

PATRIMONIO MODERNO

Y CULTURA ARQUITECTÓNICA EN MONTERREY:
CLAVES DE UN DESENCUENTRO



JOSÉ MANUEL PRIETO GONZÁLEZ

José Manuel Prieto González (Asturias-España, 1971) es Licenciado en Geografía e Historia (especialidad de Historia del Arte) por la Universidad de Oviedo y Doctor en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid. Profesor de la Facultad de Arquitectura de la UANL y miembro del Sistema Nacional de Investigadores de México.

Es autor de: *De Munere Divino. Aproximación a la formación del arquitecto en España hasta 1844*, Monterrey, Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Nuevo León, 2004; *Aprendiendo a ser arquitectos. Creación y desarrollo de la Escuela de Arquitectura de Madrid (1844-1914)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2004 que recibió el Premio de Investigación 2005 de la UANL; y *Poéticas Urbanas. Representaciones de la ciudad en la literatura*, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2012, en calidad de coordinador y coautor. Ha publicado también numerosos artículos e impartido conferencias sobre estos temas, además de colaborar activamente en distintos proyectos de investigación de financiación pública y privada.

PATRIMONIO MODERNO

Y CULTURA ARQUITECTÓNICA EN MONTERREY:
CLAVES DE UN DESENCUENTRO

Prieto González, José Manuel.

Patrimonio moderno y cultura arquitectónica en Monterrey: claves de un desencuentro / por José Manuel Prieto González. Monterrey, N.L.: Fondo Editorial de Nuevo León, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2014. 132 p. : il., fotos.

ISBN: 978-607-8266-58-6

Monterrey, N.L. - Arquitectura

Patrimonio cultural – Monterrey, N.L. (México)

LC: NA3514 . A3 P64 2014

Dewey: 720.972 P949p 2014

D.R. © 2014 de la publicación:
Fondo Editorial de Nuevo León

D.R. © 2014 de los textos:
José Manuel Prieto González



Fondo Editorial de Nuevo León
Zuazua 105-2 Sur, esquina Aramberri
Centro, Monterrey, Nuevo León, C.P. 64000.
Teléfono: (52) 81 8344 2970 y 71
www.fondoeditorialnl.gob.mx

IMPRESO EN MÉXICO
ISBN: 978-607-8266-58-6

Reservados todos los derechos. Queda prohibida la reproducción total o parcial de los textos y fotografías de la presente edición por cualquier medio o procedimiento, incluidos los electrónicos, sin la autorización por escrito del Fondo Editorial de Nuevo León, la Universidad Autónoma de Nuevo León, y el autor.

PATRIMONIO MODERNO

Y CULTURA ARQUITECTÓNICA EN MONTERREY:
CLAVES DE UN DESENCUENTRO

JOSÉ MANUEL PRIETO GONZÁLEZ

*Para el pintor y maestro Héctor Ramírez,
solitario, creativo y heroico defensor del
Cine Elizondo en sus últimos días.*

*Para el arquitecto Melchor de Jesús García
Torres, por saber ver en la casona de
Gonzalitos lo que otros no vieron y por
tener el valor de decirlo públicamente.*

ÍNDICE

Prólogo	9
Introducción	14
CAPÍTULO I ■ ¿Es posible un patrimonio moderno?	25
Condicionantes nacionales	33
Particularidades locales en educación y cultura	37
CAPÍTULO II ■ Comportamientos culturalmente modernos en relación al patrimonio arquitectónico	53
La herencia colonial y reyista	54
La apoteosis de la tabla rasa: la Macroplaza	64
De los años ochenta hasta hoy: destrucciones con efectos retroactivos, mutilaciones y arrepentimientos	82
CAPÍTULO III ■ Resistencias socioculturales al patrimonio moderno	95
Conclusiones	119
Fuentes y bibliografía	124

PRÓLOGO

Cuando conocí a José Manuel Prieto en un equipo interdisciplinario que abordó la ciudad como tema de investigación, hace ya algunos ayeres, inmediatamente sobresalió del grupo por su entusiasmo, no solo por el trabajo que desarrollaba sino por el afecto que le tiene al patrimonio construido en la ciudad de Monterrey. El equipo interdisciplinario desapareció, pero el contacto que he mantenido con José Manuel a través del tiempo ha derivado en una amistad; hoy me honra al invitarme para presentar su obra.

Nacido como artículo para un número especial del *Boletín de Monumentos Históricos* del INAH, y ante la calidad de la obra el dicataminador sugirió ampliarla y que se convirtiera en libro antes de mutilarla ajustandola al espacio del Boletín. No deseo obviar este suceso porque ya nos refiere la excelencia de la investigación realizada por el autor.

La obra *Patrimonio Moderno y Cultura Arquitectónica en Monterrey: claves de un desencuentro* tomó la forma sugerida, siendo escrita con una redacción ágil e impecable; cuestión que siempre se agradece en un texto que siendo erudito es también amable con el lector.

El tema de la investigación posee como ejes principales el patrimonio cultural y la arquitectura moderna en Monterrey. ¿Cómo no apropiarnos de su obra si se trata de nuestro entorno? De esos edificios que crecieron junto a otros que conocimos ya vetustos y que acusan todavía una estética de otros tiempos.

En el campo de la investigación patrimonial moderna, los inmuebles urbanos han sido abordados a través de historias que exponen a los personajes que los ordenaron, planearon

y construyeron, se describen sus funciones vitales y su importancia en el desarrollo económico estatal. Sin embargo, se les olvida que el inmueble no es solo un objeto inanimado con la única función de servir para lo que fue creado; más allá de su empleo utilitario, la obra arquitectónica posee cargas simbólicas, significados culturales, valores históricos y estéticos.

Esta es la virtud y aportación de la presente obra, porque no solo aborda los puntos anteriores sino que además realiza un análisis crítico de las políticas culturales a lo largo del siglo XX, apoyándose en una vasta documentación especializada, de las decisiones casi siempre desacertadas de los gobernantes para destruir casas y edificios y destruir por ende, su pasado en aras de levantar una ciudad moderna.

Cuando el autor trata sobre los edificios, realmente está hablando de personas, de quienes los habitaron, de los que trabajaron en ellos, de los peatones que día a día pasan a su lado resignificándolos; son símbolos del esfuerzo de los regiomontanos, puntos de referencia para encontrarnos, espacios construidos integrados a una cultura del trabajo.

No deseo pasar de largo lo preocupante que resulta la actitud de la gente ante su ciudad, y el autor nos lo deja ver en varios ejemplos: en la pasividad de los ciudadanos ante la demolición del cine Elizondo o la casa del doctor José Eleuterio González, mejor conocido como Gonzalitos, ambas en 1981, historia reciente que pareciera venirse abajo con los sillares de dichos edificios.

Es en este punto donde el autor hace una revisión de las políticas de educación cultural. La casa de Gonzalitos era memoria viva de la obra de un hombre que se entregó a los regio-

montanos en el siglo XIX; es trágica la ingratitud de una generación que aparenta no tener memoria histórica. La indolencia ante la pérdida del entorno arquitectónico de la ciudad de Monterrey está cimentada en la ignorancia de sus valores históricos, estéticos y sociales.

Esta obra es un documento que contextualiza en una ciudad que acaba de dejarnos atrás, pero que no ha perdido su inmediatez en la memoria de las generaciones que la vivieron. Para ellos es este libro, tanto como para quienes no la conocieron, útil para el docto y el lego. Esta obra es también para reflexionar y tomar conciencia, porque no basta saber lo que hemos perdido, sino lo que podemos recuperar, y el primer paso es conocer, porque quien no conoce lo que tiene, no le presta interés y termina por perderlo.

Estimado lector, después de la lectura de esta obra observarás la ciudad de Monterrey de manera distinta y como transeúnte de ella ya no serás el mismo.

ENRIQUE TOVAR ESQUIVEL
Guadalupe, Nuevo León, septiembre de 2014

INTRODUCCIÓN

Este texto es producto del desarrollo de una ponencia que presenté al Foro Internacional sobre Patrimonio Urbano y Cultural, organizado por el Colegio de Arquitectos de Nuevo León y la Secretaría de Desarrollo Sustentable del Gobierno de Nuevo León, y celebrado en Monterrey los días 16 y 17 de abril de 2010. Poco después, el doctor Enrique Tovar Esquivel, investigador del Centro INAH Nuevo León, me animó a producir un artículo a partir de aquella ponencia, invitándome a participar en un número monográfico sobre Nuevo León para el *Boletín de Monumentos Históricos* del INAH. En virtud de diversas consideraciones, el dictaminador que evaluó el trabajo sugirió amablemente la posibilidad de convertirlo en un libro. Por eso estamos aquí...

El contenido de este libro gira en torno a las relaciones que existen entre patrimonio cultural y arquitectura moderna, incluyendo la industrial, en Monterrey, pero también considera las afectaciones del pensamiento moderno sobre el conjunto del patrimonio arquitectónico de la ciudad. En realidad, aunque el estudio se centra en la capital de Nuevo León, ciudad en la que resido y trabajo, el alcance de los resultados de la investigación sería aplicable a otras ciudades mexicanas de perfil similar a Monterrey; pienso, por ejemplo, en Torreón, Coahuila. Son significativas a este respecto las críticas hechas en 2012 por Enrique Nortén a la Gran Plaza de Torreón, proyecto en el que la ciudad lagunera toma inequívocamente como referente a su homónima regiomontana. En un vi-

deo elaborado por *El Siglo de Torreón*, que registra la visita del afamado arquitecto mexicano a ese espacio, Norton relaciona directamente esa actuación con Monterrey y su Macroplaza.

Hoy, en efecto, lo moderno, entendiendo por tal la producción cultural de la modernidad histórica –incluida la arquitectónica y la urbanística–, se ha vuelto patrimonial en la medida en que forma parte del pasado y ya es historia. A menudo se comete el error de identificar el concepto de historia con un pasado casi exclusivamente antiguo o remoto, cuando es evidente que la historia contemporánea también se nutre de pasado, pero reciente. El paso del tiempo, aunque no sea mucho, nos ha hecho ser conscientes del valor documental o testimonial que –en términos históricos y culturales– tienen hoy ciertos edificios funcionalistas o determinadas actuaciones urbanas de corte racionalista, por ejemplo. Y es precisamente al captar o percibir ese valor cuando surge la necesidad de conservar esos testimonios. Por eso en 1988, en Europa, se sientan las bases de lo que más tarde será el DOCOMOMO, una organización dedicada a la documentación y conservación del

movimiento moderno en arquitectura. La destrucción de numerosos edificios de esa corriente en distintos países empezó a ser vista como una pérdida cultural.

El problema radica en que habitualmente no ha sido fácil percibir, sobre todo para el ciudadano común pero a veces también para muchos profesionales de la arquitectura –en especial cuando ejercen casi exclusivamente como constructores–, interés cultural o patrimonial en obras desornamentadas y sumamente abstractas, aparentemente simples y ajenas a cuestiones de belleza tradicional, insultantemente utilitarias y prosaicas... En estos casos resulta difícil percibir valor histórico y/o artístico o cultural, imponiéndose los valores de uso y de cambio y viéndose el edificio, por tanto, como mera mercancía. Como suele ocurrir con la pintura abstracta, el gran público muestra indiferencia hacia algo que le resulta frío e inexpresivo, que no entiende desde el punto de vista cultural. De este modo, corremos el riesgo de que la arquitectura moderna sea vista como cosa de expertos o entendidos, como patrimonio de minorías, es decir, solo apreciable por una élite intelectual, en cuyo caso sería extremadamente



Dos vistas, en direcciones opuestas (sur y norte respectivamente), de la Macropiazza de Monterrey (1979-85). La de la izquierda está tomada desde la torre de la Biblioteca Central del Estado, y la de la derecha, desde la azotea del Condominio Acero.

vulnerable. De ahí la necesidad de potenciar y nutrir adecuadamente la cultura arquitectónica de la sociedad como forma de estimular el aprecio de lo moderno, que no debe limitarse únicamente a objetos extraordinarios o excepcionales sino que debe incluir también manifestaciones modestas que expresan en conjunto y de diversas maneras el sentir, el hacer y los ideales de una época.

Lo anterior es un problema que comparten hoy muchas ciudades de México –por no decir todas– y del mundo. En Monterrey, sin embargo, se dan además unas circunstancias especiales que hacen ese problema más complejo y singular y lo convierten en

algo digno de estudio. En el título del libro se ha querido enfatizar precisamente la idea de desencuentro o conflicto entre patrimonio moderno y cultura arquitectónica en la entidad. Monterrey, una de las ciudades latinoamericanas con más arquitectura industrial y moderna, ha destruido y destruye mucho patrimonio de esa índole y de otras. Y cuando hablo de destrucción no me refiero solo a desaparición física efectiva sino también virtual, al atentar de múltiples maneras contra el valor de esa arquitectura, pues muchos edificios tienen bastante tiempo cerrados, abandonados y en estado de semirruina, lo que explicaría para muchos su presunta carencia de interés cultural y alla-

naría el camino para su demolición definitiva. Es difícil que los ciudadanos aprecien ese valor en tales condiciones de existencia; la razón y la lógica dicen que, si realmente existiera ese valor cultural, los edificios estarían mejor conservados y en uso. La desatención va de la mano con el desconocimiento, que se traduce a la postre en desvalorización; porque desconocer lo que se tiene equivale en última instancia a no tener nada. En cierto modo, podría decirse que Monterrey se encuentra hoy a este respecto en una situación pre-DOCOMOMO. La escasez de catálogos rigurosos y fiables y la inhibición o indiferencia de las autoridades en términos de protección real deja este patrimonio en situación de franca vulnerabilidad.

Si Monterrey, la metrópoli que conocemos hoy, es esencialmente producto del impetuoso proceso industrializador iniciado a finales del siglo XIX, bien podría decirse que lo moderno es consustancial a ella, va incluido en su ADN. El arquitecto español Rogelio Ruiz, que visitó la ciudad por vez primera en marzo de 2014, señala en un texto inédito que el Movimiento Moderno, lejos de ser aquí una actitud innovadora o incluso snob, como lo fue en algún momento en

Europa, es simplemente la manera como se hacen las cosas en Monterrey. Es decir, no se trata de “un número determinado de elementos que contemplamos ensimismados los estudiosos de espaldas al pueblo”, sino que Monterrey se conforma en gran medida como una ciudad moderna en el sentido del primer racionalismo, incluyendo la dureza del corbuseriano *Plan Voisin*, como bien atestigua el tremendo desventramiento que en la primera mitad de los años ochenta destruyó gran parte de la ciudad antigua para crear la Macroplaza.

Ahora bien, lo cierto es que aquí, como en el resto de México y América Latina, la modernidad se ha visto como “proyecto inacabado” en diversos aspectos. En el contexto de la globalización que vivimos hoy, la mayoría de los regiomontanos piensa y actúa en clave posmoderna, pero ciertas zonas de la periferia metropolitana acusan aún rasgos premodernos, de tal forma que la lectura plena de la metrópoli actual solo puede hacerse desde el entendimiento de la misma a través de la simultaneidad de capas culturales yuxtapuestas. La imagen dominante, no obstante, es la de la urbe moderna tradicional, es decir, la de la ciudad

anhelada y exaltada ya por los estridentistas de los años veinte del siglo pasado, inmediatamente después de concluir la Revolución; una ciudad regida por la tecnología, por lo mecánico-maquinista, una ciudad de fábricas y chimeneas humeantes, de tendidos eléctricos, de automóviles y asfalto, de sencillas casas racionalistas con cubierta plana, etcétera. Una ciudad, en fin, en la que la modernidad es inseparable de la idea de progreso, entendida sobre todo en términos materiales de infraestructura urbana.

Algo que sorprende hoy es la vigencia de esa idea de ciudad, la persistencia de la modernidad en Monterrey, ligada ideológicamente al discurso oficial de grandeza, laboriosidad y capacidad industrial que esgrimen a menudo el influyente empresario y la clase política locales.¹ La Macroplaza, de hecho, es un producto tardomoderno que sigue creyendo firmemente en el principio de destrucción creadora y en la idea de tabla rasa con el pasado, un pasado que se desprecia y condena falazmente en nombre del progreso. No fue la primera vez ni será la última. La propia fortaleza del pensamiento moderno en Monterrey está detrás de muchas agresiones al patrimonio

arquitectónico y urbanístico de la ciudad. Hace exactamente un siglo, en 1914, en plena Revolución, se enarboló en la ciudad la bandera del progreso para justificar la demolición del antiguo convento franciscano; la imagen de la fachada de su iglesia, paradójicamente, terminaría años después formando parte del escudo de Nuevo León. En la década de los cuarenta le tocó el turno a la penitenciaría porfirista, soberbio inmueble cuya imponente presencia en el espacio urbano fue motivo suficiente para captar la atención de numerosos fotógrafos, nativos y foráneos.² La imagen de este edificio llegó a erigirse en símbolo del progreso del Estado, aunque de poco le sirvió: progreso mata a progreso; es decir, el progreso avala por igual la construcción y la destrucción de lo construido.

Aparte de otros muchos casos, la ya citada apertura de la Macroplaza en los años ochenta consolidó y legitimó aún más –dada la envergadura de la intervención– las modernas prácticas destructivas. Hoy, a raíz de la polémica suscitada en febrero de 2014 por un proyecto de revitalización o regeneración de la Macroplaza que sacrificaría presuntamente áreas verdes y

¹ José Manuel Prieto, "Entre ficción y realidad, o la realidad de la ficción: Monterrey a través de la mirada de narradores y poetas", en José Manuel Prieto González (coord.), *Poéticas urbanas. Representaciones de la ciudad en la literatura*, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2012, pp. 381-429.

² Enrique Tovar, *Entre sillares, maderos y barrotes. La prisión en Monterrey (siglos XVII al XX)*, Monterrey, Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 2013.



espacio público en favor de intereses comerciales, llama la atención que algunos de quienes en su día apoyaron e incluso participaron directamente en la construcción de la Gran Plaza pidan respeto para el patrimonio cultural y hablen incluso de afectaciones a monumentos protegidos de la zona. ¿No será que subyacen otros intereses a esta súbita y sospechosa sensibilidad patrimonial? Por lo demás, los atentados contra el patrimonio arquitectónico siguieron después y llegan hasta el presente. Baste aludir a lo mucho que se perdió en Fundidora o a la paulatina desaparición de los cines monumentales, siendo el Reforma el último en caer. En consecuencia,

la lista del patrimonio perdido se incrementa cada vez más, y algo parecido podría decirse de la del patrimonio en riesgo.

Con la creación de Barrio Antiguo (1988-1994) en la zona del centro que no se vio afectada por las obras de la Macroplaza pareció invertirse la tendencia, pero, visto desde la distancia, aquello no deja de ser algo coyuntural que se explica como una especie de compensación por los desmanes cometidos poco antes en la Gran Plaza. Fue un cierto sentimiento de culpa el que provocó esa inusitada reacción patrimonial que se tradujo finalmente en ese “invento posmoderno” que es Barrio Antiguo. De hecho, aunque nunca sabremos qué hubiera

Izquierda: mural de Alberto Neira (2002) para La Bohemia, sobre Calzada Madero, que reproduce una fotografía de M. M. López. La imagen representa una vista de dicha avenida hacia mediados de los cincuenta, cuando estaba el camellón central y el cine Reforma (1946). Derecha: incendio del cine Reforma (27 de septiembre de 2006), una pérdida irreparable para el patrimonio arquitectónico moderno de Monterrey.

ocurrido en realidad, estoy convencido de que de no haberse construido la Macroplaza tampoco hubiera surgido Barrio Antiguo, o al menos no en ese momento y de esa forma. Desde esta perspectiva, por tanto, sería consecuencia o resultado de la Macroplaza. Además, considero que Barrio Antiguo fue más una operación de imagen que una actuación articulada a partir de una verdadera conciencia patrimonial. Lamentablemente, la tan inevitable como inadecuada comparación –basada en criterios meramente visuales o superficiales– con los potentes centros históricos de las principales ciudades coloniales del país, ha suscitado en algunos sectores de la sociedad regiomontana un cierto complejo de inferioridad –contrario al ideal de grandeza del discurso oficial– como resultado de la menor estimación del ambiente monumental del viejo Monterrey, llegándose incluso a cuestionar el valor histórico-cultural de la zona.

Tal vez por eso, al plantearse actualmente una segunda regeneración del área de Barrio Antiguo, surgen dudas sobre los verdaderos objetivos que la impulsan, pues han empezado a escucharse voces

que entienden la zona como oportunidad de negocio –inmobiliario sobre todo– más que como lugar respetado –que no intocable– en virtud de su interés cultural. Este tendrá que competir con intereses económicos relacionados con el obsesivo y oportunista criterio de redensificación de la zona. Quien aspire a cambiar la concepción de las ciudades actuales en el marco de un modelo sustentable debe erigirse en defensor de una arquitectura que trabaje sobre lo ya hecho. Pero a veces el acierto está en quitar –sin restar– más que en añadir. Frente a una arquitectura contemporánea que hace cosas muy similares en todo el mundo, respetar racionalmente el ambiente vernáculo-tradicional de Barrio Antiguo supone preservar algo de la identidad local; y es que en ocasiones, como dice Alain de Botton, sentimos la necesidad de mirar a nuestro alrededor para saber quiénes somos.³

Lo anterior da pie a señalar lo determinante que ha resultado en Monterrey a este respecto un contexto cultural de fuerte sentido utilitario y trasfondo empresarial o de negocio, derivado de la tradicional pujanza industrial y comercial de

³ Alain de Botton *La arquitectura de la felicidad*, Barcelona, Lumen, 2008.

la entidad, que demandó desde temprano técnicos y especialistas capacitados, haciendo prioritario el conocimiento de la tecnología moderna. El poder económico –la clase empresarial– supo proyectar así su particular filosofía de trabajo y de vida al conjunto de la sociedad. De ese modo, los criterios de necesidad, utilidad y practicidad priman sobre una idea de cultura entendida como algo relativamente inútil. No es que se condene el aprecio de las artes plásticas, literarias o musicales; lo que ocurre es que, en esa cosmovisión, dicho aprecio remite siempre a cuestiones secundarias. En este sentido, el valor cultural –histórico, artístico y estético–, entendido como intangible simbólico, no puede interferir con los objetivos del progreso; claro, un progreso considerado a la manera –diríamos hoy– tradicional, positivista. Por lo mismo, y de acuerdo a una de las acepciones del término cultura que ofrece el diccionario oficial del español, no interesaba mucho una cultura entendida como “conjunto de conocimientos que permite a alguien desarrollar su juicio crítico”. No debe extrañar, por tanto, que en Monterrey se haya hablado del “triumfo de la cultura” –

monopolizada por las élites– a partir de su uso político y económico.⁴

A las particularidades locales cabe sumar hoy un contexto internacional o global en el que la idea tradicional de cultura se ha visto muy cuestionada. Una nueva cultura, caracterizada por el predominio de la imagen y el espectáculo, intuido ya por Guy Debord en *La société du spectacle*,⁵ ha eclipsado la distinción entre precio y valor de las cosas, haciendo que ambos sean ahora uno solo porque el primero ha absorbido y anulado al segundo. “El único valor es el comercial”, ha dicho Vargas Llosa, para quien la desaparición de la vieja cultura implicó la desaparición del viejo concepto de valor, de suerte que el único valor existente es ahora el que fija el mercado.⁶

Otros han hablado de la “dictadura del presente”, de una época dominada por la tiranía del momento, algo que se explica en parte por la pérdida universal de peso de las humanidades. Pensar que el pasado es solo algo lejano y encerrado en los libros de historia y que no tiene nada que ver con nosotros, con nuestra vida verdadera y nuestros verdaderos intereses, porque el interés por él no surge de ninguna

⁴ Eduardo Ramírez, *El triunfo de la cultura. Uso político y económico de la cultura en Monterrey*, Monterrey, Fondo Editorial de Nuevo León, 2009.

⁵ Guy Debord en *La société du spectacle*, éditions Buchet/Chastel, Paris, 1967.

⁶ Mario Vargas Llosa, *La civilización del espectáculo*, Madrid, Alfaguara, 2012.

necesidad auténtica o vital, es, de acuerdo con Cercas, un planteamiento errado, un “espejismo”, una “ilusión”. En ello tienen mucho que ver, según este autor, los medios de comunicación, que no solo reflejan la realidad sino que la determinan: los medios “crean el espejismo de la autonomía del presente, es decir, la ilusión de que el presente puede por sí solo permitirnos explicar el presente”. Pero el presente solo se explica gracias al pasado; es más, el pasado forma parte del presente “porque es un pedazo o una dimensión del presente, sin el cual el presente no está completo y por tanto resulta incomprensible”. En definitiva, “vivir un presente sin pasado es vivir un presente mutilado, es decir, vivir una vida mutilada”.⁷

Se puede vislumbrar el carácter de una sociedad o hacer inteligible una ciudad a través de su arquitectura y de su urbanismo; una y otro dicen mucho de sus artífices, los ciudadanos. Ahí radica precisamente la dimensión cultural de la arquitectura. El patrimonio arquitectónico, ya sea antiguo o moderno, aporta cultura y memoria a pueblos y sociedades, explica el presente a través del pasado. La capacidad evocadora

o rememorativa de los edificios, muy enfatizada por escritores como Octavio Paz, puede y debe contribuir a superar la desmemoria de las sociedades actuales. Para ello es preciso formar ciudadanos responsables, dándoles las herramientas cognitivas necesarias para entender, estimar y valorar ese patrimonio, y para captar el potencial civilizador de la memoria y el recuerdo. Fue otro célebre escritor latinoamericano, Gabriel García Márquez, quien señaló en sus memorias aquello de que la vida no es la que uno vivió, sino la que uno recuerda y cómo la recuerda para contarla.⁸ Al final resulta que somos eso, recuerdo, somos lo que recordamos; puede que hayamos vivido grandes cosas, momentos especiales, pero si no los recordamos es como si no los hubiéramos vivido. Con el patrimonio pasa algo parecido pero de otro modo: de nada sirve tenerlo si no sabemos apreciarlo ni captar sus evocaciones.

Termino volviendo al principio. En mayo de 2012 un periódico de la comarca lagunera resumía la reciente visita académica de Enrique Norten a Torreón en la interpelación que hace a sus anfitriones cuando acude a ver las obras de construcción de la Gran

⁷ Javier Cercas, “La dictadura del presente”, en *El País Semanal*, n.º 1.969, domingo 22 de junio de 2014, p. 6.

⁸ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, Diana, Colombia, 2002.

Plaza, y que parece haber hecho mella en la conciencia de muchos ciudadanos: “¿Por qué lo permitieron?”. Frente a lo que se estaba haciendo para rehabilitar el centro, defendió una visión integral a partir de considerar las diferentes actividades de los habitantes, y dejó claro que aquello no podía ser un “proyecto de decoración” sino de cómo regresar gente a vivir al centro, de cómo regresar las escuelas y de qué hacer para darle vida a la zona. Aparte de las consabidas demoliciones –como la del antiguo cine Torreón–, se habló de dispendio de recursos, de deuda pública, de autoritarismo y opacidad y de apatía ciudadana. Como era de esperar, la interpelación del “visitante incómodo” no gustó a las autoridades. Lástima..., porque la pregunta de Nortén fue absolutamente pertinente; lo fue en Torreón y lo sería también en Monterrey. ¿Por qué lo permitimos?

Sería incorrecto y descortés por mi parte no dar las gracias a una serie de personas sin cuyo decidido apoyo y colaboración no hubiera visto la luz este libro. Ese agradecimiento va dirigido al director de la Facultad de Arquitectura de la UANL, arquitecto y maestro en Ciencias Francisco Fabela

Bernal, por su respaldo permanente a mis propuestas académicas, incluida la coedición de esta obra. A la doctora Carolina Farías, por alentar este producto desde el Fondo Editorial Nuevo León. Al doctor Enrique Tovar Esquivel, por acordarse de mí cuando le hablan de patrimonio histórico regiomontano y por prestarse amablemente a escribir el prólogo. Al arquitecto Juan Manuel Casas García, por su inagotable generosidad, honradez y dedicación en todo lo que hace, y por su sincera amistad (aun desde la lejana Buenos Aires). A la maestra Lydia Espinosa Morales, por su bien decir y hacer y por haber propiciado el encuentro con Carolina Farías que dio lugar a este libro. A la licenciada Dominica Martínez y a Eduardo Leyva, por su impecable diligencia y profesionalidad en el Fondo Editorial Nuevo León. Al arquitecto Ricardo Lazcano, por el siempre generoso ofrecimiento de sus fotografías, complemento indispensable de mis palabras. Y a todos los compañeros de la Facultad de Arquitectura de la UANL y del Cuerpo Académico “3x4 ARQ.” con los que vengo platicando desde hace tiempo de estos y otros temas que nos interesan.

CAPÍTULO I

¿Es posible un patrimonio moderno?

Hablar de patrimonio moderno en relación a la arquitectura era hasta no hace mucho casi un oxímoron, desde el momento en que esa expresión combina dos palabras que llegaron a tener significados prácticamente opuestos. ¿Qué podía esperarse de una modernidad (ortodoxa) que cifraba en la tabla rasa con respecto al pasado uno de sus principales ideales? En la arquitectura del Movimiento Moderno primaban criterios sociales y estéticos, siendo “secundarios” los aspectos de conservación y permanencia.¹

Los futuristas italianos de principios del siglo XX, responsables de importantes referentes teóricos de esa modernidad, defendieron una arquitectura que apostaba decididamente por la caducidad y la transitoriedad frente a la voluntad de permanencia o durabilidad que había reinado

tradicionalmente en la disciplina. No querían saber nada del pasado y aseguraban que las casas durarían menos que ellos, de suerte que cada generación tendría que construirse su propia ciudad, garantizando así una constante renovación del ambiente arquitectónico, máxima aspiración futurista en relación a la ciudad.² Defender una arquitectura “de consumo” opuesta a toda permanencia era tanto como admitir que la noción de patrimonio no tenía razón de ser. Patrimonio, historia y pasado van de la mano, y los manifiestos futuristas apelan a “destruir sin piedad las ciudades veneradas”³ y a sostener una lucha sin tregua contra la “cobarde adoración del pasado”.⁴

Hoy podría parecer extemporánea una postura tan radical, pero no lo es tanto: en 2011 supimos que Steve Jobs, cofundador de Apple y gurú de la tecnología, consiguió

¹ Josep Maria Montaner, *La modernidad superada. Ensayos sobre arquitectura contemporánea*, Barcelona, Gustavo Gili, 2011, p. 152.

² Antonio Sant'Elia y Filippo T. Marinetti, “Arquitectura futurista (1914)”, en Ulrich Conrads (comp.), *Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX*, Barcelona, Lumen, 1973, pp. 50-57.

³ Filippo T. Marinetti, “Fundación y Manifiesto del futurismo [1909]”, en Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza, 2002, p. 318.

⁴ Sant'Elia-Marineti, *op.cit.*, p.56.

poco antes de su muerte, que se aprobara el derribo de su mansión en California, una casona de estilo español construida en 1925, después de mantener una larga y dura batalla contra la Sociedad Nacional para la Preservación Histórica, organización estadounidense dedicada a proteger edificios de interés histórico. La intención del derribo no era otra que dejar paso a una casa más pequeña y moderna, aplicando así la misma filosofía que seguía en la fabricación de productos tecnológicos.⁵

México, cuya propia cultura moderna radical (estridentista), de inspiración futurista, combatió el pasado apoyándose en la catarsis de la Revolución, se contagió también de ese espíritu exaltado gracias a figuras de proyección internacional como Le Corbusier, apropiador y continuador de la filosofía futurista italiana y principal inspirador de la modernidad funcionalista mexicana a través de jóvenes arquitectos rebeldes como Juan O’Gorman. Otro ferviente seguidor del credo corbuseriano en su juventud fue Teodoro González de León, quien, deslumbrado por la atractiva radicalidad del *Plan Voisin* para París de 1925, confesó haber soñado alguna vez con una Ciudad de

México “arrasada”, en la que solo quedarían los monumentos (descontextualizados) y los nuevos edificios entre jardines, parques y autopistas.⁶

Pero hay países donde la idea de lo efímero no solo es una cualidad moderna sino algo mucho más arraigado culturalmente, casi una constante histórica o un concepto esencial. Es el caso de Japón. El escritor y periodista español Juan José Millás quedó muy impresionado de un reciente viaje a ese país y, en particular, de una visita al barrio tokiota de Omotesando, que ha definido como “el escaparate arquitectónico más importante del mundo”. Lo que más le llamó la atención de él era que todo estuviese a estrenar, como si se encontrara en una ciudad que no envejecía. Se dio cuenta de que Tokio, obviamente, envejecía, como todas las ciudades del mundo, pero se renovaba continuamente. Toyo Ito le explicó, mientras contemplaban un templo budista de muchos siglos de antigüedad, que ese templo no estaba intacto porque se conservara bien, sino porque se había derribado varias veces y sobre sus cimientos se había construido otro idéntico. “Ustedes –le dijo Ito– vienen de la piedra, y nosotros, de la

⁵ Jobs, a quien le fue denegado inicialmente el permiso de demolición de la conocida como “casa Jackling”, que adquirió en la década de los ochenta, definió el inmueble como “una de las mayores abominaciones arquitectónicas” que conocía. Quienes defendían la preservación solo aspiraban a conservar una destacada pieza de la corta historia arquitectónica de California. Aunque el magnate de la informática recibió ofertas para que la casa fuera trasladada a otra ubicación, nunca se llegó a ningún acuerdo. Rocío Ayuso, “Steve Jobs gana la batalla contra la arquitectura”, en *El País* [En línea], 17 de febrero de 2011, <http://elpais.com/elpais/2011/02/17/actualidad/1297928931_850215.html> (consultado en abril de 2012).

⁶ Teodoro González de León, *Retrato de arquitecto con ciudad*, México DF, *Artes de México*, 1996, p. 10.

madera. Además, levantamos nuestros edificios sobre terrenos sísmicos. Nosotros, arquitectónicamente hablando, pertenecemos a una cultura de lo efímero". Los japoneses, según Ito, tienen clara la idea de arquitectura: los edificios son para ellos obras efímeras que cada diez años se cambian, aunque el terreno sobre el que están hechos sea hereditario y no cambie de propiedad. Tienen asumido como algo "natural" el cambio de imagen de la ciudad, que conlleva la renovación periódica de los edificios. Esa renovación no tiene que ver con la resistencia antisísmica, sino con razones, por ejemplo, de orden económico. Los japoneses, asegura Ito, no comparten la idea de que los edificios se deban restaurar para seguir utilizándolos.⁷

Si muchos arquitectos modernos creían en el principio de destrucción creadora, o si concibieron sus obras no tanto para perdurar en el tiempo cuanto para ser funcionales, siendo así la transitoriedad de los edificios consecuencia lógica y natural de su obsolescencia funcional, ¿qué ha ocurrido para que hoy estemos hablando de patrimonio moderno? ¿No estamos incurriendo en cierto modo en una falta de respeto al contravenir

la voluntad nihilista de esos creadores? ¿Qué razones hay para conservar obras que ni siquiera sus propios artífices buscaron preservar? Toda esta problemática encierra muchas contradicciones. La reconstrucción en 1986 del pabellón alemán de Barcelona, diseñado por Mies van der Rohe en 1928 y demolido dos años después, se hizo pensando en su permanencia, contrariamente a lo que por definición son los pabellones de las exposiciones universales, es decir, objetos efímeros. El edificio concebido original y conscientemente para no durar acabó siendo recuperado para la memoria; la rebeldía moderna termina siendo domesticada por la cultura. A ello habría que añadir las polémicas suscitadas en torno a la autenticidad de la obra reconstruida y a cierta fetichización y banalización de la arquitectura del siglo xx.⁸

Entre las posibles respuestas a las interrogantes anteriores me decanto por dos, directamente relacionadas: 1) una vez construidos, muchos edificios hacen que el sentido de propiedad o pertenencia se transfiera indefectiblemente del arquitecto o creador al conjunto de la sociedad que los recibe, usa y termina proyectando so-

⁷ Juan José Millás, "Un país del más allá", en *El País Semanal*, n.º 1.850, domingo 11 de marzo de 2012, p. 40.

⁸ Ascensión Hernández, *La clonación arquitectónica*, Madrid, Siruela, 2007.

bre ellos determinados significados y carga simbólica; y 2) lo anterior es aplicable a inmuebles antiguos, pero también modernos o relativamente recientes, porque aquel contundente y casi interminable presente moderno hoy es ya pasado e historia, contemporánea si se quiere pero historia al fin y al cabo. Y la historia siempre tiene que ver con lo que sucede en el presente, con la necesidad de comprender e intervenir en el presente, porque entender nuestro entorno, saber de dónde venimos, ayuda a afrontar los retos del futuro.

El derecho a la memoria y las políticas públicas de la memoria cobran cada vez más protagonismo en nuestro tiempo. Porque, como ha indicado Claudio Magris, olvidar no es solo el no recuerdo, es sobre todo la no verdad. Jordi Borja, de quien tomamos esta cita del escritor italiano, nos recuerda a su vez que no existe un deber individual de memoria, pero sí un derecho a recordar y a ser recordado, del mismo modo que existe una responsabilidad social y política de las instituciones que nos representan en hacer posible el ejercicio de ese derecho.⁹ Esto, que implica a la memoria individual y a la colectiva,¹⁰ afecta tanto a personas, institu-

ciones y acontecimientos como a edificios y monumentos, al conjunto del patrimonio cultural.¹¹ Conviene distinguir, en todo caso, entre memoria e historia, pues esta última requiere siempre un análisis y un discurso críticos de las informaciones.

Mucha arquitectura moderna ha desaparecido. Se ha venido considerando que estos edificios no envejecen con la dignidad de los antiguos, pero la clave aquí está en la destrucción, un principio irrenunciable de la modernidad: la práctica de la demolición confirma que se es moderno. Una ciudad viva necesita invariablemente demoliciones; destruir es empezar a crear (algo nuevo). Por eso los futuristas glorificaron la guerra como “única higiene del mundo”, convencidos de que la capacidad destructiva de esta abocaba siempre a una regeneración, a un comienzo de otra cosa. Y recuérdese que, desde una perspectiva posmoderna, Charles Jencks decretó simbólicamente la muerte de la arquitectura moderna a través de la espectacular demolición en 1972 de varios bloques del conjunto habitacional Pruitt-Igoe (1952-1955), en San Luis (Missouri), obra de Minoru Yamasaki, el arquitecto de las igualmente demolidas Torres Geme-

⁹ Jordi Borja, *Luces y sombras del urbanismo de Barcelona*, Buenos Aires, Café de las Ciudades, 2011, p. 299.

¹⁰ Maurice Halbwachs, *La memoria colectiva*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.

¹¹ Pierre Nora, *Les lieux de la mémoire*, París, Gallimard, 1992, 3 vols.

las de Nueva York tras el acto terrorista que las destruyó. Regodeándose satíricamente en la pérdida, Jencks relata cómo esos “infames” bloques laminares de catorce pisos recibieron el tiro de gracia con dinamita: “Bum, bum, bum”.¹²

Otro hito que tuvo la capacidad de representar en clave posmoderna el fenecimiento de la arquitectura moderna fue la destrucción, esta vez por incendio, de la cúpula geodésica del pabellón de Estados Unidos en Montreal, proyectado por Buckminster Fuller para la Expo de 1967.¹³ Por otra parte, la destrucción no produjo sino indiferencia en muchos creadores. Los grandes almacenes Schocken (1924), en Stuttgart, obra de Erich Mendelsohn, fueron demolidos en 1955, apenas dos años después de la muerte del famoso arquitecto expresionista alemán: podría pensarse que se le evitó así el disgusto, pero lo cierto es que cuando se confrontó a su viuda, Luise Maas, ante la posibilidad de esa destrucción, la señora manifestó que en el mismo momento en que concluía un edificio, Mendelsohn terminaba (¿afectivamente?) con él.¹⁴

A pesar de todo, con el tiempo acabaron surgiendo organismos internacionales

como el DOCOMOMO (Documentación y Conservación de la Arquitectura y el Urbanismo del Movimiento Moderno), creado en 1988 en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Técnica de Eindhoven (Holanda), que responden al deseo de reaccionar contra la creciente demolición o alteración de edificios modernos, alimentada por la deficiente estimación de su valor dentro de la cultura contemporánea. Lo mismo podría decirse de otras organizaciones afines como el TICCIH (Comité Internacional para la Conservación del Patrimonio Industrial), institución fundada en 1973 que viene coordinando los esfuerzos para la protección, promoción e interpretación del patrimonio industrial. Porque la identidad colectiva también se apoya en la adhesión a un pasado relativamente reciente, cuyos edificios son, al igual que los de épocas más remotas, “signo” y “lenguaje” de la temporalidad. Borja ha dicho que no hay ciudadanía sin sentimiento de continuidad, sin conciencia de los múltiples significados que la ciudad nos ha podido transmitir.¹⁵ En este sentido, la actuación urbanizadora ha tenido que elegir constantemente entre la conveniencia de cambiar trazados y edificios y la necesidad de man-

¹² Charles Jencks, *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*, Barcelona, Gustavo Gili, 1986, p. 9.

¹³ Josep María Montaner, *Después del Movimiento Moderno. Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*, Barcelona, Gustavo Gili, 1993, p. 111.

¹⁴ Dato tomado de la ponencia magistral “Fugacidad atrapada” presentada por el doctor Alberto Sato Kotani (Facultad de Arquitectura y Diseño de la Universidad Andrés Bello, Santiago de Chile) al 5° Encuentro Nacional del Comité Científico de Arquitectura del siglo XX de ICOMOS Mexicano, AC, Toluca, Estado de México, jueves 19 de junio de 2008.

¹⁵ Jordi Borja, *op.cit.*, p.243.

Demolición del conjunto habitacional Pruitt-Igoe (1952-55), en San Luis, Missouri, en 1972.



tener formas y construcciones del pasado, referencias imprescindibles de la personalidad individual y colectiva. Según Françoise Choay, los belgas lamentan hoy la desaparición de la *Maison du Peuple* (1896), obra maestra de Victor Horta demolida en 1968, del mismo modo que los franceses lloran la pérdida de Les Halles, los mercados centrales de París, de Victor Baltard, destruidos en 1970, o los japoneses la del Hotel Imperial de Tokio (1915), de Wright, demolido en 1968.¹⁶

La creación de organismos como TICCIH y DOCOMOMO, y la consiguiente estimación de valor de la arquitectura industrial y mo-

derna, deben mucho al relativismo cultural y antropológico de los años sesenta y setenta del siglo pasado, es decir, a la aceptación de la pluralidad y diversidad cultural, que implicó también recuperar los valores de las arquitecturas populares. Ese fenómeno posibilitó una evolución de los conceptos de monumento y patrimonio histórico heredados del siglo XIX, dando lugar al más amplio e integrador de bien cultural (patrimonio cultural), que incluye cualquier manifestación o testimonio significativo de la cultura humana. Téngase en cuenta que el concepto tradicional de monumento excluía los objetos de

¹⁶ Françoise Choay, *Alegoría del patrimonio*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007, pp. 8-9.

tipo utilitario y los productos humanos considerados pobres, deslucidos o irrelevantes (atribuidos a sectores socioculturales subalternos), como fue el caso de los edificios industriales. El interés por todo lo cotidiano, por la existencia ordinaria del hombre, y por una dimensión “omnicomprensiva” de la historia hizo que las nuevas propuestas conceptuales evitaran esas distinciones, superando asimismo los límites cronológicos convencionales: no solo importan ya los objetos de un pasado más o menos remoto, sino todos los testimonios producidos por el hombre desde sus orígenes hasta la actualidad.¹⁷ Ello implicaba reconocer que las arquitecturas industrial y moderna también formaban parte de la cultura material a través de la cual es posible estudiar cualquier civilización o grupo social. Pudo así desarrollarse una rama moderna de la arqueología conocida como arqueología industrial, que se ocupa de los vestigios físicos de la industria o de la cultura de la industrialización en general, incluidos los edificios que dieron cobijo a hombres y máquinas, así como las transformaciones urbanas y territoriales que llevó aparejadas el desarrollo industrial. Las arquitecturas industrial y moderna, sobre todo la primera, se

verían favorecidas también por el establecimiento de categorías patrimoniales como la de bienes ambientales (conjuntos o sitios), reconocida ya en la Carta de Venecia de 1964.

A pesar de todo, Choay considera falaz la denominación de patrimonio histórico o cultural desde el momento en que agrupa una amalgama de objetos heterogéneos.¹⁸ La historiadora francesa insta a no confundir las realizaciones arquitectónicas y urbanas preindustriales con las que vinieron después y llegan hasta hoy, porque hacerlo sería tanto como confundir historia y memoria.

Vengo distinguiendo entre arquitectura industrial y moderna, pero en realidad forman parte de lo mismo en muchos aspectos, más allá de que algunos edificios industriales –sobre todo de los más tempranos– hayan podido contagiarse en ocasiones de elementos formales o estilísticos propios de una arquitectura oficial, de corte académico o historicista. La edificación industrial fue el indiscutible laboratorio de pruebas del que salieron los productos más acabados del Movimiento Moderno.¹⁹

Los cambios culturales señalados han impulsado políticas de conservación y restauración, selectivas en muchos casos –con

¹⁷ Ignacio González-Varas, *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*, Madrid, Cátedra, 1999, pp. 43-46.

¹⁸ Françoise Choay, *op.cit.*, pp. 226-229.

¹⁹ Robert Venturi, Steven Izenour y Denise Scott, *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*, Barcelona, Gustavo Gili, 2000; Josep Maria Montaner, *La modernidad superada...* *op.cit.*

el argumento de que es imposible preservarlo todo– y orientadas con frecuencia a satisfacer exigencias turísticas. Alcanzado en parte el objetivo de la preservación, la crítica se dirige ahora hacia la instrumentalización industrial o económica de la cultura, contra la desnaturalización del patrimonio cultural. Choay ha aludido a los efectos perversos del actual culto al patrimonio, evidenciando los excesos de un consumo patrimonial que tiende a transformarse en consumismo, a trivializar o convertir el patrimonio cultural en mero espectáculo, distracción o divertimento de la posmoderna sociedad del ocio.²⁰ En esto coincido enteramente con el reciente análisis que ha hecho Vargas Llosa de la civilización del espectáculo.²¹ Hay muchos intereses económicos de por medio. Y la destrucción, a pesar de todo, continúa. No faltan, en todo caso, buenas actuaciones de rescate en el ámbito del patrimonio industrial y moderno, dirigidas unas veces a la museificación y otras a una reutilización más prosaica pero también más idónea y deseable. En un marco cultural como el actual, tan influido por la filosofía de la sustentabilidad –más allá de lo manido y confuso del concepto–, las operaciones de rehabilitación y

sobre todo de reciclaje arquitectónico se estilan muy oportunas. El éxito de estas operaciones dependerá en buena medida de la “naturalidad” con que se asuma la “re-semantización” –que no banalización– de los edificios reciclados.

Ahora toca considerar lo anterior en relación al caso particular de Monterrey, porque las cuestiones planteadas hasta aquí no aplican igual en todos los países, ni siquiera en distintas zonas de un mismo país. Los comportamientos patrimoniales dependen en buena medida de las condiciones políticas, ideológicas, económicas, sociales y culturales que presenta una sociedad en un determinado momento.

Condicionantes nacionales

México ha sido un país pionero en materia de conservación del patrimonio arquitectónico. La primera conferencia internacional para la conservación de los monumentos históricos tuvo lugar en Atenas en 1931, pero a ella solo acudieron europeos. A la segunda, sin embargo, celebrada en Venecia en 1964, asistieron ya tres países no europeos: Túnez, Perú y México.

²⁰ Françoise Choay, *op.cit.*

²¹ Mario Vargas Llosa, *La civilización del espectáculo*, Madrid, Alfaguara, 2012.



Vista de la Biblioteca Central de la UNAM (1948-56), diseñada por el arquitecto Juan O'Gorman. La imagen está tomada desde la torre de Rectoría.

Ahora bien, el interés de México en su cultura arquitectónica se ha centrado tradicionalmente en el patrimonio arqueológico precolombino y en las aportaciones coloniales. Es lógico que así fuera, sobre todo en el primer caso. A partir de la Independencia en 1810, y en virtud del ineludible proceso de formación de una conciencia nacional, los monumentos jugaron un papel determinante como elementos cohesionadores del nacionalismo y como fuentes para el conocimiento de la historia del país. De ahí surgió la nece-

sidad de su conservación y protección, y la correspondiente legislación al respecto.²² Lo que más interesó desde el principio fue el legado de las sociedades prehispánicas, al ser la cultura indígena la que imprimía “carácter distintivo” a la joven nación. Los edificios coloniales, por su parte, empiezan a cobrar sentido patrimonial a partir de la desamortización de los bienes del clero en 1859, cuando pasan a ser propiedad de la nación y, por tanto, susceptibles de protección y conservación. También ellos eran exponentes de la historia del país, y como

²² José Manuel Prieto, “Consideración de los valores histórico, artístico y estético en los procesos de valuación inmobiliaria”, en *ACE: Architecture, City and Environment = Arquitectura, Ciudad y Entorno* [En línea], año VI, n.º 16, junio de 2011, p. 31-68, <http://www.cpsv.upc.es/ace/Articles_n16/articles_PDF/ACE_16_SA_11.pdf>.

tales quedaron agrupados en la categoría de monumentos históricos.

El interés por la arquitectura moderna desde una perspectiva cultural es relativamente nuevo en el país. Los primeros reconocimientos internacionales –al más alto nivel– a obras mexicanas del siglo xx llegaron con sendas declaratorias de Patrimonio de la Humanidad a la Casa-Estudio de Luis Barragán, en la Ciudad de México que data de los años 1947-1948 y a la Ciudad Universitaria de la UNAM construida entre 1946 y 1954, otorgadas por la UNESCO en 2004 y 2007 respectivamente. Cabe recordar que la Ciudad Universitaria de Caracas obtuvo ese mismo reconocimiento en 2000. Pero un reconocimiento internacional de esta índole no puede prosperar sin una estimación previa a nivel interno. Es a través de esta como puede medirse el interés del país por la arquitectura contemporánea.

El Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), creado en 1946, nunca ha tenido la dotación, ni la presencia, ni el prestigio, ni el poder, ni la popularidad de su hermano mayor, el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), nacido siete años antes, en 1939. A pesar de que cada uno tiene asigna-

das por ley sus respectivas competencias, el INAH ha encarnado tradicionalmente en México la máxima autoridad en términos de cultura material. De hecho, ha asumido a menudo tareas que correspondían al INBA, sobre todo en provincias, donde la presencia de Bellas Artes ha sido siempre mucho menor o casi nula. El INBA, que asumió las competencias de estudio, catalogación, protección, conservación y difusión de la producción artística del siglo xx, incluida la arquitectónica, no ha sabido o no ha podido realizar su tarea de manera satisfactoria, siendo el campo de la arquitectura uno de los que más lo ha resentido. Baste el ejemplo de que la ya citada Casa-Estudio de Barragán fue declarada Monumento Artístico Nacional hasta después de morir el arquitecto. La declaratoria oficial lleva fecha de 24 de noviembre de 1988, dos días después del fallecimiento. Una reforma de 1984 al artículo 33 de la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas de 1972 que estaba en vigor, suprimió el obstáculo anterior que impedía considerar como monumentos artísticos los inmuebles valiosos de artistas vivos –el texto original de la ley eximía de esa limitante a los muralistas. Téngase en cuenta, además,

que Barragán contaba con el Premio Pritzker (popularmente conocido como el Nobel de la Arquitectura) desde 1980 y que su obra tenía ya un amplio reconocimiento internacional a raíz de la retrospectiva que le dedicó el MoMA de Nueva York en 1976. Pero lo de su Casa-Estudio no es todo: dos de sus mejores edificios de Guadalajara, o al menos los mejor conservados, la Casa ITESO-Clavigero (o González Luna) y la Casa Cristo, sede del Colegio de Arquitectos de Jalisco, no obtuvieron la declaratoria de Monumento Artístico hasta 2006. Es probable que su obra tapatía, muy mermada y transformada, estuviera hoy mejor conservada si la mayor protección que confieren esas declaratorias no se hubiera hecho esperar tanto.

A la deficiencia institucional habría que añadir otra, más dañina si cabe, derivada en este caso de la tradición legislativa en materia de patrimonio cultural. La vigente Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas, que data de 1972, ha quedado notoriamente desfasada en la actualidad. Frente a nociones más integradoras como la de bien cultural, aquí sigue rigiendo el concepto tradicional de monumento. Pero lo más lamentable es

la clasificación de los monumentos en arqueológicos, históricos y artísticos, taxonomía que responde más a criterios políticos que jurídicos o históricos. Mientras los monumentos artísticos quedan circunscritos al siglo XX, los históricos son los comprendidos básicamente entre los siglos XVI y XIX, identificándose los arqueológicos con todos los anteriores a la colonización española. Es decir, el problema reside en el carácter excluyente y diacrónico –no sincrónico– de estas tres categorías, pero también en la ambigüedad y confusión terminológica. Ignorando el verdadero sentido gramatical y semántico que tienen en castellano los vocablos arqueológico, histórico y artístico, estos adjetivos calificativos han sido transformados en sustantivos y a partir de ahí en “acepciones jurídicas erróneas”. Porque se atribuye a cada categoría cualidades esenciales que en realidad son comunes a las tres, o al menos a dos de ellas.²³ ¿Es factible hurtarles significado histórico a los monumentos jurídicamente artísticos del siglo XX? Es evidente que no; todo monumento –también los arqueológicos– tiene cualidades históricas. Por si esto fuera poco, lo artístico es considerado además un aspecto menor

²³ Francisco Arturo Schroeder, “Semántica Versus Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas”, en *Memoria del II Congreso de Historia del Derecho Mexicano*, México DF, UNAM, 1981, pp. 721-731.

o subsidiario con respecto a lo arqueológico y lo histórico, lo que en la práctica equivale a restar valor a la arquitectura moderna. Ha llegado a hablarse de indefensión jurídica y marginación legal en relación a los bienes inmuebles considerados artísticos del siglo XX, hasta el punto de producirse varias destrucciones de notables edificios de la Ciudad de México.²⁴ A pesar de la reforma de 1984, esta situación aún persiste.

Ese vicio del lenguaje viene de lejos, del siglo XIX, consolidándose en el XX. De hecho, fue la propia Constitución la que dio carta de naturaleza a los errores terminológicos: una reforma constitucional de 1965 (art. 73, fracción XXV) facultó al Congreso para “legislar en materia de monumentos arqueológicos, artísticos e históricos”. ¿Cabe la posibilidad de arreglar esto? Otra reforma de la Carta Magna a este respecto parece difícil. Y es evidente que mientras no se ponga en concordancia la ley con el diccionario no se resolverá el asunto. Schroeder preguntaba hace años si no sería más conveniente hablar de “monumentos prehispánicos”, “monumentos coloniales o virreinales”, “monumentos del siglo XIX” y “monumentos del siglo XX”.²⁵ De ser así, ciertamente, se evita-

rían muchos problemas. Por otra parte, la tendencia de la ley a anteponer la autoridad política –empezando por el presidente de la República– a la de los expertos en la materia, así como el centralismo de la misma, que solo convoca a representantes académicos de la UNAM para diversas comisiones, olvidándose de las universidades estatales, son otras de las deficiencias que podrían señalarse. Aunque se han aplicado diversas reformas, urge un cambio integral, un nuevo ordenamiento legal.

Particularidades locales en educación y cultura

Lo descrito hasta aquí es enteramente aplicable a Monterrey, pero esta ciudad presenta características peculiares que son determinantes en el estudio de la relación entre patrimonio cultural y arquitectura moderna.

Interesa conocer en qué medida las vicisitudes históricas y las particularidades culturales de la localidad han podido condicionar la apreciación de la arquitectura moderna, de sus valores culturales (estético, artístico, histórico...). Porque no es infrecuente la sensación de estar ante una ciudad productora de modernidad,

²⁴ Francisco Arturo Schroeder, “Programas de defensa y expansión del Patrimonio Artístico. Sistemas jurídicos y su aplicación”, en *Legislación y Jurisprudencia. Gaceta informativa*, n.º 25, año 7, vol. 7, México DF, UNAM, 1978, pp. 587-615.

²⁵ Francisco Arturo Schoeder, “Legislación protectora de los monumentos y zonas de monumentos en México”, en José Luis Soberanes Fernández (coord.), *Memoria del III Congreso de Historia del Derecho Mexicano*, México DF, UNAM, 1984, pp. 669-684.

pero insensible a ella o incapaz de valorar esa producción en términos de patrimonio cultural. La dimensión cultural de las cosas termina siendo desplazada, minusvalorada, por los fines prácticos y utilitarios. Sin embargo, la condición patrimonial –valor cultural– de un edificio va más allá de su valor funcional o utilitario;²⁶ apela a una “creencia compartida”, establece una red que une e identifica socialmente y constituye un “pensamiento adherido a la edificación”, de suerte que los edificios patrimoniales son “extensiones de nuestra corporeidad y un hilo conductor para crear un sentido de pertenencia y apropiación del entorno urbano”.²⁷ Parto de la base, por tanto, de que la estimación y conservación del patrimonio, del tipo que sea, es una labor colectiva. Si algo se conserva es porque se le concede algún valor, en este caso cultural, pero el patrimonio cultural no es –no debería ser– algo impuesto y valorado únicamente por un conjunto de académicos o especialistas, sino un compromiso común y una tarea de responsabilidad social. Conceder valor cultural a un edificio requiere un reconocimiento crítico previo; la existencia del bien, por sí sola, no vale. Existencia y reconocimiento van de

la mano. Aquí es donde fallamos. Monterrey cuenta con un considerable potencial de patrimonio arquitectónico moderno, pero la condición patrimonial no será plenamente efectiva hasta que la población sea capaz de reconocer esos inmuebles modernos como objetos culturalmente valiosos. Todo indica que falta mucho por hacer a este respecto. El reto consiste en dotar a la ciudadanía de una buena formación humanística, esto es, de las herramientas cognitivas que le permitan desarrollar juicios críticos y estimaciones histórico-culturales conscientes; dotarla de criterio para reconocer el valor documental de los bienes, es decir, su mérito como testimonios evocadores del desarrollo evolutivo de la actividad humana.

Aunque la industria clásica ha remitido en Monterrey, todavía no es pasado en muchos casos, y ello puede dificultar las estimaciones históricas en este campo. La falta de pleno reconocimiento de la arquitectura moderna e industrial en la ciudad implica tanto a las autoridades como a la población en general. Resolver este problema involucra de lleno a todas las instituciones educativas; de las universidades depende especialmente la formación de expertos y especialistas

²⁶ Enrique Tovar y Adriana Garza, “La arquitectura industrial en Monterrey. Su valor de uso y su valor simbólico”, ponencia inédita presentada al XIV Simposio ‘Román Piña Chan’, Museo Nacional de Antropología, 21-23 de septiembre de 2009.

²⁷ Mauricio Martínez, “Arquitectura y patrimonio”, en *Obras*, n.º 467, noviembre de 2011, p. 184.

en la materia, cuyos conocimientos deberán permear a toda la población. La escasez y a veces la mala preparación de estos profesionales es precisamente lo que favorece la indiferencia, el abandono y la destrucción o pérdida de objetos arquitectónicos culturalmente valiosos.

Monterrey ha sido vista tradicionalmente, dentro y fuera del país, como la ciudad industrial y moderna de México por excelencia. De hecho, y a pesar de que los esquemas mentales y culturales de la población son ya, salvo excepciones,²⁸ posmodernos, la imagen urbana actual sigue ampliamente ligada a una iconografía de carácter moderno e industrial que hoy haría las delicias de los estridentistas de los años veinte.²⁹ Esta persistencia de la modernidad industrial es alentada sobre todo por el notable peso que mantiene todavía el sector secundario en el conjunto de las actividades económicas del área metropolitana, aun cuando el sector terciario sea ya dominante en términos de empleo. En este contexto, Monterrey sigue viéndose hoy como la capital industrial del país.³⁰ Aún es posible hallar en la ciudad viejos edificios industriales en pleno funcionamiento que han logrado mantener, a pesar del tiempo, una dignidad

arquitectónica envidiable; sería el caso, por ejemplo, de Cervecería Cuauhtémoc o de Cigarrera La Moderna, complejos fabriles que han recibido de sus propietarios adecuado mantenimiento a lo largo de los años.

El prestigio industrial asociado habitualmente a Monterrey ha conllevado, en contrapartida, el estigma de ciudad fea, gris, dura, agresiva, sucia, contaminada... Pero eso no es todo, porque esta pujanza industrial, comercial y económica ha tenido que convivir tradicionalmente, debido al éxito de ciertos estereotipos, con el descrédito de una presunta barbarie cultural que afectaría a todo el norte de México y sería expresión de su condición marginal con respecto a la centralidad del Distrito Federal. Más allá del petulante y contraprovinciano enunciado decimonónico según el cual “fuera de México todo es Cuautitlán”, es bien sabido que para Vasconcelos la cultura terminaba donde empezaba la carne asada, afirmación que pronto alcanzó fama y que ya apuntaba más específicamente hacia el norte. Vizcaya dibuja unos inicios del siglo xx en Monterrey marcados por el desarrollo cultural, a pesar de que ya entonces se decía en otras partes de México

²⁸ El concepto de progreso sigue entendiéndose en clave moderna, como avance ilimitado de carácter material más que social.

²⁹ José Manuel Prieto, “Monterrey como Estridentópolis: vigencia del ideal urbano de la vanguardia histórica mexicana”, en *Palapa*, vol. IV, n.º 1, ene-jun. 2009, pp. 17-31. Disponible también en línea: <<http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=94814777004>>.

³⁰ Véase, por ejemplo, la portada del n.º 13, de septiembre de 2010, de la revista *Poder y Negocios*.



Arriba: detalle de la fachada del edificio principal de Cervecría Cuauhtémoc cuyo diseño está firmado por el arquitecto estadounidense Ernest Janssen en 1898.

Abajo: detalle de la fábrica de cigarrillos La Moderna (British American Tobacco), c. 1942-54.



que en esta ciudad no había cultura, que solo interesaba el dinero, que era una ciudad semisajona y que incluso la llamaban el Chicago de México.³¹

La consideración del elemento indígena local como inferior en desarrollo al mesoamericano debió influir en la atribución del apodo de “los bárbaros del norte”. Monterrey está enclavada en el área de lo que se dio en llamar Aridoamérica, denominación con la que a menudo se pretende expresar tanto las duras condiciones ambientales de la región como la pobreza cultural de los pueblos que la habitaron antes de la llegada de los europeos, sobre todo en relación a una Mesoamérica más dinámica y prolífica culturalmente. En este sentido, la ciudad carece de monumentos prehispánicos. ¿Los añora? La fotografía de la “Fiesta del Sol” con motivo de la Feria de Mayo, en 1937, parece indicarlo.

Y tampoco cuenta con demasiados vestigios coloniales, siendo prácticamente el antiguo Palacio del Obispado (1787-1790), Museo Regional de Historia de Nuevo León desde 1956, o lo que queda de él, la única reliquia arquitectónica de ese periodo. Los dos primeros siglos de historia de la ciudad



corresponden a la época colonial, pero no han tenido una traducción patrimonialista al modo de las grandes ciudades coloniales mexicanas. Por consiguiente, puede decirse que Monterrey es –en general– una ciudad nueva o moderna en términos de parque inmobiliario. De todo ello deriva la idea de una ausencia de tradición cultural, en el sentido de alta cultura.

La condición provinciana, asignada siempre desde el centro, ha potenciado esa imagen de supuesto desierto cultural. Lo que escapa a la ciudad-capital (México), incluyendo la producción de alta cultura, es

“Fiesta del Sol” (Feria de Mayo), Monterrey, 1937.

³¹ Isidro Vízcaya, *Los orígenes de la industrialización de Monterrey: una historia económica y social desde la caída del Segundo Imperio hasta el fin de la Revolución (1867-1920)*, Monterrey, Fondo Editorial de Nuevo León/ ITESM, 2006, p. 125.

Oratorio del antiguo Palacio del Obispado (1787-90). Museo Regional de Historia de Nuevo León desde 1956.



³² Jesús Alejo, “Nuevo León, entidad con más interés en la cultura: encuesta nacional”, en *Milenio* (edición Monterrey, sección Cultura), martes 11 de enero de 2011, p. 43.

³³ Entrevista a Ana Cristina Mancillas Hinojosa, coordinadora de Patrimonio Cultural (Dirección de Desarrollo y Patrimonio Cultural) de CONARTE. Respuestas remitidas por correo electrónico con fecha 26-1-2012.

³⁴ Es importante señalar que se ejecutó el proyecto que salió ganador de un concurso convocado por el Ayuntamiento de Monterrey. ¿Ninguno de los miembros del jurado advirtió la apropiación? ¿Se conocía y se transigió con ella?

visto como dependiente o subalterno y, por tanto, inferior. La provincia lleva cargando durante mucho tiempo el sambenito de una cierta incapacidad. Y aunque las cosas están cambiando, todavía persiste esa visión.³² Los responsables de patrimonio cultural de CONARTE (Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León) se quejan a menudo de una “centralización tremenda” que prioriza notoriamente a la capital del país en la asignación de fondos federales (INAH, INBA, CONACULTA), seguida de las zonas coloniales y

arqueológicas. Pero lo más llamativo parece ser la actitud de algunos representantes estatales en reuniones nacionales de Cultura, cuestionando la necesidad de mayores recursos por parte de entidades como Nuevo León con el frívolo argumento de que “acá no hay nada”.³³

Por otra parte, los regiomontanos –tan proclives al discurso identitario del nosotros– siguen siendo provincianos en la medida en que reverencian lo extranjero, sobre todo lo gringo, de suerte que ese rasgo sería directamente proporcional a su bien demostrada capacidad de imitación, de la que la arquitectura ofrece inmejorables testimonios: nótese, por ejemplo, la relación formal entre el Museo de Arte de São Paulo (Brasil, 1968), diseñado por Lina Bo Bardi, y el nuevo Palacio Municipal de Monterrey (1974-1976), debido a un equipo de jóvenes arquitectos integrado por Jorge Albuerne, Nicolás Hadjopoulos, Juan Villarreal y César Javier Flores³⁴. Cabe recordar aquí que un documento internacional como la *Carta de México en defensa del Patrimonio Cultural* (1976) apoyó enfáticamente la creatividad de cada pueblo o comunidad, las “energías locales creativas de todos los pueblos”, al



entender que esta era la única manera de contrarrestar la tendencia homogeneizadora que amenazaba con uniformar los modos de ser, de hacer y de sentir de todos los pueblos de la Tierra, declaración que constituye un evidente anticipo de los riesgos culturales de la globalización.³⁵

A lo provinciano habría que añadir la condición fronteriza con Estados Unidos, o más específicamente con Texas, un territorio igualmente controvertido en su propio país desde una perspectiva cultural.

Arriba: Palacio Municipal de Monterrey (1974-76).

Abajo: Museo de Arte de São Paulo, Brasil (1968).



³⁵ Salvador Díaz-Berrio, *Protección del patrimonio cultural urbano*, México DF, INAH, 1986, pp. 127-129.

Tratándose de alta cultura, por tanto, Monterrey carga con muchos estereotipos. Pero, ¿hay algo de cierto en ellos? ¿Es aceptable en alguna medida este presunto déficit? El ámbito cultural no puede deslindarse del educativo, pues uno y otro se alimentan mutuamente; ciertas limitaciones en materia educativa permitirían explicar las carencias de una sociedad en determinados aspectos culturales. Hubo un tiempo, concretamente el del tránsito del siglo XIX al XX, en que los porcentajes de alfabetismo en el país situaban a los norteros en los mejores lugares.³⁶ Hoy, obviamente, la educación ya no se reduce a saber leer y escribir, sino que es un fenómeno mucho más complejo. Pero los resultados, sujetos a evaluaciones internacionales como la del Informe PISA, no son buenos. Ahora bien, el problema educativo no es algo específico de Monterrey o de Nuevo León, ni siquiera del norte o del sur de México, sino algo que afecta dramáticamente al conjunto del país y que no se limita solo a las aulas. Lo que interesa aquí es Monterrey, y en este caso es preciso reconocer una concatenación de deficiencias: 1) fallas en el sistema educativo, a todos los niveles, sin olvidar que la ciudad contó con

instituciones universitarias hasta la década de los cuarenta del siglo pasado; 2) cierta aversión al pensamiento crítico derivada de arraigadas costumbres políticas y sociales de corte autoritario; 3) una cifra ínfima de librerías de calidad en relación al número de habitantes; 4) pocas y mal dotadas bibliotecas públicas; 5) bajo índice de lectura diaria de periódicos;³⁷ 6) práctica inexistencia de un periodismo cultural, toda vez que los diarios locales “censuran la cultura las más de las veces”;³⁸ y 7) la alta cultura nunca ha sido una prioridad en la acción de gobierno, probablemente porque –en el contexto de una filosofía empresarial que sobredimensionaba la utilidad práctica de las acciones de los individuos– resultaba un tanto inútil. Lo que más interesó, en todo caso, fue una dimensión marginal de lo cultural, eso que se ha dado en llamar cultura empresarial o “empresarial”, que una institución emblemática como el Tecnológico de Monterrey ha convertido en eslogan o marca de la casa.

No es de extrañar que Rangel Guerra haya visto en Nuevo León un medio “adverso” para la creación literaria, para la producción de cuentos y novelas.³⁹ En una sociedad marcada por la hipertrofia de lo

³⁶ Hernán Solís, *Los mexicanos del norte. Treinta años después*, Ciudad Victoria, Rebal, 2002, p. 119.

³⁷ José María Infante, “Sociedad y Política en Monterrey”, en Nicolás Duarte Ortega (comp.), *Monterrey 400. Pasado y presente*, Monterrey, UANL, 1998, p. 186.

³⁸ Ofelia Pérez-Sepúlveda, “La ciudad detrás de las ciudades”, en Eduardo Antonio Parra (comp.), *Ciudad y Memoria*, Monterrey, Consejo para la Cultura de Nuevo León, 1997, p. 129.

³⁹ Alfonso Rangel Guerra, “Novela y narrativa de Nuevo León. Apuntes para su historia”, en Miguel Covarrubias (ed.), *Desde el Cerro de La Silla: artes y letras de Nuevo León*, Monterrey, UANL, 1992, p. 211.

práctico y lo utilitario resulta difícil impulsar vocaciones como la de escritor; según este autor, “la indiferencia circundante frente a este tipo de actividades las anula, disminuye o aniquila”. El propio sistema educativo no favorece en niños y adolescentes el desarrollo de su capacidad para expresarse mediante la palabra escrita. Algo parecido podría decirse en relación a las artes plásticas puras –sin servidumbres utilitarias rutinarias. Y no conviene olvidar que la literatura comparte con la arquitectura una serie de valores intangibles de carácter histórico, artístico y estético que solo una adecuada formación cultural permite conocer y apreciar. Casas ha dicho que “el nivel intelectual de una ciudad como Monterrey aún deberá experimentar serios incrementos antes de considerarse vanguardista, pues todavía se discute la permanencia de gran cantidad de edificios de diversas épocas bajo argumentos que asombran por su pobreza, ignorancia, pusilanimidad o por su cinismo”.⁴⁰

En función de lo dicho hasta aquí pueden sorprender los resultados de la Encuesta Nacional de Hábitos, Prácticas y Consumos Culturales 2010, auspiciada por

el CONACULTA. El estudio, sustentado en más de 32 mil entrevistas realizadas cara a cara en todo el país entre el 24 de julio y el 5 de agosto de 2010, ha permitido asomarse a lo que sucede en este ámbito en cada entidad federativa. Y lo que ocurre, según las respuestas dadas a la pregunta de “¿Qué tan interesado está por lo que pasa en la cultura o en las actividades culturales?”, es que Nuevo León es el estado donde hay “mayor interés por la cultura”.⁴¹ Un 58 por ciento de los entrevistados –por encima de Jalisco (52.8 por ciento), el Distrito Federal (46.8 por ciento) y el Estado de México (43.6 por ciento)– respondió que “muy o algo interesado”.⁴² Queda por saber qué entendieron los entrevistados por cultura, y, en todo caso, conviene ser prudentes a la hora de sacar conclusiones de estos datos. Entre otras cosas porque los resultados que arrojan otros rubros no son coincidentes con el anterior: en el capítulo dedicado a infraestructura cultural, por ejemplo, Nuevo León no figura entre las entidades más dotadas. Asimismo, ocupa un tercer lugar –tras el Distrito Federal y el Estado de México– entre los estados cuyos entrevistados respondieron haber

⁴⁰ Juan Manuel Casas, “Desarrollo y desarrollismo: apuntes para su contexto”, en *Rizoma*, Revista de la Agencia para la Planeación del Desarrollo Urbano de Nuevo León, APDUNL, año 2, n.º 6, octubre-diciembre 2007, p. 21.

⁴¹ Jesús Alejo, *op.cit.*

⁴² Resulta preocupante que, a escala nacional, un 48 por ciento de los mexicanos encuestados manifieste expresamente sentirse “poco o nada” interesado por la cultura o las actividades culturales. Lo cual no es de extrañar si tenemos en cuenta que un 43 por ciento confesó no haber ido nunca a una biblioteca y un 57 por ciento aseguró no haber entrado a ninguna librería. Jesús Alejo, *op.cit.*

ido alguna vez a una biblioteca, con un 58 por ciento; e idéntico tercer puesto obtiene con quienes afirmaron haber ido alguna vez a una librería o tienda donde vendieran únicamente libros (43 por ciento).

La tradicional pujanza industrial y comercial de Monterrey se ha expresado a través de la arquitectura moderna. Industria y comercio han impregnado por completo la vida urbana, propiciando una cultura de fuerte sentido utilitario y trasfondo empresarial o de negocio. Dada su enorme capacidad de presión sobre el poder político, el poder económico –la clase empresarial– ha sabido proyectar su filosofía de trabajo y de vida al conjunto de la sociedad; eso sin contar con que algunos de sus representantes han asumido, en ocasiones directamente, tareas de gobierno. El rápido desarrollo industrial y comercial que experimentó Monterrey desde finales del siglo XIX exigió técnicos y especialistas bien capacitados, haciendo que el conocimiento de la tecnología moderna se volviese, por tanto, prioritario. Como consecuencia de ello nos movemos en un contexto cultural en el que han primado durante mucho tiempo los criterios de necesidad, utilidad

y practicidad, y en el que aspectos ligados al placer sensorial como el arte y la belleza quedaron relegados. El pensamiento y la contemplación requieren de un tiempo que aquí parece incompatible con la exigencia de pragmatismo y la necesidad de no perder tiempo en cosas “inútiles”. Así pues, la alta competencia técnica llevaría aparejada, en contrapartida, una especie de incompetencia en términos de valoración estético-artística (cultural). De este modo, el valor funcional, utilitario, material y económico de las cosas adquiere primacía sobre valores culturales –inútiles– relacionados con el arte, la belleza o la historia. Manda en la ciudad una cultura técnica y productiva de marcado cariz económico. Tal vez por eso tienen tan poco éxito en este medio las manifestaciones ciudadanas, la toma pacífica de calles con algún propósito solidario o reivindicativo; son muchos los que están convencidos de la perfecta inutilidad y de la pérdida de tiempo que conllevan estas acciones, que convendría ver, por otra parte, como expresiones de vitalidad y salud democráticas.

Esta filosofía acabó impregnando también el propio ámbito de la arquitectura,

⁴³ Teodoro González de León, *op.cit.*

pues en Monterrey se confirió un marcado perfil técnico tanto a la profesión como a la carrera universitaria. La arquitectura se entendió como cuestión utilitaria más que artística, como cosa de construcción e incluso de ingeniería más que de estética. Ciertamente, esto no es algo exclusivo de Monterrey, pues ese enfoque se ve potenciado en el marco de una modernidad internacional, pero es evidente que aquí halló un entorno muy propicio para desarrollarse, aparte de tener otras implicaciones, sobre todo de tipo económico (valuación inmobiliaria). Es preciso asumir, sin embargo, la imposibilidad de entender la verdadera arquitectura desligada del arte y reducida a mera construcción.⁴³ Desde una perspectiva epistemológica, la definición de la arquitectura debe partir del equilibrio de la dicotomía arte / ciencia-técnica. No obstante, este equilibrio nunca es perfecto, dándose distintas fluctuaciones o desnivelaciones en el espacio y en el tiempo. Un amplio sector de la modernidad, el más positivista, quiso corregir el desequilibrio anterior derivado del desenvolvimiento de la arquitectura en el círculo de las bellas artes, pero al hacerlo sublimó el componente

técnico, acercando la arquitectura a la ingeniería y potenciando su faceta constructiva.⁴⁴ Hubo una errónea interpretación del discurso corbuseriano, que en modo alguno reniega del arte, pero lo cierto es que triunfó el enfoque técnico, a partir del cual la misión de la arquitectura debía consistir en satisfacer necesidades materiales –exigencias de utilidad– más que placeres visuales, pues la belleza siempre sería secundaria frente al fin cubierto.

A mediados de la década de los cuarenta del siglo pasado, cuando surgen los primeros establecimientos de enseñanza de la arquitectura en Nuevo León, el credo moderno y su sesgo técnico ya eran algo bastante asumido en el mundo occidental. Es significativa, de acuerdo con esto y con el perfil cultural descrito, la ubicación de la Facultad de Arquitectura en la Ciudad Universitaria de Monterrey (en construcción desde 1957); que esa Facultad colinde con las de Ingeniería parece responder a exigencias de proximidad o cercanía –física y conceptual– entre esas carreras. Y no menos significativo es el hecho de que la Universidad Autónoma de Nuevo León concentrara posteriormente las carreras

⁴⁴ Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, Apóstrofe, Barcelona 1998.



Arriba: Tarjetas postales de la Facultad de Arquitectura de la UANL (1961-62), en Ciudad Universitaria, cuando todavía mantenía su diseño original y era visible la cúpula del auditorio.

Siguiente página: Vista aérea del Tecnológico de Monterrey en 1968.

artísticas en un nuevo campus (Unidad Mederos, inaugurada en 1982), muy alejado de Ciudad Universitaria, con lo que la comunicación entre Arquitectura y Artes Visuales (fundada en 1976) ha sido escasa. En cuanto al Tecnológico de Monterrey, el propio nombre de la institución arroja luz sobre el enfoque que debían tomar en su seno los estudios de arquitectura.

En la Facultad de Arquitectura de la universidad pública se dio amplia cobertura a las enseñanzas técnico-constructivas y a la perspectiva de negocio, que se diversificó con la creación de la licenciatura en

Diseño Industrial en 1975. La presencia de la historia del arte en los planes de estudio ha sido prácticamente nula y las materias de historia de la arquitectura, además de escasas, quedaron descontextualizadas de lo artístico-cultural; nada raro por otra parte, habida cuenta de que la historia, en general, chocaba con el axioma moderno de hacer tabla rasa del pasado. Esta orientación utilitarista de la enseñanza ha llegado a imponerse incluso en la Facultad de Artes Visuales, donde las especialidades con más proyección laboral, como el diseño gráfico, han desplazado a las que formaban artistas puros y no tanto asalariados. Pero no abandonemos la Facultad de Arquitectura, pues su posgrado cuenta desde hace años con una oferta educativa muy esclarecedora también a este respecto: al contrario de lo que pudiera pensarse, no son las maestrías más consustanciales al establecimiento –Diseño arquitectónico y Asuntos Urbanos– las que más alumnos tienen; las exitosas, y con diferencia, son Valuación Inmobiliaria y Administración de la Construcción, es decir, las de mayor utilidad práctica e inmediata y las más ligadas a la perspectiva de negocio. La presencia de

estas maestrías en Arquitectura obedecería a una demanda social no satisfecha por otras instituciones académicas, y no tanto a una adecuación competencial⁴⁵. El marcado perfil económico de Valuación hace de ella, a mi juicio, una maestría más afín a una Facultad de Economía; en este caso el valor de los edificios se expresa en términos monetarios, no culturales.⁴⁶ En cambio, la naturaleza intrínsecamente cultural de los valores histórico y/o artístico de un determinado inmueble se expresa sobre todo en términos significativos, simbólicos y representativos. Choay llega a señalar un “conflicto” entre la valorización económica y la cultural, rechazando la primera.⁴⁷

Lo anterior tiene su correlato en el ámbito profesional, donde abundan quienes “seudoejercen” la arquitectura a través de la administración de proyectos en la edificación. En los últimos años el concepto artístico ha ido ganando terreno en las distintas escuelas, facultades y divisiones o departamentos universitarios de arquitectura con que cuenta hoy Monterrey, pero aún domina la visión técnica en muchos aspectos. La Universidad Regiomontana, por ejemplo, concibe la arquitectura en el marco de los



estudios de ingeniería, conformando así la Facultad de Ingeniería y Arquitectura. Todo ello, en definitiva, condicionó la apreciación de los valores culturales.

A las peculiaridades de la cultura local y de la arquitectura moderno-positivista deben sumarse ciertas características de la actual sociedad de consumo posmoderna, que dificultan igualmente la estimación de los valores culturales, sobre todo el histórico, a pesar de la “inflación patrimonial” que esa misma sociedad de consumo promueve. Puede parecer contradictorio, pero en estas sociedades los

⁴⁵ En el caso de Valuación Inmobiliaria, el propio concepto de inmueble alude a un bien que no se puede mover, sin más relación expresa con la arquitectura. Normalmente hablamos de inmueble como sinónimo de edificio, pero conviene recordar que no todos los edificios son arquitectura.

⁴⁶ José Manuel Prieto, “Consideración de los valores histórico, artístico y estético...” *op.cit.*

⁴⁷ Françoise Choay, *op.cit.*, p.194.

valores culturales están en crisis, y no tanto porque no se hable de ellos cuanto por perder o ignorar sus verdaderos significados; son valores que acaban instrumentalizándose con fines turísticos y, en última instancia, económicos. Consumir patrimonio arquitectónico –como suele hacer el turista, pero no solo él– no es lo mismo que vivirlo, entenderlo y, en el caso de la población local, asumirlo realmente como algo propio. Entre las acepciones del verbo consumir está la de “destruir” y “extinguir”. En la sociedad de consumo el valor de las cosas tiende a ser efímero; para que la economía mundial siga moviéndose es preciso que la vida útil de los productos sea lo más corta posible, lo cual conduce a desvalorizar la durabilidad, equiparando lo viejo con lo anticuado, inútil y condenado a la basura. Son sociedades en las que hay siempre una necesidad apremiante de eliminar y reemplazar.⁴⁸ Este planteamiento implica también a la arquitectura, incluso a la moderna, que puede verse ya en algunos casos como vieja, decadente, inútil y, por tanto, prescindible. Como ya habrá adivinado el lector, esta filosofía “presentista” no es nueva; remite claramente a los

postulados futuristas y estridentistas de comienzos del siglo xx. Dado que el valor más cuestionado aquí es el histórico, no conviene olvidar que las arquitecturas industrial y moderna son también depositarias del mismo. Sin embargo, la cultura de consumo favorece el desdibujamiento de la función memorial del bien cultural.

Recapitulemos. Frente al esplendor patrimonialista de los estados del centro y sur del país, el norte de México ha padecido tradicionalmente cierto complejo de inferioridad cultural. Sin embargo, la amplitud de miras que se ha ido operando en este terreno en las últimas décadas y la consiguiente dilatación de la representatividad cultural de los pueblos han permitido hacer frente a ese complejo y a los estereotipos de barbarie e incultura. La apertura del horizonte patrimonial a la arquitectura industrial y moderna ha servido para reforzar la identidad cultural de ciudades como Monterrey. La identificación de los regiomontanos con la industria como principal motor del progreso local ya había recibido un importante espaldarazo simbólico en 1943 con la creación del escudo de Nuevo León, cuyo cuartel inferior

⁴⁸ Zygmunt Bauman, *Vida de consumo*, México DF, Fondo de Cultura Económica, 2007, pp. 36-37.

derecho incluye cinco chimeneas humeantes.⁴⁹ Ahora se trata de que los individuos reconozcan algo de sí mismos y de sus conciudadanos en edificios industriales y modernos –en uso, abandonados o reciclados– que forman parte de su ambiente urbano cotidiano.

Pero la asignación social de valor cultural a este tipo de inmuebles no es fácil. En términos generales la población no suele dudar a la hora de conceder mérito o valor histórico, artístico o estético a edificios como el Obispado, amparándose en criterios tipológicos, decorativos y de antigüedad, pero no ocurre lo mismo cuando se trata de una arquitectura aparentemente simple y ordinaria, desornamentada y relativamente reciente. Ahí es donde surgen los problemas. Presento a continuación una serie de ejemplos concretos –sin ánimo de ser exhaustivo– que explican el desencuentro o difícil maridaje entre modernidad y patrimonio en Monterrey. Conviene aclarar que no hay modernidad sino modernidades, puesto que lo moderno no es unívoco; ello implica reparar en edificios racionalistas o funcionalistas, pero también expresionistas, *déco* y



otros. Por lo demás, el problema que aquí se plantea es tratado desde una doble perspectiva, porque una cosa son comportamientos culturalmente modernos en relación al patrimonio arquitectónico, del tipo que sea, y otra, resistencias socioculturales al patrimonio moderno.

Fotografía antigua del Alto Horno n° 1 de la Fundidora, en la que pueden apreciarse al fondo las estufas caloríficas que acabarán pasando en 1943 al escudo del Estado como chimeneas humeantes. La quinta y última estufa fue agregada en 1941.

CAPÍTULO II

Comportamientos culturalmente modernos en relación al patrimonio arquitectónico

La mayor resistencia sociocultural al patrimonio moderno contribuye a su destrucción, es decir, incrementa la lista de patrimonio perdido. Otras veces, sin llegar a ese extremo, el patrimonio queda desvirtuado con respecto a las condiciones de partida. La responsabilidad, ya sea por acción o por omisión, recae tanto en los poderes públicos como en ciudadanos particulares –a menudo propietarios de los bienes inmuebles– y en la sociedad en general. Aquí se consideran especialmente casos de intencionalidad manifiesta. Tratándose de presuntos accidentes o hechos fortuitos, como suele ocurrir con los incendios, es posible que no quede técnicamente probada la intención de acabar con el edificio, pero eso no significa que no queden sospechas más o menos fundadas; pienso sobre todo en lo ocurrido con el Cine Reforma en

2006. En todo caso, la indiferencia y el abandono, susceptibles de potenciar el riesgo de incendio o desplome, son también actitudes negligentes en relación al patrimonio.

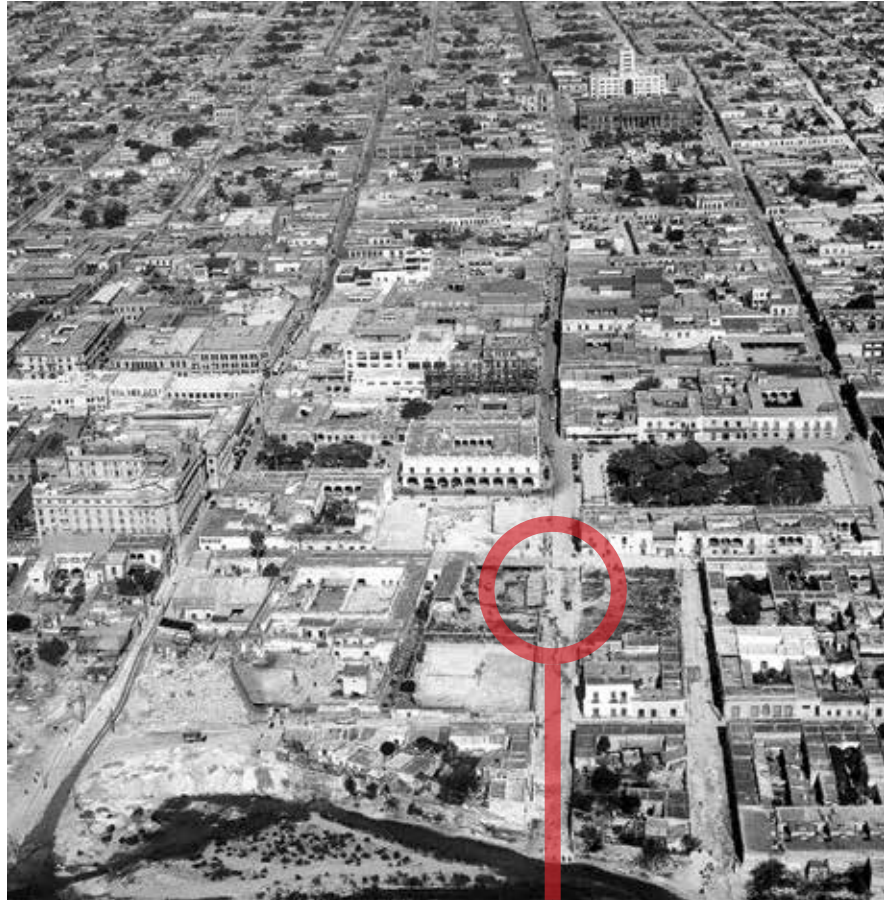
La herencia colonial y reyista

Fue en 1914, año del lanzamiento del manifiesto de la arquitectura futurista en Italia, cuando se demolieron el templo de San Francisco y el convento anexo de San Andrés, primer conjunto religioso que se levantó en Monterrey, en un sitio que además remitía a la refundación de la ciudad de 1612. El máximo responsable de la destrucción, que se produce –no lo olvidemos– en el contexto de la Revolución, fue el gobernador de entonces, Antonio I. Villarreal (1914-15), un militar revolucionario de formación anarquista. Una fotografía aérea de 1932 aún muestra el

resultado de aquello: un terreno dividido en dos partes por la calle que lo atraviesa.

En la etapa anterior a la Revolución, las torres y fachadas de los templos fueron verdaderos símbolos de poder y autoridad; de ahí que se potenciara al máximo su visibilidad. No era infrecuente que las fachadas concentraran el punto de fuga de la perspectiva de algunas calles, logrando de este modo que mientras se caminaba hacia ellas se mantuviera siempre la visión de la portada. Así ocurría en este caso: mirando al norte, la fachada del templo funcionó como telón de fondo de la actual calle Zaragoza en dirección sur. Pero el anticlericalismo y la intolerancia religiosa que propició la Revolución dieron al traste con esto. La modernidad produjo cambios en el sistema de creencias de la gente; la fe religiosa tradicional perdió terreno ante el nuevo credo del progreso, convirtiendo a inmuebles como el templo de San Francisco en prescindibles.

Aunque el argumento esgrimido para el derribo fue la imperiosa necesidad de dar salida y continuidad a la calle Zaragoza hacia el río, podría hablarse de destrucción ideológica desde el momento en que el conjunto religioso representaba a una institución –la



Detalle de una fotografía aérea de 1932 en la que se aprecia el centro de Monterrey. Aquí se señala el hueco dejado por la demolición del conjunto franciscano en 1914 y la división del predio original producida por la prolongación de la calle Zaragoza hacia el sur.

Iglesia– que los revolucionarios consideraban un obstáculo para el avance y el progreso de México. Templo y convento eran signos y símbolos visibles de un pasado que se intenta superar y borrar. La *boutade* (“¡Muera el cura Hidalgo!”) con que el poeta Manuel Maples Arce encabeza la hoja de vanguardia *Actual n° 1* (1921), primer manifiesto de los estridentistas mexicanos, expresa una intención semejante, al tiempo que refleja también el deseo de conducir a México por la senda de una auténtica modernidad.

Modernidad y Revolución se aliaron contra el pasado, y esa alianza afectó directamente al patrimonio arquitectónico. En este sentido, no podemos dejar de pensar en las apelaciones del futurista Marinetti a la guerra como “única higiene del mundo”, a lo agresivo, destructor y violento como gestos absolutamente modernos, al rechazo total de arqueólogos y anticuarios, a la “inútil admiración del pasado”.¹ En un contexto tan exaltado como el revolucionario, lo moderno y lo antiguo se repelen, imponiéndose el principio de destrucción creadora. El incuestionable valor histórico de ese conjunto franciscano, derivado de su condición colonial y del hecho de ser el complejo ar-

quitectónico más antiguo con que contaba Monterrey a principios del siglo XX, no impidió su ruina. Ya se había pedido su demolición en 1867 a partir de la nacionalización de los bienes eclesiásticos decretada por las Leyes de Reforma (1859-1860), pero en aquella ocasión no se logró.²

El criterio de utilidad pública, sustentado ya entonces en la ineludible prolongación de la calle Zaragoza, excluía cualquier consideración de valor cultural. De hecho, un periódico liberal cuestionaba en 1906 que un convento, casi ruinoso además, pudiera dar nombre a una calle –la de San Francisco, actual Ocampo– en una ciudad progresista.³ La demolición de 1914 puede sorprender teniendo en cuenta que desde junio de 1907 venía funcionando en Nuevo León la Junta Arqueófila, creada por el gobernador Bernardo Reyes precisamente para conservar en las mejores condiciones posibles los edificios importantes del estado; el primero en ser atendido fue, cómo no, el antiguo Obispado.⁴

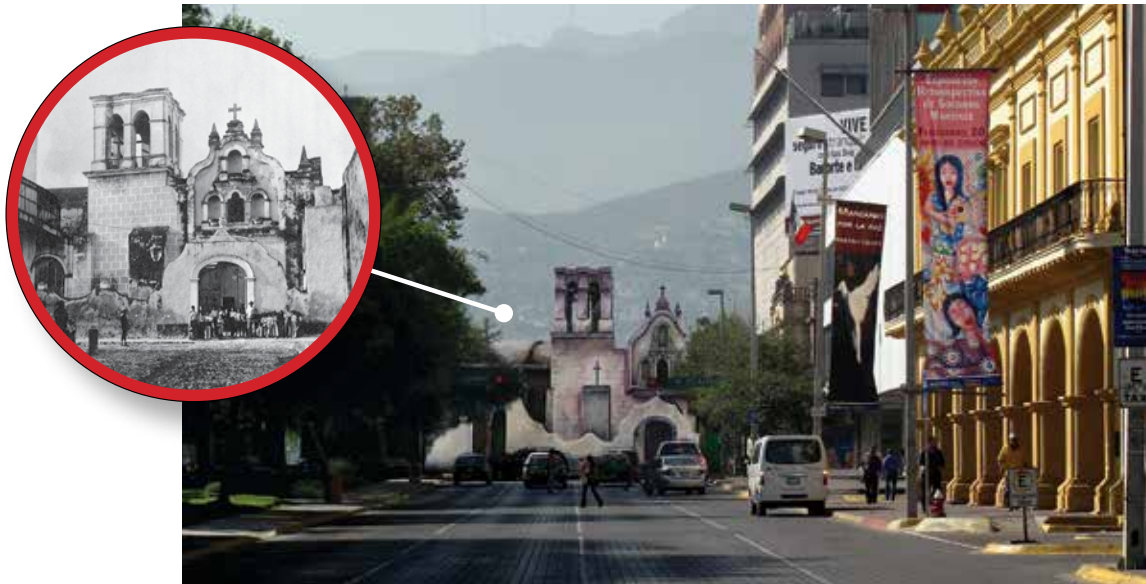
Más allá de la teórica legitimación que los ideales revolucionarios y las proclamas de la vanguardia cultural europea confieren a este derrumbe, la decisión del gobernador

¹ Filippo T. Marinetti, “Fundación y Manifiesto del futurismo [1909]”, en Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza, 2002, p. 318.

² Armando V. Flores, “Del patrimonio perdido: el convento franciscano de San Andrés”, en *Ciencia UANL*, año-vol. IX, n.º 2, abril-junio de 2006.

³ Isidro Vizcaya, *Los orígenes de la industrialización de Monterrey: una historia económica y social desde la caída del Segundo Imperio hasta el fin de la Revolución (1867-1920)*, Monterrey, Fondo Editorial de Nuevo León/ITESM, 2006, p. 113.

⁴ Isabel Ortega (coord.), *Génesis y evolución de la administración pública de Nuevo León*, Monterrey, Fondo Editorial de Nuevo León y Universidad Autónoma de Nuevo León, 2005, p. 140.



En el círculo se muestra una fotografía de principios del siglo pasado del templo franciscano de Monterrey y, enseguida, un fotomontaje de una pintura en acrílico del antiguo templo sobre una fotografía actual, en el mismo lugar que ocupó hasta su demolición en 1914, justo en el cruce de las calles Zaragoza y Ocampo. La pintura se debe al arquitecto José Guadalupe Esparza Monreal.

Abajo: escudo de Nuevo León (1943), cuyo cuartel inferior izquierdo representa dicho templo.

Villarreal acabó viéndose en la ciudad como un exceso y una “pérdida irreparable” que alteraba el paisaje urbano. A pesar de la ausencia, la inconfundible imagen de la fachada del templo cerrando la calle Zaragoza vio sustancialmente incrementado su potencial simbólico y su capacidad identitaria; tanto, que terminó siendo incorporada al cuartel inferior izquierdo del ya citado escudo estatal. Y para mayor escarnio del demoleedor, el escudo se aprueba oficialmente en 1943, un año antes de su muerte.

Lejos de ser el anterior un comportamiento puntual o aislado, la práctica de la

destrucción de patrimonio urbano continuó –en aras de la modernidad– a lo largo de todo el siglo xx. La Revolución enarboló la bandera de la modernidad y el progreso, pero también lo hizo el régimen porfirista anterior, representado en Nuevo León por el general Bernardo Reyes; serían, en todo caso, modernidades diferentes. Fue Reyes quien creó en 1886 la Junta de Mejoras Materiales, promoviendo de inmediato a partir de ella la construcción de la Penitenciaría del estado (1887-1894, ampliada y remodelada en 1906-1908). Cuando hoy se habla de la antigua Penitenciaría, antecedente de la



Dos vistas de la fachada principal de la antigua Penitenciaría del Estado (1887-94), antes y después de la ampliación de 1906-08. El edificio fue demolido en 1943.



actual correccional del estado –penal de Topo Chico–, se alude a un soberbio edificio que ocupó una cuarta parte de la primitiva Alameda Mariano Escobedo, con fachada principal a la avenida Pino Suárez. Diseñado por los ingenieros militares Miguel Mayora y Francisco Beltrán, el inmueble presentaba unas trazas academicistas de marcado sabor neorrománico en las esquinas, debido a sus potentes torreones almenados. A pesar de ser “tan grande” y estar “tan bien construido”, el edificio fue demolido en 1943 sin llegar a cumplir medio siglo de existencia.

Según Casas y Murillo, las autoridades venían lamentando desde finales de los años treinta la obsolescencia de las instalaciones, al tiempo que trabajaban en el proyecto de una nueva cárcel en un gran predio alejado de la mancha urbana, al noroeste de la ciudad (Topo Chico).⁵ Teniendo en cuenta esta nueva localización y la circunstancia de que en la primera, en la Alameda, fuera determinante también el hecho de no estar en el área central de la ciudad, pues de otro modo podían verse alteradas las “buenas condiciones higiénicas de que debe gozar el vecindario”. Es probable que en la década de 1940, siendo ya céntrica la zona

de la Alameda, se considerasen indignas de la misma una institución y una tipología arquitectónica como esas. En cualquier caso, por más ineficientes que pudieran resultar las instalaciones o por más inadecuada que hubiera devenido la ubicación urbana, siempre cabía la posibilidad de cambiar de uso, preservando el edificio. Esto es lo que ha permitido más recientemente –en un contexto cultural ya posmoderno– convertir la también porfiriana y antigua penitenciaría de San Luis Potosí (1884-1904), que estuvo en funcionamiento hasta 1999, en un nuevo espacio destinado a la promoción y enseñanza artística en 2008: el Centro de las Artes de San Luis Potosí.

En Monterrey, sin embargo, se optó por una destrucción tan moderna como económicamente útil: el gobierno del general Bonifacio Salinas Leal (1939-43) remató el predio y lo vendió al mejor postor el martes 11 de mayo de 1943, pocos meses antes de concluir su mandato. El mejor –y único– postor fue Rubén M. Gorena, quien depositó 150 mil pesos en la oficina del gobernador. Todo indica que el gobierno vendió el terreno con la construcción, de modo que fue el comprador quien se encargó de demoler

⁵ Juan Manuel Casas y Claudia Murillo, *Bajo el símbolo del rojo clavel. Arquitectura de Nuevo León en la época de Bernardo Reyes*, Monterrey, CONARTE, 2010, p. 46.

el edificio. Pero esto no exime de culpa a la autoridad. Sin imaginar siquiera la existencia de valor cultural en aquel inmueble, Gorena vio su compra simplemente como terreno que podía fraccionar y vender muy bien, y así lo hizo.⁶ Lo mismo ocurrió con los materiales de desecho, sobre todo piedra y madera; parte de los muros de la Penitenciaría sobrevive hoy en algunas casas de la colonia Mitras Centro, y parte de sus vigas, en las bancas de la iglesia de Cristo Rey.⁷

Aparte de la Penitenciaría, hubo muchos otros edificios de la época reyista o anteriores, de análogas trazas academicistas en algunos casos, que tampoco soportaron el embate de la modernidad. Así ocurrió con la antigua y pequeña iglesia de La Purísima, cuya construcción dio inicio hacia 1756, siendo tumbada en 1941. O con el antiguo Hospital Civil u Hospital González, de 1860, cuya fachada principal daba a la calle 15 de Mayo, derribado en 1949. O con el antiguo Mercado o Parián Colón (1875), que tras algunos procesos de ampliación y remodelación fue demolido en 1951. O con la discreta pero magnífica residencia familiar del propio Reyes en la calle Hidalgo, construida en la década de

1890 y destruida en 1966. O con la antigua Escuela Normal para maestros (1902) en la calle Juárez, derrumbada en 1944 a pesar de que ya en 1907 fue contemplada su preservación por la Junta Arqueófila. O con el edificio de la Gran Logia, edificado en 1906, arrasado por completo en los cincuenta para dar lugar a un estacionamiento. O con el primer Mercado Juárez (1909), derribado en la década de 1960. O con el Teatro Independencia (1910; sustituto del incendiado Teatro Juárez, 1898-1909) en la calle Zaragoza, que tras convertirse primero en el cine Rex (1937) y más tarde en el Olympia, acabó siendo demolido en 1984-85 en el contexto de las obras de la Macroplaza. O, en fin, con diversas residencias eclécticas de aquel tiempo ubicadas sobre todo por la avenida Pino Suárez.⁸

Pero no todas esas demoliciones son equivalentes. Casos como el de la antigua iglesia de La Purísima, que dio lugar al premiado templo moderno de Enrique de la Mora que conocemos hoy (1946), o el del antiguo Hospital González, que dio paso al actual Hospital de Zona n.º 21 del IMSS en 1959, serían perfectamente asumibles en virtud del carácter modesto de ambas cons-

⁶ Agradezco a Juan Manuel Casas el haberme facilitado esta información a partir de sus notas de hemeroteca, concretamente del diario local *El Porvenir* de 12 de mayo de 1943.

⁷ Juan Manuel Casas y Claudia Murillo, *op.cit.*, p. 48.

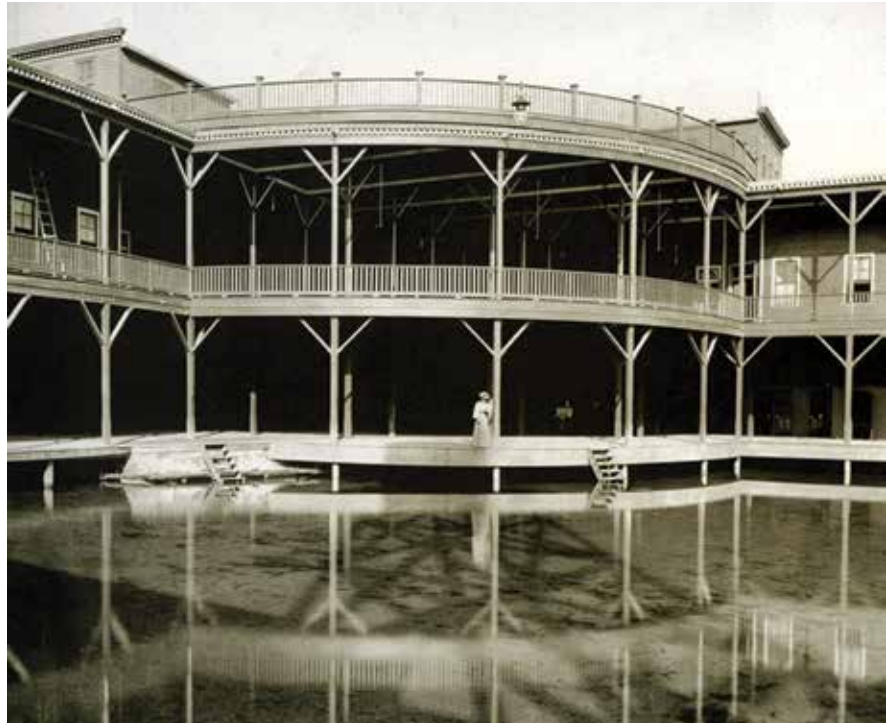
⁸ Juan Manuel Casas y Claudia Murillo, *op.cit.*

Vista exterior e interior de la Alberca Monterrey, edificio de estilo ecléctico construido hacia 1897 y demolido en la década de 1940.



trucciones y de la indiscutible mejora que, en el mismo ámbito institucional y tipológico, aportaron sus herederas. Las demás destrucciones resultan mucho menos justificables en términos de patrimonio urbano.

Hay casos especiales como el de la primera Alberca Monterrey, formidable edificio ecléctico de hacia 1897 ubicado en la esquina surponiente del entonces cruce de las calles Zaragoza y Allende; su demolición en la década de 1940 se habría visto favorecida por los daños que sufrió el inmueble como consecuencia de la explosión de su caldera en 1941. En 1949 ya existía un nuevo edificio, pero de menor expresión arquitectónica. Las instalaciones de la Alberca fueron definitivamente expropiadas y demolidas en 1961, dando paso a lo que hoy –y tras una remodelación en los años ochenta– se conoce como Fuente Monterrey.





Fachada de la antigua Estación del Golfo (1891). El edificio, que empezó a ser restaurado en 1977, funge hoy como Casa de la Cultura de Nuevo León.

Ante un panorama tan demoledor resulta sorprendente que hayan sobrevivido casi sin alteraciones edificios como la antigua Estación del Golfo (1891), reconvertida hoy en Casa de la Cultura, o el Hospicio Ortigosa (c. 1886-89), escondido en el centro de su manzana –delimitada por las calles Padre Mier, Bravo, Matamoros y 20 de Noviembre– en la colonia María Luisa. La salvación de la estación es tanto más significativa si tenemos en cuenta que ya se encontraba en proceso de desuso desde los años treinta. No es extra-

ño que la población de más edad la recuerde abandonada y funcionando como refugio de marginados. Algunas fotografías de los años setenta la muestran muy descuidada; también llama la atención el hecho de presentar en ese entonces el ladrillo de sus muros en color natural, es decir, anaranjado, lo que resulta chocante con el aspecto actual de muros blancos y piedra gris.⁹

Todo indica que hasta ese momento el edificio sobrevivió casi por casualidad. Pero es evidente que un inmueble tan singular y

⁹ Agradezco a Juan Manuel Casas el haberme facilitado diversa información sobre la antigua Estación del Golfo.

único en la ciudad no podía dejar indiferente a todo el mundo, y menos cuando se tomó y conoció la decisión de derrumbar el edificio.¹⁰ Un reducido número de personas empezó a promover su rescate. La cabeza más visible del grupo fue el arquitecto y promotor cultural Manuel Rodríguez Vizcarra, quien a la postre dirigió el proyecto de puesta en valor del edificio. Vizcarra consiguió fondos de la SEP para restaurarlo y destinarlo a Casa de la Cultura –las obras dieron comienzo en mayo de 1977–, siguiendo en esto el modelo francés de André Malraux, muy en boga en aquel entonces.¹¹ Fue el segundo inmueble que se restauró en la ciudad.

Conviene recordar, por otra parte, que este tipo de edificios, las estaciones de ferrocarril, han jugado un importante papel en la apreciación del patrimonio industrial, y que esta no partió solo de una voluntad científica o académica, pues se presentó también como un movimiento de reivindicación social que tuvo su eclosión simbólica en las amplias protestas populares producidas en Londres, en 1962, tras la destrucción de la estación de Euston en 1835.¹²

Podría pensarse que fue esta la primera vez que un sector de la población se movili-

zaba en favor del patrimonio arquitectónico. No fue así, aunque esto, ciertamente, ocurrió muy pocas veces. Casas y Murillo se han referido a una notable reacción ciudadana en los años cuarenta, al conocerse que una institución bancaria hizo ofertas entre 1942 y 1945 para comprar el Parián Colón, demolerlo y levantar en su lugar un rascacielos.¹³ Parece ser que los locatarios del mercado y muchos ciudadanos se opusieron a la venta, que no prosperó inicialmente, llegando a expresar indignación en algunas encuestas populares con el argumento de que ese mercado era una reliquia de Monterrey que no debía destruirse. Cabe preguntarse, no obstante, hasta qué punto obedeció esa actitud a razones de verdadero reconocimiento del valor cultural del inmueble antes que a motivaciones de carácter práctico o utilitario. De hecho, la resistencia no duró mucho: el 4 de enero de 1950 el municipio anunció la venta del predio al Banco de México; una década después se construyó allí el actual Condominio Monterrey.

Hay, a pesar de todo, otras formas de resistencia para cuando el bien inmueble ya ha desaparecido; hablo de resistencia al olvido. Algunos escritores locales se han

¹⁰ *Milenio*, (Redacción), “Homenajearán a Rodríguez Vizcarra”, en *Milenio* [En línea], 20 de agosto de 2009, <<http://impreso.milenio.com/node/8627657>> (consultado en enero de 2012).

¹¹ Romeo Flores, “Antonio Rodríguez Vizcarra”, en *BCM. The Business Club Magazine* [En línea], 2009 <http://www.revistabcm.com/antonio_rodriguez_vizcarra> (consultado en enero de 2012).

¹² Ignacio González-Varas, *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*, Madrid, Cátedra, 1999.

¹³ Juan Manuel Casas y Claudia Murillo, *op.cit.*

encargado de que una parte al menos de ese patrimonio perdido reviva en la imaginación de los lectores y pueda ser conocido por las generaciones más jóvenes a través de cuentos y novelas. Hugo Valdés, por ejemplo, alude en *El crimen de la calle Aramberry* –novela ambientada en el Monterrey de la primera mitad de los años treinta – a edificios como el Mercado Colón, la antigua iglesia de La Purísima, el Hospital González y la antigua Penitenciaría, ofreciendo en ocasiones amplias descripciones de estos inmuebles. Del Hospital González se dice lo siguiente:

A las 9:15 de la mañana los cadáveres fueron entregados al personal de la administración del hospital González. [...] Desde esa hora empezaron a apiñarse frente al hospital personas de todas las clases sociales con la intención de ver los cuerpos de los asesinos. [...]

El hospital González miraba hacia la calle de 15 de Mayo. Ya en ese tiempo era llamado “viejo caserón”. Funcional y con espacio suficiente para sus enfermos durante los años en que se construyó –el último tercio del siglo XIX– y aun en las tres décadas posteriores, resultaba en 1933 inadecuado para Monterrey. [...] Con tanto enfermo de fiebres intermitentes, tifoidea y viruela ne-

gra, no era difícil pensar que, paradójicamente, el hospital contaminaba al barrio. Aun así, su aura de creolina daba a los visitantes una vaga certeza de salud.

En una especie de subterráneo estaban las celdas de los locos; sus rejas daban hacia Cuauhtémoc y ofrecían a los caminantes el espectáculo de su demencia. [...]

A espaldas del hospital, como un apéndice, se ubicaba la Escuela de Medicina. Enseguida, y hasta Matamoros –aún no se trazaba la calle de Juan Ignacio Ramón–, se extendía una plaza formada por jardines donde había fresnos y álamos de gran tamaño. Fue allí donde expusieron los cadáveres.¹⁴

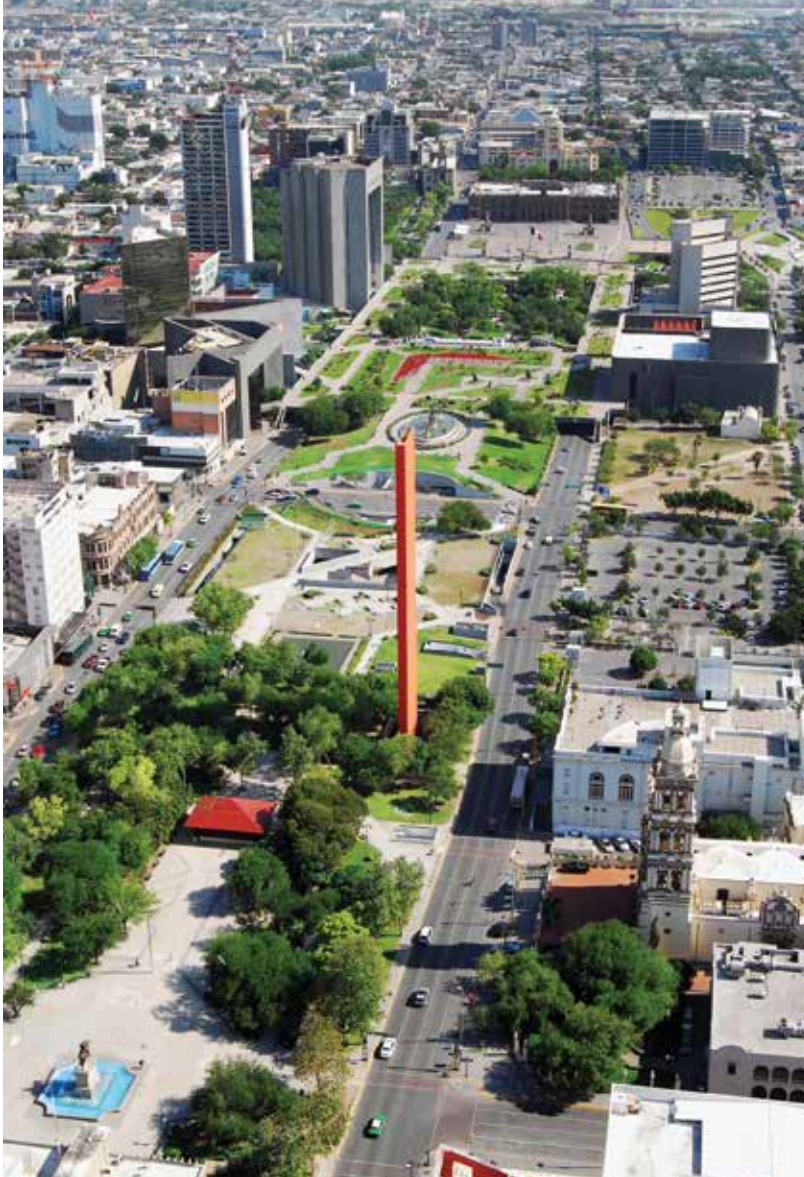
La apoteosis de la tabla rasa: la Macroplaza

Pero el moderno principio de destrucción creadora, que ha seguido vigente hasta la actualidad, tuvo su momento álgido a principios de los años ochenta, coincidiendo con las demoliciones masivas que dieron lugar a la Macroplaza. Sin olvidar el drama humano de tantas personas que tuvieron que ser reubicadas, aquello fue la apoteosis de la tabla rasa. El apodo asignado al Barón Haussmann por un sector de la cultura francesa de su tiempo en virtud de la radicalidad de sus reformas urbanas para París (1850-1870), *le*

¹⁴ Hugo Valdés, *El crimen de la calle Aramberry*, UANL, Monterrey, 2008, pp. 237-239.

grand démolisseur –el gran demoleedor– bien podría haberle correspondido también a quien fue gobernador de Nuevo León entre 1979 y 1985, Alfonso Martínez Domínguez, un político “orientado a la acción” que se impuso como obligación modernizar Monterrey. A otra escala y con algo más de un siglo de diferencia, tampoco a él le tembló la mano a la hora de usar el bisturí en pleno corazón del primer cuadro de Monterrey, llevándose por delante 31 manzanas, o lo que es lo mismo, cuarenta hectáreas de suelo urbano que reunían un total de 427 construcciones –cifras del propio gobernador–, incluidos edificios de interés histórico-artístico. Hizo efectivo en Monterrey parte de lo que Le Corbusier solo alcanzó a proyectar para el centro de París medio siglo antes, en el marco de su célebre *Plan Voisin*.

La Macroplaza es heredera, por tanto, de una tradición urbanística moderna que tiene entre sus hitos clave las reformas de Haussmann y las propuestas de Le Corbusier para la capital francesa. Como en esos casos, aquí también sirvió de excusa la necesidad de poner orden allí donde supuestamente reinaba el caos. Y de manera análoga a las intenciones de Le Corbusier,



¹⁵ Alfonso Martínez Domínguez, *Primer Informe de Gobierno*, Monterrey, Gobierno del Estado de Nuevo León, 1980.

Vista panorámica de la Macroplaza en la que se aprecian construcciones emblemáticas como el Faro del Comercio de Luis Barragán. Hacia la mitad de la imagen, a la derecha, se divisa la modesta Capilla de los Dulces Nombres arrinconada contra la pared del colosal Teatro de la Ciudad.

aquí también nos encontramos con que los edificios de baja altura que dominaban la zona fueron vistos como un obstáculo para la enunciación de una verdadera modernidad urbana, pues esta era, por definición, elevada, vertical.¹⁵ La grave crisis económica de 1982 hizo que los resultados no fueran los esperados, aunque estos tampoco serían capaces de suscitar alabanzas en términos de calidad urbanística. Borja ha visto la Macroplaza como “un verdadero horror”, poniéndola casi como ejemplo de lo que no se debe hacer en la ciudad.¹⁶

Si bien es verdad que el paso del tiempo ha terminado fijando este espacio en el imaginario colectivo hasta el punto de la apropiación, no es menos cierto que sigue siendo un proyecto inacabado que responde a un proceso de “contra-urbanismo”.¹⁷ La Macroplaza fue sobre todo un proyecto de carácter político, una empresa que pudo llevarse a cabo gracias, en buena medida, al talante autoritario de Martínez Domínguez. Él, por su parte, apelando a la tradicional idea local de *grandeza*, consideró aquello “tarea de gente grande”, convencido, dijo, de que “los regiomontanos somos gente grande”.¹⁸ Pensar y hacer en grande..., toda

una filosofía de vida. De hecho, su lema en relación a la Macroplaza fue “¡A grandes problemas, grandes soluciones!”. Lo malo es que esos grandes problemas eran más ilusorios que reales.

Pero lo que interesa aquí de la Macroplaza es su relación con el patrimonio arquitectónico, y en este rubro la actitud gubernamental ha sido bastante contradictoria. Se ha hablado de la “preocupación” de Martínez Domínguez por la memoria histórica, que se vería reflejada en el impulso dado a los archivos del estado y en la construcción –en la propia Gran Plaza– del nuevo edificio para el Archivo General de Nuevo León.¹⁹ Quiso, asimismo, localizar los restos de los prohombres del estado para colocarlos en la Explanada de los Héroes –un sector de la Macroplaza–, porque ese lugar debía ser siempre “recinto e invocación de nuestra historia”. Presentó la Gran Plaza como un proyecto que tumbaba lo “viejo” y “decadente” de Monterrey, al tiempo que lo mostraba como “motivación del arte y la cultura”. Sin mencionar las pérdidas, consideró preservado el patrimonio histórico a partir de la restauración de edificios como el Palacio Federal, la capilla de Dulces Nombres y la

¹⁶ Jordi Borja, *Luces y sombras del urbanismo de Barcelona*, Buenos Aires, Café de las Ciudades, 2011. Las autoridades urbanísticas de Torreón (Coahuila) tienen otro concepto de ese vasto espacio público regiomontano, pues se construyó en esa ciudad una *macroplaza* que parece haber sido concebida a imagen y semejanza de la de Monterrey.

¹⁷ Juan Manuel Casas, “Desarrollo y desarrollismo: apuntes para su contexto”, en *Rizoma*, Revista de la Agencia para la Planeación del Desarrollo Urbano de Nuevo León, APDUNL, año 2, n.º 6, octubre-diciembre 2007.

¹⁸ Alfonso Martínez Domínguez, *Quinto Informe de Gobierno*, Monterrey, Gobierno del Estado de Nuevo León, 1984, p. 79.

¹⁹ Isabel Ortega, *op.cit.*

Capilla de Dulces Nombres, construida en 1853. La fotografía fue tomada en 1990.



iglesia del Sagrado Corazón. Todas estas referencias están sacadas del texto de su Quinto Informe de Gobierno, que incluye un apéndice final titulado “El nuevo rostro del viejo Monterrey” en el que se dicen cosas tan sorprendentes como que “con sentido humanístico, una parte del corazón de la gran metrópoli ha desaparecido en aras del nuevo Monterrey. No obstante, inclusive en el perímetro de la Gran Plaza, se han respetado los vestigios evocadores de un pasado histórico que enaltece a la ciudad”. Y es que Monterrey “se aferra en conservar sus raíces a través de sus monumentos y edificios

históricos”.²⁰ Por si no fuera suficiente con las palabras, se incluye una imagen de la capilla de Dulces Nombres en pleno proceso de restauración.

La realidad, sin embargo, dista mucho de haber sido así. En primer lugar porque no estamos ante una operación de adición sino de sustracción. Casas ha dicho que en un lugar como ese debería haber solo intervenciones de verdadero valor agregado que eleven la calidad del paisaje urbano, no espacios sustraídos.²¹ Crowley, que vivió el proceso de cerca,²² considera que este proyecto no se recordará precisamente por los

²⁰ Alfonso Martínez Domínguez, *Quinto Informe...* pp. 16, 78, 80-82.

²¹ Juan Manuel Casas, *op.cit.*, p. 23.

²² William K. Crowley, profesor de la Universidad de Sonoma, California, estaba por entonces en Monterrey como profesor invitado y vivía a dos cuadras del área en transformación. Su estancia académica, auspiciada por el programa Fulbright, se verificó en la Facultad de Arquitectura de la UANL, concretamente en la Maestría en Ciencias para la Planificación de los Asentamientos Humanos. Durante su permanencia en la ciudad desarrolló un interesante trabajo de investigación sobre lo que estaba ocurriendo en el centro de Monterrey. William K. Crowley, *El proceso de renovación urbana en la Gran Plaza, Monterrey*, Trabajo de investigación inédito, Monterrey, 1984, p. 34.



Izquierda: imagen publicada por el diario *El Norte* en 1981, que muestra un momento del proceso de demolición de la casa en la que vivió y murió el prócer local José Eleuterio González, *Gonzalitos*.

Derecha: vista actual, desde la calle Doctor Coss, del espacio donde se ubicó la casa de Gonzalitos.



esfuerzos hacia una preservación histórica. La imagen que él tenía de todo aquello era la de una zona bombardeada.

La conservación de la capilla de Dulces Nombres, un edificio de 1853 que fue declarado patrimonio nacional en 1938, constituyó la excusa perfecta para presentarse como salvaguarda de la historia y del patrimonio cultural urbano. El pequeño y sobrio inmueble, que había sufrido en 1945 una intervención en la que se recubrieron sus muros de sillar con mortero de arena y cemento, ya había estado a punto de ser demolido en 1956, pero el intento no prosperó. Esta vez, en el contexto de las obras de la Macroplaza, acabó formándose un patronato ciudadano

para su cuidado y preservación. Ahora bien, ¿en qué condiciones se da esa conservación? Crowley ya advirtió en su día que la capilla se situaba frente al gran teatro nuevo de la ciudad “de manera algo incómoda”.²³ En efecto, una simple mirada al estado actual basta para comprobar que la descomunal mole del Teatro de la Ciudad, lindante con la diminuta capilla y producto también de aquellas obras, anula visualmente al edificio.

En páginas anteriores se ha dicho que México fue un país pionero en materia de conservación del patrimonio arquitectónico, entre otras cosas por haber sido una de las dos únicas naciones americanas que participaron en la Conferencia Internacional

²³ *Idem*.



de Venecia de 1964. Pues bien, uno de los primeros artículos de la Carta de Venecia, concretamente el sexto, deja claro que la conservación de un monumento implica la de un marco a su escala; cuando el marco tradicional subsiste será conservado, desechándose toda construcción nueva que pueda alterar las relaciones entre los volúmenes y los colores. ¿De qué le sirvió a México –en este caso al menos– suscribir esa Carta casi veinte años antes? ¿Nadie se dio cuenta de lo que estaba ocurriendo o podía ocurrir con esa capilla? Eso es lo más lamentable, que no faltó quien alertara sobre este punto en la prensa, pero ningún responsable tomó nota.

El 8 de julio de 1981 el diario *El Norte* publicó una noticia según la cual el arquitecto Melchor de Jesús García Torres censuraba nada menos que al entonces cronista de la ciudad, José P. Saldaña, quien en un artículo anterior había señalado que la antigua casa en la que vivió y murió el insigne José Eleuterio González, *Gonzalitos*, situada en la calle de Doctor Coss, entre Padre Mier y Matamoros, era una simple casona sin demasiado valor, sugiriendo por tanto que no sería una gran pérdida prescindir de ella en favor de la Macroplaza. Para Saldaña bastaba con poner una placa alusiva al prócer en el lugar donde había estado la casa. No fue para menos la censura del arquitecto, que, todo sea dicho, no estuvo solo en esa defensa. Sorprende enormemente que todo un cronista de la ciudad, una persona que debe velar precisamente por el recuerdo de la historia urbana, por conjurar el olvido, pudiera sostener semejante parecer. ¿Pudo haber recibido Saldaña algún tipo de presión para ser condescendiente en estos asuntos? ¿Había otros intereses de por medio? La casa acabó tirándose.

Para García Torres no bastaba con una simple placa; de seguir obrando así, ni las generaciones del presente ni las del futuro

Placa que recuerda el lugar donde estuvo la casa de Gonzalitos. Apenas visible y muy deteriorada, se encuentra sobre la pared del predio adyacente, al sur.

tendrían una base física objetiva en la que observar el paso de los eventos históricos de Monterrey. A juicio de este arquitecto, la casona –en la que no vio valor artístico sino histórico– debió conservarse, pudiendo haberle dado después un uso cultural para perpetuar la memoria de Gonzalitos. Puestos a señalar culpables, tampoco se olvida del INAH ni de la Sociedad Nuevoleonesa de Historia, Geografía y Estadística, instituciones que, efectivamente, debieron haber intervenido y no lo hicieron. Pero el arquitecto, muy atinado, razona: “Claro, que cuando exista la Gran Plaza con sus edificios y arquitecturas modernas, de qué van a servir estos [edificios como la casa de Gonzalitos o la capilla de Dulces Nombres], si no se va a tener una comparación de un edificio antiguo”.²⁴

El ejemplo de la casona de Gonzalitos revela la arbitrariedad y contradicciones que

se dieron en este proceso. Teniendo en cuenta la consideración que se tuvo con Dulces Nombres podría pensarse que el desprecio afectaría solo a la arquitectura moderna, pero ya se ha visto que no fue así. A menudo se olvida la traza urbana. La demolición de varias manzanas y la unificación de espacios que antes no existían implicaron la pérdida de trazas urbanas fundacionales, que también son parte esencial del valor patrimonial. Otras “joyas históricas” ninguneadas fueron, según García Torres, varios puentes antiguos; refería el arquitecto que uno del siglo XVIII se encontraba todavía intacto, cubierto por una calle moderna.²⁵ ¿Y qué decir de las vetustas casas que rodeaban la Catedral, edificios que databan del siglo XIX y algunos incluso del XVIII?

Como ya había ocurrido anteriormente, se hizo negocio con los desechos de las demoliciones, pues muchos de esos materiales eran solicitados por diseñadores y arquitectos. Una parte medular de la identidad de Monterrey fue así presa del interés económico. Un funcionario de entonces refirió que solo era reutilizable el 30 por ciento de esos desechos.²⁶ No obstante, hubo quien sacó mucho provecho de los mismos. Fue el caso

²⁴ *El Norte*, “Arquitecto censura al cronista Saldaña”, en *El Norte*, miércoles 8 de julio de 1981, p. B16.

²⁵ Juan Manuel Casas y Claudia Murillo, *op.cit.*, pp. 40-41. Señalan a este respecto que durante el curso de las obras de la Macroplaza ciertas excavaciones dieron con el puente Juárez, “precioso vestigio” de la época de Bernardo Reyes (1886-1887). Para estos autores no está claro si fue destruido en ese momento; consideran que lo más probable es que aún se encuentre bajo el tramo de la calle Zaragoza que pasa frente a la torre del Tribunal Superior de Justicia, pues de nada serviría destruir algo que de todos modos quedaría en el subsuelo. De seguir existiendo, creen que algún día podría recuperarse e integrarse al sistema del Paseo Santa Lucía.

²⁶ *El Norte*, “Sigue la piqueta en el primer cuadro”, en *El Norte*, domingo 5 de julio de 1981, p. B1.

del político y promotor cultural Mauricio Fernández Garza,²⁷ quien se encontraba construyendo por entonces su espectacular mansión de Chipinque, San Pedro Garza García, en las faldas de la Sierra Madre Oriental. Al iniciar la construcción de La Milarca necesitaron mucha madera, hallándola en edificaciones antiguas y demoliciones:

Afortunadamente, por esos años había muchísima madera disponible como resultado de la demolición de una gran cantidad de casas y edificios en el centro de Monterrey, hecha con el fin de construir el parque que más adelante conoceríamos como la Macroplaza. En gran cantidad de esas construcciones había madera con cien años o más de antigüedad y a precios sumamente accesibles. No recuerdo cuántas vigas compramos para construir piezas incompletas como el alero [del techo principal de la casa], marcos de puertas y ventanas; creo que con facilidad adquirimos –aproximadamente– unas mil vigas. Gracias a esto podemos decir que en el proyecto de La Milarca también sobrevive parte de la historia de nuestro Monterrey antiguo.²⁸

Esta ambigua actitud hacia el patrimonio por parte de los promotores de la Macro-

plaza podría entenderse también en clave moderna, pues no en vano recuerda el discurso de la Carta de Atenas (1933), el famoso manifiesto urbanístico inspirado por Le Corbusier y redactado en el IV CIAM. En él se apela inicialmente a la salvaguarda del patrimonio urbano (art. 65), reconociendo el respeto que merecen todos los “testigos preciosos del pasado” por su “valor histórico o sentimental”, pero después todo son limitaciones y condicionantes (artículos 66-68). Se entiende, por ejemplo, que “no todo lo que es pasado tiene derecho, por definición, a la perennidad”, planteándose la necesidad de ser selectivos con ese tipo de inmuebles: “hay que saber reconocer y discriminar cuáles están aún bien vivientes”. Terminará ofreciéndose a menudo una visión de lo histórico como rémora. No obstante, hay un avance respecto a la filosofía destructiva del futurismo italiano.

Las destrucciones pro Macroplaza afectaron de lleno a la arquitectura moderna de la zona. A veces se convirtieron en verdadero espectáculo, en motivo casi de placentera satisfacción visual, como revela la completa secuencia de imágenes –especie de ensañamiento a cámara lenta, en cuatro

²⁷ Senador panista en 1999, Fernández Garza promovió ese mismo año una iniciativa de Ley General del Patrimonio Cultural de la Nación, que pretendía derogar la vigente Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas (1972), al considerar que había quedado rezagada ante la dinámica del desarrollo social. No fue aprobada, pero estimuló la presentación de nuevas iniciativas desde entonces –la última data de marzo de 2011–, todas ellas sin éxito.

²⁸ Mauricio Fernández, *La Milarca*, México DF, Prerensa Digital, 2008.



Secuencia de imágenes incluida en el *Cuarto Informe de Gobierno* (1983) de Alfonso Martínez Domínguez, que da cuenta de la demolición controlada del edificio comercial Roberts.

tiempos– de la demolición del edificio Roberts que incluye Martínez Domínguez en 1983, en su *Cuarto Informe de Gobierno*. La dinamita se utilizó con fruición; fue necesario emplearla en los edificios más sólidos, construidos “para durar siglos”. Algunos edificios comerciales, como el Roberts, del que se recuerdan sobre todo las fachadas compuestas con una celosía muy a la moda de finales de los sesenta y principios de los

setenta, pueden resultar más funcionales que estéticos. Pero no siempre es así.

Aunque solo sea ya a través de una fotografía en blanco y negro, hoy sigue cautivando el atractivo diseño expresionista o *streamline* que presentaba el edificio de la firma Sears Roebuck de México, sobre todo por la potente solución curva de la esquina, la elegante y dinámica proyección horizontal del inmueble y los atinados y esbeltos letreros de la casa. El edificio, que fue inaugurado el 13 de febrero de 1947, se ubicaba en la acera sur de la calle 15 de Mayo, con entradas por esta y por las de Zuazua y Doctor Coss. La Macroplaza acabó con él.

Pero el edificio que provocó las mayores controversias fue, según Crowley, el Cine Elizondo, inaugurado el 10 de septiembre de 1943 y situado en la calle Zaragoza, entre Padre Mier y Matamoros.²⁹ Obra del ingeniero Arturo Olivero Cedeño y del arquitecto Lisandro Peña Jr., fue propiedad de AMSA (Atracciones Mundiales, SA), empresa integrada por los hermanos Encarnación, Narciso y Luis Elizondo junto con Antonio y Adolfo Rodríguez, pioneros estos últimos del cine en Monterrey.

²⁹ William K. Crowley, *op.cit.*



Antes de que existiera la Macroplaza, el edificio Sears se ubicaba exactamente en la esquina surponiente de Dr. Coss y 15 de Mayo. En esta fotografía se muestra el lugar que ocuparía actualmente.

La fachada del edificio era de un sobrio *art déco*. Su mayor atractivo residía en el interior, provisto de una profusa decoración de diseño oriental. Esa estética era anticipada ya en el exterior a través de un gran letrero vertical con el nombre ELIZONDO, cuya tipografía presentaba análogo sabor oriental. Como ocurrió en otros casos, el anuncio de la demolición puso de manifiesto la dramática indolencia e insensibilidad de la ciudadanía ante decisiones gubernamentales que le afectaban tan de lleno como colectivo, como grupo que se expresa, genera y vive en un medio



cultural. Se escucharon muy pocas demandas en favor del edificio, aunque hubo una excepción heroica de la que se hizo eco la prensa.

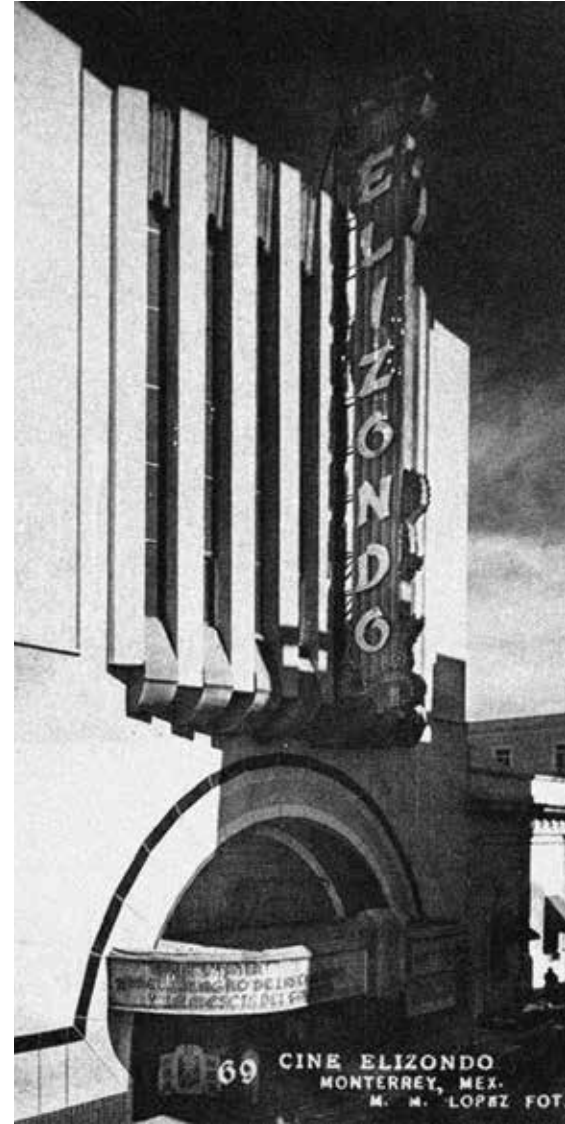
Temeroso ante una posible agresión de la policía, Héctor Ramírez, pintor y maestro de 35 años, padre de familia, llegó a colocar él solo varios carteles en los muros exteriores del edificio pidiendo que se le salvara de su fatal destino.³⁰ No entendía la pasividad de sus conciudadanos, a quienes acusaba de permanecer inertes ante la anunciada demolición. Confesó que él mismo había elaborado los pasquines, que no había nadie

Imagen nocturna del edificio Sears (1947), uno de los más interesantes inmuebles modernos que fue sacrificado en beneficio de la Macroplaza.

³⁰ “¡No me dejen morir!”, en *El Norte*, lunes 26 de octubre de 1981, p. B1.



Dos vistas de la fachada principal del Cine Elizondo, inaugurado en 1943 y destruido a finales de 1981.



tras de sí manipulándole y que solo le movía su amor al arte. La acción de protesta tuvo lugar la noche del domingo 25 de octubre de 1981, poco tiempo antes de demolerse el inmueble. Venciendo con humor e ironía lo trágico de la situación, Ramírez confirió voz propia al edificio, haciendo ver que este se negaba a morir.

Las leyendas de los carteles pegados en muros y columnas funcionaban como verdaderos gritos de auxilio que el cine lanzaba a intelectuales, artistas y público en general: “Dios sabe que soy inocente”, “Ustedes son cómplices de un asesinato”, “¡Ayúdenme!, quiero vivir”, “Dime que no es cierto, dime que es mentira que voy a morir”, “Rigo Tovar, componme una cumbia, muy llorona / Tu amigo, Cine Elizondo”. Otro de los textos, en forma de telegrama dirigido al presidente López Portillo, decía:

Don Pepe, Quetzalcóatl sabe que mi muerte es injusta. Juro por Venus que en mis entrañas, cual madre cariñosa, abrigo obras de inestimable valor artístico y, tal como Quetzalcóatl, tendré resignación al morir. Si tan solo usted fuera mi confesor. Su amigo, Teatro Elizondo.³¹

Para Ramírez era indiscutible el valor artístico del edificio, sugiriendo también un valor (histórico-social) derivado del hecho de haber divertido a niños, jóvenes y adultos de ambos géneros durante casi cuatro décadas. Otras voces aparentemente más calificadas, sin embargo, se mostraron menos seguras de su valor. De nuevo vuelve a sorprender la *opinión* de intelectuales y artistas como el historiador Israel Cavazos o el pintor Roberto Cordero, para quienes el edificio carecía de mérito artístico.³² Ya entonces era evidente el valor artístico, aunque solo fuera por el compromiso estilístico del inmueble con el *art déco*, término que venía empleándose desde quince años antes –fue acuñado en 1966.

Con frecuencia se olvida poner en relación el sobrio exterior y el interior palaciego de imaginerías orientales. El exotismo, o lo que a ojos de un occidental de la primera mitad del siglo XX se veía como exótico, fue un ingrediente esencial en la arquitectura *déco*, y las culturas orientales –china y japonesa sobre todo– resultaron claves en la excéntrica mezcla que dio forma al espíritu y a la estética *déco*; una estética que va asociada, además de al exotismo, a ideas de lujo,

³¹ *Idem.*

³² William K. Crowley, *op.cit.*, La falta de reconocimiento de ese valor favoreció la pérdida del edificio. En un artículo de 2007 sobre urbanismo e identidad en Monterrey, Israel Cavazos reconoce que la apertura de la Gran Plaza “asesó el golpe de muerte al acabar con una vasta zona”. Insta incluso a salir al rescate de “lo poco que nos queda”, porque “si lo perdemos, perderemos nuestra identidad”. Israel Cavazos, “Urbanismo e identidad de Monterrey”, en *Rizoma*, Revista de la APDUNL, año 2, n.º 6, octubre-diciembre 2007, pp. 24-5.



Detalle interior del Cine Elizondo que revela la espectacular decoración con motivos chinoscos.

³⁸ Ricardo Harden, "Será exhibida la Princesa Mío en La Fonda del Rey", en *El Porvenir* [En línea], viernes 13 de julio de 2007, <http://www.elporvenir.com.mx/notas.asp?nota_id=145715> (consultado en febrero de 2012).

glamour, delicadeza y exquisitez en la decoración, y a sentimientos de ensueño, magia, melancolía y hedonismo. Por consiguiente, la abigarrada ornamentación oriental de la sala de proyección del Elizondo no fue arbitraria en absoluto, y respondía perfectamente a los gustos de la arquitectura *déco*. A ello habría que añadir que estamos hablando de un cine, e ir al cine no implicaba solo ver una película; con frecuencia todo estaba dispuesto para que el mismo edificio

fuese parte del espectáculo. El carácter fantástico de la decoración del Elizondo, capaz de estimular la imaginación del espectador haciéndole viajar por el espacio y el tiempo, tenía un claro sentido anticipador y propiciatorio con respecto al disfrute de la película, pura ilusión cinematográfica –ilusión de realidad.³³

En todo caso, y aun suponiendo que el mérito artístico fuera discutible, ¿tampoco se alcanzó a advertir valor histórico? Todo



Dos vistas del interior del Cine Elizondo en pleno proceso de demolición.

hace pensar que lo que se entendía por histórico remitía a cosas bastante más antiguas, sin reparar en la existencia de una historia contemporánea. El Elizondo, como otros cines de la época, fue testigo de una manera de entender el ocio y el entretenimiento en un momento determinado de la historia de la ciudad; porque esas portentosas salas documentan la consolidación del desplazamiento del teatro por el cine –iniciado a partir de la Revolución– como

principal espectáculo de la ciudad. Del mismo modo que fueron cerrando conforme los avances tecnológicos favorecían la aparición de nuevos hábitos socioculturales –como el de ver cine en casa a través de videocasetera– y también empresariales, como revela el concepto de los multicines.

De haberse conservado, constituiría para muchos ciudadanos un grato recordatorio como espacio de encuentros afectivos –sobre todo en el caso de parejas de

³⁴ No debe confundirse con el otro Teatro del Progreso, primer teatro formal que hubo en la ciudad, construido hacia 1857 y arrasado por un incendio en 1896, que se ubicaba en la llamada –debido precisamente a él– calle del Teatro, hoy Escobedo, entre Matamoros y Padre Mier. Tampoco con el Teatro-Salón Variedades El Progreso, inaugurado en 1910 e instalado sobre una cantina en la esquina norponiente de las calles Zaragoza y Padre Mier; este edificio desapareció hacia 1950 con la ampliación de Padre Mier. Nuestro Teatro del Progreso se abrió al público el 19 de diciembre de 1908, siendo propiedad de Fernando Ancira, Modesto Martínez y los ya citados hermanos Rodríguez (ligados al Cine Elizondo), propietarios también del anterior. Este teatro desapareció a causa de un incendio ocurrido el sábado 27 de junio de 1931, según reporte del mismo día del diario *El Porvenir*.

³⁵ Leopoldo Espinosa, "Cómo han pasado los años...", en *Regio.com* [En línea], s. f., <<http://img200.imageshack.us/img200/3709/te2s.jpg>> (consultado en enero de 2012).



Detalle de la calle Zaragoza hacia el norte, con la fachada del Teatro del Progreso en primer término (c. 1930). Inaugurado en 1908, este edificio fue destruido por un incendio en 1931, siendo ocupado su predio años después por el Cine Elizondo.

enamorado-, pero también de diversión e incluso de descubrimiento y aprendizaje a partir de grandes películas de la historia del cine; recuerdos que tienen la virtud de operar psicológicamente en beneficio de la estabilidad emocional de las personas, que saben así de dónde vienen o dónde están sus anclajes emotivos en el espacio urbano. De haberse conservado, sería memoria o testigo de una cierta especialización funcional del lugar, dado que allí mismo, antes que él, estuvo el Teatro del Progreso.³⁴ De haberse conservado, llevaría hoy a gala haber sido pionero en la comercialización de

la llamada dulcería, incorporando la venta de comida caliente como los hot dog y las palomitas de maíz.³⁵

El ya citado José P. Saldaña sentía tristeza de que el edificio fuera a ser demolido, pero pensaba que la demolición era necesaria para dar paso al progreso: "El arte dentro del cine Elizondo es importante, pero lo es todavía más la construcción de la Gran Plaza". Sorprenden una vez más las palabras y el argumentario del entonces cronista de la ciudad. Con él coincidía el pintor Cordero, para quien toda la decoración del edificio se había hecho con



Izquierda: otra vista del Teatro del Progreso, donde podemos apreciar completa la fachada.

Derecha: fachada del Teatro Juárez. Construido en 1898, se incendió diez años después, en 1908. Su lugar fue ocupado por el Teatro Independencia.

materiales populares en el Monterrey de la época..., como si eso fuera un demérito. A juicio de este artista local, el teatro no poseía ningún valor artístico; simplemente resultaba impresionante a la vista y llamaba la atención.³⁶

Aunque la destrucción ya es irreversible, el tiempo, en cierto modo, ha ido poniendo las cosas en su sitio. La literatura local, por ejemplo, no se ha olvidado del Cine Elizondo, brindándole así parte del reconocimiento identitario que se le negó en su trágico final.³⁷ Diversos estudios académicos sobre el cine en Monterrey han des-

tacado igualmente la singularidad de esta sala. La difusión de fotografías del antes y sobre todo del después del desastre ha servido para poner más claramente de manifiesto la brutalidad y la sinrazón de este tipo de acciones.

Incluso la aparición de la Princesa Mío, una figura femenina de yeso que habría sido rescatada de entre los escombros del edificio y que hoy puede verse en un restaurante de Barrio Antiguo, La Fonda del Rey, generó hace unos años cierta expectación, concitando la atención de la prensa.³⁸ La pieza, de hecho, fue intervenida por un

³⁶ William K. Crowley, *op.cit.*, p. 93.

³⁷ Hugo Valdés, *The Monterrey News*, Monterrey, UANL, 2006, p. 130.

³⁸ Ricardo Harden, "Será exhibida la Princesa Mío en La Fonda del Rey", en *El Porvenir* [En línea], viernes 13 de julio de 2007, <http://www.elporvenir.com.mx/notas.asp?nota_id=145715> (consultado en febrero de 2012).

restaurador del INAH, Alberto Compiani.³⁹ Lo más difícil de digerir es probablemente el hecho de que sea una obra como la anacrónica Fuente de la Vida (o de Neptuno), vil copia del escultor academicista español Luis Sanguino, la que hoy ocupe el lugar del Elizondo.

Pero este no fue el único cine que se vio afectado por las obras de la Macroplaza. En 1898 se construyó en la calle Zaragoza el Teatro Juárez, más o menos en el área que hoy ocupa la torre del Tribunal Superior de Justicia del estado. Ese teatro desapareció en 1909 a causa de un incendio. Casi de inmediato fue sustituido por otro –inaugurado en 1910– que, en plena coyuntura de celebración del centenario de la Independencia, tomó el nombre de Teatro Independencia. Este segundo teatro acabó siendo remodelado en su interior para convertirse en el cine Rex, abierto en 1937, que no obstante mantuvo la antigua fachada de su predecesor. Y el Rex, finalmente, llegó a los años ochenta con el nuevo nombre de cine Olympia. Aunque son casos distintos, el proceso de tránsito de teatro a cine recuerda lo ocurrido con el Progreso-Elizondo.

Las obras de la Macroplaza acabaron también con el Olympia y, de paso, con la

fachada del antiguo Teatro Independencia. Casas y Murillo estiman que un proyecto de rescate y restauración de esa vieja sala no solo habría sido viable sino que hubiera supuesto contar con un gran atractivo para Monterrey.⁴⁰ Al derribarla, dicen:

la ciudad perdió la última oportunidad de presumir un teatro de la era porfiriana, tal como los que hoy enorgullecen a las ciudades de Guanajuato, México, Guadalajara, Zacatecas, Mazatlán, Oaxaca o Durango, entre otras que quizá se han vanagloriado menos de su desarrollo cultural.

Una de las pocas obras modernas de la zona que se salvaron fue el mural de mosaico veneciano diseñado en 1961-63 por el arquitecto Joaquín A. Mora para el Parque Monumento a los Fundadores de Monterrey, más conocido como Fuente Monterrey. El mural, que responde al título de Origen y Progreso de Monterrey, fue retirado del sitio que ocupaba inicialmente –perpendicular a la calle Zaragoza, casi esquina con Matamoros, y mirando al norte–, restaurado y vuelto a colocar casi en el mismo lugar, aunque ahora mirando al oriente, es decir, paralelo a Zaragoza, y en el nuevo contex-

³⁹ El nombre Princesa Mío se debe al propio Compiani. Es la primera escultura restaurada de aquellas que alguna vez integraron el cine. No tengo noticia de otras, pero es muy probable que no sea la única que sobrevivió. La figura pertenece al comunicador Armando de León, para quien el cine Elizondo representaba “la magia de otros lugares del mundo en mi propia ciudad, de un lugar tan misterioso y mágico como es la China”. Llegó a sus manos a través de la doctora Miriam Leticia Rubalcaba, ingeniera encargada de las implosiones que derribaron el cine. Ella fue quien rescató la figura, muy deteriorada, de entre los escombros; de ahí la necesidad de una restauración.

⁴⁰ Juan Manuel Casas y Claudia Murillo, *op.cit.*, p. 114.



to arquitectónico del Palacio Legislativo o Congreso del Estado.

El proyecto de la Macroplaza resultó sumamente drástico. ¿Hubo alternativas? Es evidente que sí; simplemente no se contemplaron. Las estructuras deterioradas pudieron remodelarse y los comercios reducidos, ampliarse. Apelando a James J. Vance, Crowley termina su investigación sobre la Macroplaza indicando que el estilo de reurbanización elegido por Mon-

terrey no le parece adecuado, porque “la destrucción opresiva e inflexible que resulta de una demolición completa, y la pérdida de valores –tanto humanos como morfológicos– por medio de la naturaleza demoledora de la reurbanización, son todos resultados desafortunados”.⁴¹ Desde su perspectiva, que comparto plenamente, habría habido alternativas al intento obstinado de volver a empezar el ciclo de desarrollo del área central, dando preferencia

Interior y fachada del Teatro Independencia. En 1937 se convirtió en el cine Rex y posteriormente en el Olympia.

⁴¹ James J. Vance, *This Scene of Man. The Role and Structure of City in the Geography of Western Civilization*, Nueva York, Harper's College Press, 1977. William K. Crowley, *op.cit.*, pp. 112-113.

a las pequeñas transformaciones frente a los grandes cambios. Pero ya se sabe que a Martínez Domínguez le gustaba pensar y hacer a lo grande...

De los años ochenta hasta hoy: destrucciones con efectos retroactivos, mutilaciones y arrepentimientos

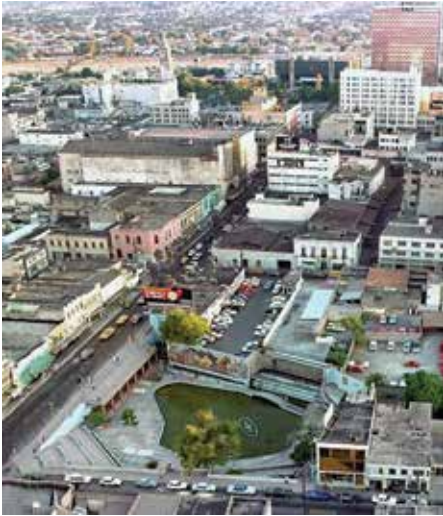
Monterrey, o más específicamente sus gobernantes, venía buscando desde hace tiempo la declaratoria del Parque Fundidora como Patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO. Aunque este espacio ya formaba parte del acervo patrimonial de Nuevo León desde 2001, el principal detonante de esa aspiración fue el proyecto emprendido a partir de 2005 por el Gobierno del estado con la restauración del horno 3, reciclado finalmente en el nuevo Museo del Acero, que se sumaba así al simbólico y ya recuperado horno 1. El primer paso para alcanzar el objetivo previsto fue lograr que el INBA declarase a ambos hornos como Patrimonio Artístico de México, lo cual se logró en 2010.

La confianza en el éxito era grande, tanto por el reconocido acierto de las res-

tauraciones realizadas en los hornos como por la aparente buena impresión que se llevaron los comisarios de la UNESCO en su visita al Parque a comienzos de ese año. Ya se pensaba, además, en los beneficios de una posible declaratoria: daría protección legal a ambas estructuras ante potenciales modificaciones futuras en el Parque y sería susceptible de incrementar el turismo cultural.⁴² La decisión final se tomaría en París, en junio de 2011, en una reunión del comité ad hoc de la UNESCO. Sin embargo, poco después de conocerse la inclusión de Fundidora en la lista indicativa el 6 de mayo de 2011, México optó por retirar su candidatura argumentando que estaba "incompleta". Pero, ¿qué ocurrió en realidad?

El ICOMOS Mexicano, Comité Nacional del Consejo Internacional de Monumentos y Sitios de la UNESCO, ya había advertido en 2006 a las autoridades de Nuevo León acerca de las dificultades que tenía la propuesta de prosperar. El problema, según la arquitecta Olga Orive Bellinger, presidenta de ese organismo, era que la acerera regiomontana había perdido muchos de sus elementos originales, como las casas de los obreros, caminos, elementos de maqui-

⁴² Gustavo Mendoza y Leticia Sánchez, "Busca Fundidora ser Patrimonio de la Humanidad", en *Milenio* [En línea], viernes 6 de mayo de 2011, <<http://www.milenio.com/cdb/doc/noticias2011/94735cf9dc1fc6e1994f97a442c754c9>> (consultado en febrero de 2012).



na que integraban a los hornos con las estufas y los sistemas de vaciado, piezas de conexión entre los distintos hornos, etcétera; es más, el horno 2 había desaparecido por completo –fue desmantelado entre 1994 y 1995.

La UNESCO concede mucha importancia a estos aspectos de integración en sus evaluaciones. Aunque no han perdido el valor universal excepcional, los altos hornos carecen hoy del valor universal de integridad, y este es un rasgo fundamental para sumarse a la Lista de Patrimonio Mundial. Para Orive, el Parque Fundidora resulta extraordinariamente bello en sí mismo, pero esto no debe hacer olvidar que, más allá de lo que existe,

fue vandalizado todo el resto de elementos de lo que debiera ser un completo parque industrial. Tales alteraciones constituían un serio obstáculo para la declaratoria.⁴³ El INAH suscribió casi íntegramente el dictamen de ICOMOS Mexicano. Su delegado en Nuevo León, Héctor Jaime Treviño, reconoció que la Fundidora “fue saqueada durante los años

Fotografías, panorámica y a pie de piso, de la Fuente Monterrey o Monumento a los Fundadores de Monterrey. El mural veneciano fue diseñado por Joaquín A. Mora.

⁴³ Orive considera, no obstante, que la candidatura de Fundidora podría redireccionarse: en lugar de ser candidata a patrimonio industrial, podría optar por una declaración de patrimonio intangible en atención al valor social que posee este parque cultural urbano. Alejandra Hernández, “Fundidora Monterrey busca ser un Patrimonio Mundial”, en *El Universal* [En línea], sábado 7 de mayo de 2011 <<http://www.eluniversal.com.mx/cultura/65381.html>> (consultado en febrero de 2012). Pero eso sería tanto como sancionar la inexistencia de valor patrimonial tangible, lo cual es inadmisibile. Esa especie de posible *premio de consolación* tiene algo de insuficiente y humillante. Gustavo Mendoza, “ICOMOS ve difícil que la declaratoria sea aprobada”, en *Milenio* [En línea], viernes 6 de mayo de 2011, <<http://www.milenio.com/cdb/doc/noticias2011/94735cf9dc1fc6e1994f97a442c5e4a5>> (consultado en febrero de 2012).

de abandono”.⁴⁴ Algunos componentes y materiales se destruyeron y otros muchos se vendieron.

Como es sabido, la compañía Fundidora cerró en mayo de 1986. En su *Tercer Informe de Gobierno*, en el apartado de desarrollo urbano, el gobernador Jorge A. Treviño se refiere expresamente al Parque Fundidora indicando que el área que ocupaba la planta de procesos primarios de la antigua acerera tenía un alto significado para la ciudad, tanto en su aspecto histórico y cultural como en su faceta urbanística, por la ubicación de sus terrenos. Este reconocimiento del valor histórico y cultural, sin embargo, resulta contradictorio con el inmediato señalamiento de la celebración de un convenio con el gobierno federal que incluyó un “programa para dismantelar los equipos considerados como básicos y aptos para ser utilizados en otras plantas a cargo de la Secretaría de Energía, Minas e Industria Paraestatal”.⁴⁵ Es decir, la responsabilidad de ese dismantelamiento que está teniendo hoy tan lastimosos efectos retroactivos recae tanto en el gobierno federal como en el estatal, si bien es cierto que la propiedad correspondía aún al primero.

En ese entonces se encontraban avanzados los trámites para formalizar la entrega legal de los terrenos al pueblo de Nuevo León. Al año siguiente vuelve a decirse que las instalaciones de Fundidora constituyen un “patrimonio histórico invaluable”, mientras se reconoce que “actualmente se efectúa el proceso de dismantelamiento y venta de materiales y equipo que permitirá financiar una parte de las obras”.⁴⁶ O sea, el hijo devorando al padre...: el nuevo espacio del Parque se conformaba a partir del sacrificio de diversas partes del antiguo complejo siderúrgico. A mediados de 1990 se había “despejado” un 55 por ciento del predio entre edificios e instalaciones diversas. Aun así, Treviño señala en su último informe de gobierno que “los terrenos e instalaciones ahora forman parte del patrimonio histórico, cultural y ecológico de todos los nuevoleonenses”.⁴⁷ Se le olvidó precisar que, en realidad, solo una parte de lo que había. Todo indica que en aquel momento faltó asesoría en términos de conservación y una verdadera conciencia patrimonial. Cabe preguntarse, si México es miembro de ICOMOS desde 1965, dónde estaba entonces el ICOMOS Mexicano... Aunque, por otra parte,

⁴⁴ Gustavo Mendoza, “Complicado que Fundidora obtenga declaratoria: INAH”, en *Milenio* [En línea], domingo 8 de mayo de 2011, <<http://www.milenio.com/cdb/doc/noticias2011/94735cf9dc1fc6e1994f97a442aa9892>> (consultado en febrero de 2012).

⁴⁵ Jorge A. Treviño, *Tercer Informe de Gobierno*, Monterrey, Gobierno del Estado de Nuevo León, 1988, pp. 26-27.

⁴⁶ Jorge A. Treviño, *Cuarto Informe de Gobierno*, Monterrey, Gobierno del Estado de Nuevo León, 1989, pp. 34-35.

⁴⁷ Jorge A. Treviño, *Sexto Informe de Gobierno*, Monterrey, Gobierno del Estado de Nuevo León, 1991, p. 41.

debería reconocerse que aquel desmantelamiento y reutilización de equipos en otras plantas siderúrgicas del país fue, en su momento, de un lógica aplastante.

Sería absurdo pretender reivindicar la estructura prístina de la planta. En un complejo industrial de estas características es lógico que, en virtud de múltiples necesidades funcionales, las construcciones sufran ampliaciones, clausuras y desapariciones, sustituciones y constantes metamorfosis. En 1986, año de la quiebra, sería irreconocible la estructura original de 1900. A lo largo de más de ocho décadas de existencia hubo un proceso acumulativo, pero no estrictamente lineal, pues muchos objetos fueron perdiéndose en el camino. Lo que sobrevivió fue aquello que resultaba más o menos funcional en su última etapa, que prestaba algún servicio en términos de productividad. Se ha dicho que “nunca pareció haber existido preocupación alguna por la conservación de sus inmuebles si esta se oponía al desarrollo del aparato productivo”, lo cual es perfectamente entendible.⁴⁸

Los problemas vinieron después, cuando se empezó a limpiar la zona y a preservar objetos de una manera un tanto arbitraria,

sin seguir un determinado criterio de legibilidad o lectura cultural. Se apostó especialmente por elementos más o menos espectaculares –caso de las altas chimeneas–, sin importar que quedaran aislados o descontextualizados con respecto a los conjuntos de los que formaron parte en un principio.

La determinación ulterior del gobierno estatal de retirar la candidatura podría parecer una decisión madura y humilde, pero lo cierto es que inicialmente se ignoró el dictamen de ICOMOS. En 2010 las autoridades estatales volvieron a pedir a este organismo su opinión sobre la inscripción de la candidatura, pero no obtuvieron aprobación para incluirla en la lista indicativa que presentó la UNESCO el 6 de mayo de 2011. “Hicimos –dijo Olga Orive– un dictamen solicitado por las autoridades de Nuevo León y pese a haber dado una negativa, después nos enteramos por internet de que los Altos Hornos sí se inscribieron en la lista indicativa”.⁴⁹

Los gobernantes deberían medir mucho más las posibles consecuencias de sus actos, porque decisiones de este tipo –que no cuentan de entrada con posibilidades reales de éxito– generan en la población una serie de expectativas e ilusiones que

⁴⁸ Rosana Covarrubias, Juan Manuel Casas y Víctor A. Cavazos, *Tierra, fuego, aire, agua... Un estudio sobre el devenir urbanístico y arquitectónico de la Fundidora de Monterrey*, Monterrey, Gobierno del Estado de Nuevo León, 2000, p. 121

⁴⁹ Alejandra Hernández, *op.cit.*



La fábrica de dulces
La Imperial en su estado
original, 1934-35.

después, al no verse cumplidas, producen frustración. Y ya se sabe que los éxitos colectivos han sido siempre un motor para la generación de autoestima social.

A pesar de todos los antecedentes anteriores, da la impresión de que no se aprendió la lección; las destrucciones de inmuebles con valor cultural han continuado prácticamente hasta hoy. Y como en otras ocasiones, se han hecho en nombre de la modernidad y del progreso de la ciudad. El ensanche de calles, que busca normalmente dar respuesta al continuo incremento del parque automovilístico y a la siempre prioritaria fluidez del tránsito vehicular, ha seguido practicándose

⁵⁰ Juan Manuel Casas,
op.cit.

en Monterrey. Proyectos de esta índole no solo atentan contra el valor patrimonial de la traza urbana, sino que afectan también al patrimonio arquitectónico.

El primer ensanche que se ejecutó en la ciudad con esos fines fue el de la calle Zaragoza, en 1929, seguido inmediatamente por el de Morelos.⁵⁰ Desde entonces, pasando por las importantes ampliaciones llevadas a cabo entre los años treinta y sesenta, se llega hasta la actualidad. La obra más destacada a este respecto en lo que llevamos de siglo XXI ha sido el nuevo ensanche de la avenida Venustiano Carranza, realizado en 2004. Y digo nuevo porque el primero tuvo lugar en 1932-34, cuando la calle aún llevaba el antiguo nombre de Centro América. En aquella ocasión se trató básicamente de dejar una distancia neta de veinte metros entre los límites de propiedad de las aceras oriente y poniente, con el objetivo de resolver el tránsito de norte a sur en la parte poniente de la ciudad.

La historia de esta avenida comenzó a dar un nuevo giro en 1998, coincidiendo con la apertura del túnel de la Loma Larga y la consiguiente construcción de un puente sobre el río Santa Catarina para conectar con la arteria, todo con la intención de aliviar el flujo



Tres vistas del edificio de La Imperial después de la mutilación sufrida a partir de 2004, y ya con las pinturas reconstructivas de Luis Alberto Montalvo (2009).



automovilístico de la avenida Gonzalitos. El aumento de carga vehicular que siguió a esto condujo a la citada ampliación de 2004, en la que se pasó de dos a tres carriles por sentido. Como suele ocurrir en estos casos, la intervención resultó polémica por los procesos de derrumbe y reedificación de fincas. De hecho, no prosperó un intento de ensanche anterior por la falta de acuerdo entre vecinos y autoridades. Algunas demoliciones parciales redujeron sensiblemente el tamaño original de viviendas y oficinas, haciendo que estos inmuebles ya no resultaran adecuados para sus respectivas funciones; de ahí la abundancia de lotes abandonados en la avenida años después.⁵¹ El gobierno fue ganándose a los vecinos con el atractivo de más carriles viales y promesas de incremento de la plusvalía de sus propiedades. La certeza de esto último no está clara, pues la avenida es más grande y los coches circulan a más velocidad, pero también se perdió tranquilidad.

Es indudable que buena parte de la identidad que ostenta la avenida Venustiano Carranza se debe a los edificios que la bordean, pues muchos de ellos corresponden a un mismo periodo y, por tanto, presentan similitudes formales y estilísticas.⁵² Así ocurre

especialmente con el estilo californiano. Aunque en menor medida, el *art déco* también está representado. Seguido desde finales de los años veinte y sobre todo en la década de los treinta, este estilo fue “sinónimo de modernidad y lujo” en Monterrey. El mejor de sus ejemplares en la avenida era probablemente –hasta 2004– la fábrica de dulces y chocolates La Imperial, empresa fundada en 1913.⁵³ Su edificio *déco* data de los años 1934 y 1935, es decir, se construyó a remolque de la primera ampliación de la calle. Fue diseñado por el arquitecto español Cipriano González Bringas, quedando la construcción a cargo del ingeniero Armando Díaz Moreda. A pesar de sufrir algunas modificaciones a lo largo de los años, el inmueble original logró mantener su esencia arquitectónica hasta 2004. Presentaba un estilo sobrio y discreto –en consonancia con su función–, además de cercano a otros edificios *déco* de la ciudad como la Escuela Presidente Calles, según revelan ciertos detalles como la manguetería primigenia de las ventanas. De aquel primer edificio destacaba su formidable fachada, que jerarquizaba al máximo la esquina ubicando en ella el acceso principal. Una reforma de hacia 1955 suprimió ese acceso

⁵¹ Ricardo Alanís, “Hay 50 lotes abandonados en Venustiano”, en *Milenio* [En línea], 14 de enero de 2008, <<http://www.milenio.com/cdb/doc/impreso/8005345>> (consultado en febrero de 2012).

⁵² Rosana Covarrubias y otros, *op.cit.*

⁵³ Según Gustavo Mendoza, dicha fundación se debió a Marcelino Villarreal y a su esposa Úrsula Elizondo. El edificio se ubica sobre la avenida Venustiano Carranza, entre las calles Carlos Salazar y Arteaga. Gustavo Mendoza “La Imperial defiende su historia con pintura”, en *Milenio* [En línea], sábado 18 de febrero de 2012, <<http://www.milenio.com/cdb/doc/impreso/9114952>> (consultado en marzo de 2012).

y lo sustituyó por un ventanal panorámico a modo de aparador o escaparate. Se le hicieron otros cambios al diseño original,⁵⁴ pero sin llegar a negar su esencia.

La verdadera transformación llegó a partir de 2004 como consecuencia del ensanche de la calle Venustiano Carranza. La destrucción no fue completa sino parcial, pero mutiló el edificio de mala manera, alterando por completo su fisonomía y proporciones originales. A tenor de la ausencia de polémica pública –ni siquiera en la prensa–, a nadie pareció importarle. ¿Intervino la autoridad encargada de velar por la preservación del patrimonio moderno? No tenemos constancia de ello. Aun así, lo interesante de este caso ha sido la cicatrización posterior del muñón, es decir, el modo en que los propietarios han resuelto el nuevo cierre del edificio. Se ha recurrido a la magia de la pintura para evocar el diseño original perdido, para conjurar su olvido. Como señalaba el titular de un reciente artículo publicado en el diario *Milenio*, “La Imperial defiende su historia con pintura”.⁵⁵

Se ha reconstruido de manera ficticia aquel primer acceso principal en esquina, enmarcado por dos columnas, y el nuevo

paramento ciego de la avenida Carranza se ha visto perforado por ventanas igualmente ilusorias, simuladas. Habrá quien interprete esto como un gesto simplemente ornamental o decorativo, como una manera de hacer más amables los duros perfiles y formas del edificio actual. ¿Fue esa la pretensión de los propietarios? Según Manuel Gloria, contralor general del negocio, ellos siempre estuvieron en contra de la ampliación de la avenida, pues –convencidos de que La Imperial era una empresa emblemática de Monterrey– querían conservar la fachada del inmueble, máxime cuando ya pensaban en celebrar el centenario de la empresa en julio de 2013. Llegaron a hablar, de hecho, con el entonces secretario de Obras Públicas del estado, Abel Guerra, pero no consiguieron nada. Tras la mutilación, Gloria contactó en 2009 con el artista visual Luis Alberto Montalvo a fin de recuperar la fachada original a través de los pinceles. Montalvo trabajó durante seis meses con la idea de que el resultado fuera “lo más realista posible”.

Después de aquello, en efecto, muchos han creído que las ventanas pintadas eran reales. Los propietarios no tienen planes de

⁵⁴ Se prolongó el parasol central por toda la fachada oriente y parte de la norte; se suprimieron los accesos secundarios de las calles Arteaga y Venustiano Carranza; se añadió un anexo al edificio en el lado sur que acogió un nuevo ingreso; y se incorporaron vitroblocs en algunas ventanas. Agradezco al arquitecto Juan Casas el haberme facilitado estos y otros datos del edificio.

⁵⁵ Rosana Covarrubias y otros, *op.cit.*



recuperar arquitectónicamente la fachada *déco*, aunque sí contemplan restaurar la pintura –que ya luce deteriorada– e incluso mejorar el diseño con mayor detalle.⁵⁶ Pero lo más relevante aquí es que este ilusionismo pictórico encierra un considerable potencial crítico. Podría entenderse, en este sentido, como respuesta que, frente a la impotencia de una destrucción impuesta e insensible, combina humor e ironía con desenfado. El inmueble actual es así testigo no solo de lo que fue y ya no es, sino también de la desidia de autoridades y ciudadanía en general hacia el patrimonio moderno. Todo un símbolo.

Finalmente, entre las experiencias relacionadas con la destrucción del patrimonio moderno se registran también arrepentimientos. Pero, ¿es posible reparar el daño en estos casos? ¿En qué condiciones? ¿Es la reconstrucción del bien demolido una solución aceptable? Monterrey cuenta con un ejemplo paradigmático a este respecto. El 7 de junio de 2006 la prensa local reportaba la demolición de una “joya del siglo XIX”.⁵⁷ La pieza en cuestión era una casona de estilo victoriano o inglés situada a la vera de la avenida Guerrero –siendo punto de fuga de General Anaya– y conocida como “la Casa de los Ingenieros”, pues ahí residían

⁵⁶ Gustavo Mendoza, *op.cit.*

⁵⁷ El derribo debió producirse el lunes 5 de junio de 2006.



La Casa de los Ingenieros de la antigua ASARCO. Comparativa entre el edificio original (página anterior, derribado en 2006) y la reconstrucción (en esta página, 2007).

los ingenieros que trabajaron para la antigua metalúrgica ASARCO (American Smelting and Refining Company), en cuyo predio se encontraba ya la casa en 1896, según revela una vieja fotografía.⁵⁸ E ingenieros anglosajones, llegados a Monterrey para el desarrollo de actividades industriales, serían quienes la construyeron. Casa que –formalmente al menos– nos trae a la memoria la pintada por Edward Hopper en un óleo de 1934, *Cape Cod Sunset*.

Pocos habían reparado antes en este edificio, pero, de repente, su desaparición escandalizó y movilizó a todo el mundo, autoridades de patrimonio incluidas. Res-

ponsables del centro INAH Nuevo León se comprometieron a investigar el asunto y, en su caso, a determinar las sanciones correspondientes. ¿No hubiera sido preferible actuar antes para eludir riesgos y evitar llegar a ese extremo? A diferencia de lo ocurrido con el inmueble de La Imperial, esta vez la prensa sí dio seguimiento a la noticia. El aire anglo de la casa, cercano al de la antigua Estación del Golfo, le confería cierto grado de exotismo en la ciudad.

Según Vázquez, el INAH ya habría advertido en 2004 acerca del valor histórico y arquitectónico de la casa, coincidiendo con el inicio de los trabajos del desarrollo

⁵⁸ Puede verse en el texto de Javier Rojas como desplegable entre págs. 116 y 117. Javier Rojas, *Fábricas pioneras de la industria en Nuevo León*, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 1997.

habitacional y comercial Céntrika.⁵⁹ Sin embargo, es evidente que esa advertencia no fue acompañada de las medidas necesarias para garantizar la preservación del edificio. Un funcionario de ese instituto reconoció que la casa era una de las grandes omisiones del Catálogo Nacional de Monumentos Históricos Inmuebles (Nuevo León), elaborado en 1986 y carente prácticamente de actualización. Desde CONARTE, otra institución con autoridad en materia de patrimonio a nivel estatal, se dijo que la casa apenas estaba en proceso de integrarse al inventario del patrimonio industrial de la ciudad. Es decir, tampoco la tenía catalogada.

Asimismo, y al tiempo que la empresa constructora de Céntrika lanzaba promesas de reconstrucción, entró en escena el municipio como responsable del derrumbe, que habría sido presuntamente autorizado por el entonces secretario de Desarrollo Urbano y Ecología de Monterrey.⁶⁰ Y para cerrar el círculo, el empresario Miguel Bremer, director de Céntrika, dijo desconocer el valor cultural de la casa, asegurando que, de haberlo sabido, la hubieran conservado.⁶¹

Apelando a advertencias de protección, permisos de demolición, licencias

vencidas y otros subterfugios burocráticos, unos y otros se culparon mutuamente del desastre, acusando sobre todo a cargos de administraciones anteriores a las suyas. Nadie entonó el mea culpa. Entre propósitos de enmienda y promesas de castigo a los culpables, cada quien eludió su responsabilidad como pudo. Pero lo cierto es que, en mayor o menor medida, todas estas instituciones y actores sociales se vieron implicados; todos tienen, por tanto, parte de responsabilidad en lo ocurrido. Bremer indicó que el INAH solo les hizo el señalamiento de preservar un bodegón de sillar y una chimenea; estas piezas aún se conservan, aunque, como en el caso de muchos objetos de Fundidora, descontextualizados.

Asumida la realidad del derrumbe, la respuesta común –y solidaria de lo políticamente correcto– fue negar la irreversibilidad de lo ocurrido y, por extensión, aceptar como mal menor la reconstrucción de la casa. Céntrika se ofreció a “restituir el daño” levantando una nueva construcción “similar a la demolida”. Como parte de un acuerdo con autoridades federales, estatales y municipales, el inmueble estaba

⁵⁹ Abraham Vázquez, “Tiran joya del siglo 19”, en *El Norte*, miércoles 7 de junio de 2006, sección “Vida”, p. 1.

⁶⁰ El 22 de marzo de 2004 la Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología (SEDUE) autorizó la “demolición total” (29,753 m²). La administración municipal siguiente se escudó en el hecho de que esa licencia expiraba el 21 de abril de 2005 y jamás fue renovada. Abraham Vázquez, “Estudia municipio regio sanción para Céntrika”, en *El Norte*, domingo 11 de junio de 2006, sección “Vida”, p. 7.

⁶¹ Abraham Vázquez, “Autoriza el municipio el derrumbe de casona”, en *El Norte*, jueves 8 de junio de 2006, sección “Vida”, p. 3.

prácticamente reconstruido nueve meses después. Pero ya no era lo mismo...⁶²

Aunque el trabajo se haya apoyado en planos antiguos y medidas que se tomaron de los cimientos que quedaron en pie de la casona original, el edificio actual ya no se encuentra en el sitio original sino a seiscientos metros de este. Y es evidente que en el proceso no se ha podido –ni querido– prescindir de los materiales ni de la tecnología actuales, con lo que ello implica en términos de autenticidad. El producto que hoy vemos no deja de ser una caricatura de la casona original, un falso histórico descontextualizado. La reconstrucción prístina de edificios puede tener sentido, por ejemplo, en contextos de posguerra, sobre todo porque –psicológicamente– es capaz de ayudar a superar el trauma, pero en otros casos resulta menos justificable. ¿Es mejor esto que nada? Tal vez, pero no es lo deseable. La legislación mexicana es muy vaga al respecto.

Unas declaraciones de Bremer en el momento de plantearse la reconstrucción de la casa dan idea de la manera en que un amplio sector de la ciudadanía entiende el patrimonio: “No va a ser solo la cons-

trucción de la casa –señaló el directivo de Céntrika–, sino que queremos poner alrededor una reja bonita, que se vea como la casa de una abuelita...”.⁶³ Por lo demás, resulta curioso comprobar cómo motivan los desastres: el fotógrafo Heriberto García Martínez fue el vencedor del tercer certamen del concurso “El Patrimonio Cultural de Nuevo León a través de sus fotografías”, que en esa ocasión, 2007, tuvo como tema el patrimonio industrial. El lector ya habrá adivinado el tema de la imagen ganadora: la Casa de los Ingenieros. Lástima que la atención llegase tan tarde.

⁶² Abraham Vázquez, “Estudia municipio regío sanción para Céntrika”, *op.cit.*

⁶³ Abraham Vázquez, “Prometen reconstruir residencia histórica”, en *El Norte*, domingo 19 de noviembre de 2006, sección “Vida”, p. 1.

CAPÍTULO III

Resistencias socioculturales al patrimonio moderno

La otra perspectiva desde la que se puede abordar el problema es la de la dificultad de la población para asumir el patrimonio moderno –básicamente del siglo XX– en igualdad de condiciones que el antiguo. Lo cual está directamente relacionado con las características culturales y educativas a las que me he referido en páginas anteriores.

La historia, ya sea como criterio de temporalidad o como conjunto de acontecimientos pasados y dignos de memoria, es uno de los más importantes referentes culturales. El problema está en que para mucha gente es sinónimo de pasado remoto, de lejana antigüedad, de suerte que todo lo moderno –por el mero hecho de serlo– les resulta siempre ahistórico, es decir, ajeno al prestigio cultural que suele conferir el paso del tiempo a los objetos. A menudo se olvida que también

existe una historia contemporánea, un pasado próximo a nosotros, que no es incompatible con la asignación de valor histórico y, por ende, cultural. Piénsese, en el caso de Monterrey, en obras como el Faro del Comercio (1981-1984) y el Museo MARCO (inaugurado en 1991). Su juventud no les resta valor histórico. En el primer caso, por su potencia simbólica e iconográfica en el centro de la ciudad, por su singularidad como monumento público, por su condición de hito urbano, por darle escala a la Macropiazza, por conmemorar el centenario de la CANACO Monterrey, por deberse el diseño a Luis Barragán, e incluso por el reconocimiento que le otorgó el INBA en 2001, declarándolo Monumento Artístico Nacional. En el segundo caso, fundamentalmente por tratarse del primer gran museo de arte contemporáneo –con una infraestructura ad hoc– que ha tenido Monterrey.



Izquierda: Faro del Comercio (1984), diseñado por Luis Barragán y Raúl Ferrera. Derecha, arriba: Museo de Arte Contemporáneo (MARCO, 1991), diseñado por Ricardo Legorreta. Derecha, abajo: placa que informa sobre la declaratoria del Faro de Comercio como Monumento Artístico, emitida por el INBA.

A lo anterior habría que añadir otra dificultad, en este caso de orden estético. La arquitectura moderna, especialmente la funcionalista o racionalista, es desornamentada por definición. Desde que el protorracionalista Adolf Loos identificara “ornamento” y “delito” allá por 1908, y Hitchcock y Johnson establecieran en 1932 como “tercer principio” del Estilo Internacional la ausencia de decoración aplicada, la arquitectura moderna hizo bandera de la sobriedad y la austeridad formal como expresión de compromisos morales, económicos e incluso democráticos.¹

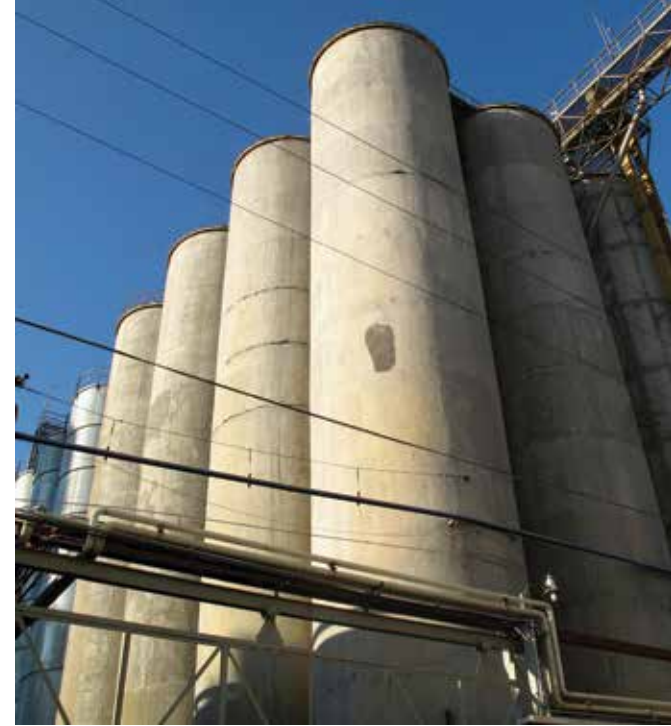
La desornamentación obedece también a una elección estética –de creadores, diseñadores y teóricos– que lleva consigo, por tanto, valor cultural. Así lo atestigua, por ejemplo, el famoso “menos es más” de Mies van der Rohe. Desornamentación no es sinónimo de pobreza, incapacidad expresiva o falta de pericia técnica. Sin embargo, el gran público se ha sentido a menudo intelectualmente indefenso ante esa opción estética, sin herramientas cognitivas capaces de develar los significados ocultos de los edificios funcionalistas. Algo parecido le ha ocurrido con el arte abstracto. Y es evidente que

cuando uno se enfrenta a un objeto que no comprende, tiende a restarle mérito o valor.

El ciudadano común tiene hambre de formas, sobre todo de formas orgánicas y naturalistas. La contemplación de la fachada barroca del Obispado o de la neobarroca de la Catedral puede no resultarle del todo clara en términos de significado iconográfico, pero al menos encuentra en ellas formas reconocibles, representaciones animales o vegetales, y esto –el hecho de ver formas que imitan a la naturaleza– le ofrece cierta seguridad. No solo eso: también percibe trabajo artístico o artesanal en la construcción de esas formas, que –fácilmente se deduce– dotan así de valor agregado a los edificios que las albergan.

Pero, ¿qué ocurre con los descarnados inmuebles racionalistas? Tanta limpieza y desnudez, que potencian la abstracción de esta arquitectura, suelen provocar indiferencia en el ciudadano común, lo que termina derivando indefectiblemente en negación de valor cultural. Y eso que tales atributos no son extraños en el noreste de México; forman parte de la tradición arquitectónica local, como bien revelan las arquitecturas vernáculas de la región, igualmente sencillas,

¹ Adolf Loos “Ornamento y delito [1908]”, en Richard C. Levene y Fernando Márquez (eds.), *Adolf Loos. Escritos I, 1897/1909*, Madrid, El Croquis, 1993, pp. 346-355. Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson, *El Estilo Internacional: Arquitectura desde 1922*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1984.



sobrias y austeras. Por otra parte, el hecho de que un edificio moderno apueste antes que nada por la funcionalidad no supone, en términos populares, ningún mérito especial.

En definitiva, factores como la simplificación formal, la rotundidad volumétrica (geométrica), la desornamentación, la sinceridad estructural y el uso de materiales y texturas considerados tradicionalmente pobres o poco nobles han operado en detrimento del aprecio de masas, haciendo así vulnerable a una arquitectura que en el

imaginario colectivo resulta todavía bastante deficitaria en términos artístico-culturales. No obstante, dentro de la arquitectura moderna sería posible establecer una jerarquía a este respecto, pues en términos generales, y en función de lo dicho, el ciudadano común tendería a valorar más el *déco* –al ser una modernidad que no renuncia a la ornamentación– que el funcionalismo.

Lo mismo ocurriría con algunos edificios industriales (caso de Cervecería), que, más allá del uso de materiales y técnicas modernas,

Silos de concreto para almacenamiento de grano: a la izquierda, depósitos de Harinera Monterrey-Selecta (antigua GAMESA, Av. Colón, 2313, col. Centro); a la derecha, depósitos de Cervecería. Con imágenes similares ilustra Le Corbusier la relevancia del volumen en la arquitectura moderna.

escapan a la definición de la modernidad funcionalista al adoptar soluciones formales y estilísticas provenientes de la arquitectura académica, reflejando así en ocasiones un clasicismo más o menos actualizado. En este sentido, tal vez sea más oportuno hablar no tanto de una época o “periodo vulnerable”, cuanto de una estética vulnerable.²

Lo dicho respecto al aprecio de masas no es, obviamente, algo privativo de Monterrey ni de México, pero es indudable que el nivel cultural o el grado de cultura general de la población repercute directamente en la mayor o menor estimación de la arquitectura moderna. La actitud de Loos respecto a la relación entre el aprecio del ornamento y la formación intelectual no está hoy muy alejada de eso que Bourdieu definió como “racismo intelectual”, pero no se puede negar la existencia de esa relación.³ Loos partía de la base de que el ornamento ya no podía ser un producto natural de la nueva era técnica e industrial, es decir, que ya no estaba unido orgánicamente a la cultura moderna. En este sentido, el rechazo del ornamento era para el arquitecto vienés “signo de fuerza intelectual”, mientras que su querencia evidenciaba “degeneración cultural”, pues

estaba convencido de que la evolución de la cultura era proporcional a la desaparición del ornamento en los objetos utilitarios. El ornamento solo podía ser recibido con alegría por “gentes incultas”, “rezagados”, “enfermos”..., personas “inmodernas” que vivían en realidad en épocas pasadas y que retrasaban con su actitud el desarrollo cultural de los pueblos y de la humanidad. Y añade: “Ningún ornamento puede nacer hoy de alguien que viva en nuestro nivel cultural. Distinto es con personas y pueblos que todavía no han alcanzado este nivel”.⁴

En eso que hoy se ha dado en llamar narcoestética, fácilmente reconocible por su cercanía a lo kitsch, el recargamiento ornamental cobra gran protagonismo. Con ella se relaciona la narcoarquitectura, considerada especialmente en sus vertientes residencial y funeraria (la casa y la tumba). A menudo es difícil apreciar a simple vista si un objeto arquitectónico de esa índole corresponde a narcos o a otro tipo de nuevo rico, pero es evidente que en la definición de esta estética convergen el exceso de dinero y la escasez de educación y “cultura ilustrada”.

Y no conviene olvidar que la narcoestética hunde sus raíces en la cultura y el gusto

² Juan Manuel Casas, Rosana Covarrubias y Edna M. Peza, *Concreto y efímero. Catálogo de arquitectura civil de Monterrey, 1920-1960*, Monterrey, Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León (CONARTE), 2012, p. 13.

³ Adolf Loos, *op.cit.*, Pierre Bourdieu, *Cuestiones de sociología*, Madrid, Istmo, 2000, p. 261-265.

⁴ Este pensamiento, sin embargo, resulta bastante contradictorio con buena parte de su producción arquitectónica. Adolf Loos, *op.cit.*, p. 353.

populares. No es que la afinidad al ornamento sea algo exclusivo de la cultura popular, aunque sí tiende a ser una constante en ella. Esto debería hacer reflexionar sobre la confusión que se ha creado en nuestro tiempo en torno a la noción de cultura. Vargas Llosa ha acusado a etnólogos, antropólogos y sociólogos de establecer una igualdad horizontal de las culturas en virtud de la cual incorporaron a la idea de cultura, como parte integral de ella, la “incultura”, disfrazada con el nombre de cultura popular.⁵

Ahora bien, lo que Loos negó, que el ornamento pudiera estimular la “alegría vital” de la gente, es lo que más tarde defendió –en el campo de la cultura ilustrada– la posmodernidad. Venturi llegó a la conclusión de que “menos no es más”, porque menos es el “aburrimiento”, y este podía combatirse con ayuda del ornamento, es decir, de lo que la modernidad consideró excesivo y superfluo.⁶ De hecho, la posmodernidad ha entronizado la dimensión entretenida, divertida y espectacular de la cultura en general y de la arquitectura en particular, que ha tenido –sin embargo– consecuencias inesperadas: Vargas Llosa habla, por ejemplo, de “banalización” y de “generalización de la



frivolidad”.⁷ Por otra parte, se ha instado a superar ciertos “tópicos inamovibles” según los cuales la abstracción era siempre más “progresista” que la figuración; como señala Montaner, diversos episodios contemporáneos revelan que la abstracción se ha convertido en Academia y la renovación ha venido de la mano de la figuración.⁸

Otra dificultad tiene que ver con la inapropiada trascendencia conferida en ocasiones al estado de conservación que puedan presentar los edificios con valor histórico, o artístico o ambos, hasta el punto de negar el valor cultural por el deterioro físico. Esto ha ocurrido y ocurre a menudo con muchas salas de cine modernas. Pero lo cierto es que,

Inaugurado en 1947, el Cine Monterrey luce hoy en total abandono, pero ese estado de conservación no compromete su valor cultural.

⁵ Mario Vargas Llosa, *La civilización del espectáculo*, Madrid, Alfaguara, 2012, p. 67.

⁶ Robert Venturi, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1995.

⁷ Mario Vargas Llosa, *op.cit.*, p. 34.

Construido en 1944-45, el edificio de la Maderería La Victoria muestra hoy este lamentable aspecto, que le deja en una situación especialmente vulnerable.



desde el punto de vista cultural, el estado de conservación es algo más circunstancial que esencial; es decir, no compromete el valor histórico que eventualmente pudiera ir asociado a un edificio. Otra cosa es que se utilice el deterioro físico como coartada para la destrucción de un bien inmueble. La fachada del Cine Monterrey, catalogada por el INBA, luce hoy en total abandono, y esa fachada *streamline* es lo único que queda –como ruina– del histórico inmueble. Es frecuente que se cuestione el valor del edificio en ese estado, que se le niegue el aprecio, pero ello no ha impedido que siga siendo noticia a partir de la preocupación expresada por el Centro INAH-Nuevo León en relación a su destino final.⁹

⁸ Josep Maria Montaner, *Arquitectura y Crítica*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, p. 17.

⁹ Gustavo Mendoza, "Temen daño al Cine Monterrey", en *Milenio* (edición Monterrey), martes 11 de enero de 2011, p. 44.

Lo mismo ocurre con otros inmuebles modernos como la Maderería La Victoria, sobre calzada Madero. Asimismo, el periodo de abandono que siguió al cierre de Fundidora y agudizó el deterioro de sus instalaciones no impidió que algunas de ellas, como la antigua Nave de Máquinas (actual Cineteca, logran la estimación del público tras su restauración y recontextualización. Así pues, no es que el estado de conservación no sea importante; solo señalo que es independiente del valor histórico-cultural, pues uno y otro operan en esferas distintas.

Hay datos objetivos que también informan acerca de estas resistencias socioculturales al patrimonio moderno. En primer lu-

gar, la abrumadora escasez de publicaciones sobre arquitectura moderna en Monterrey, empezando por catálogos e inventarios serios y rigurosos sobre el particular. Y eso que el artículo 7° de la vigente Ley del Patrimonio Cultural del Estado declara de utilidad pública la investigación en la materia. Sin inventarios es imposible saber exactamente con qué material contamos, y ya se sabe que el desconocimiento de lo que existe equivale prácticamente a su inexistencia.

El catálogo del INAH-Nuevo León (*Monumentos Históricos Inmuebles. Nuevo León*, cuatro tomos) presentan muchas limitaciones: desde su fecha de elaboración en 1986 y su falta de actualización hasta las insuficiencias, errores e inexactitudes de la información vertida en las fichas técnicas, pasando por la desatención de buena parte de la arquitectura local del siglo xx en virtud de las atribuciones competenciales conferidas a ese instituto. Sin sucursal en el estado, el INBA no ha publicado ningún catálogo de arquitectura moderna en Nuevo León. Aparte de eso, ¿cómo es posible que este instituto tenga sin catalogar inmuebles de la talla del Edificio Chapa (1946-1950) y del Condominio Acero (1957-1959), que son además los pri-



meros edificios altos de la ciudad? El centralismo del INBA se resiente especialmente en casos como estos.

A través de la ya extinta Agencia para la Planeación del Desarrollo Urbano de Nuevo León (APDUNL), la anterior administración estatal (2003-2009) elaboró, en colaboración con el Tecnológico de Monterrey, un *Catálogo de Monumentos, Edificios y Sitios Patrimoniales de Nuevo León*, que en su primera versión afectó solo al área metropolitana de Monterrey.

Con la creación del Parque Fundidora a partir de 1988, la Nave de Máquinas de la antigua compañía siderúrgica fue reconvertida en la actual Cineteca-Fototeca, inaugurada en 1998.



Los dos primeros edificios altos de Monterrey: a la izquierda, el Edificio Chapa (1946-50); a la derecha, el Condominio Acero (1957-59).



Provisto de fichas relativamente más completas que las del inventario del INAH, dicho catálogo estuvo disponible para el público a través de internet, pero hace ya tiempo que el portal dejó de estar operativo.

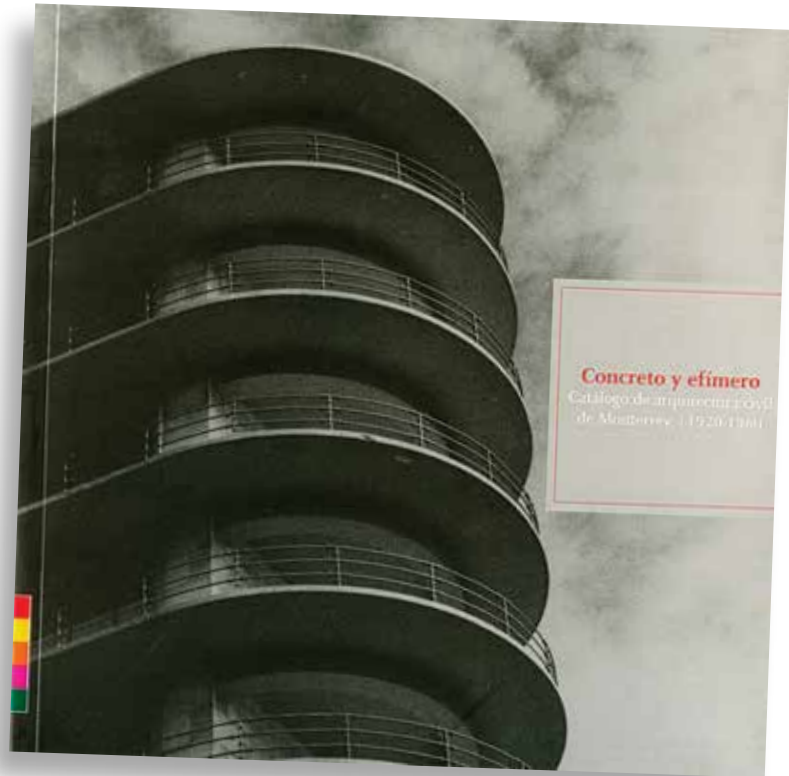
CONARTE, por su parte, ha ido elaborando su propio catálogo, sin que hasta el momento haya sido publicado –ni en formato libro ni a través de internet. Todo indica, por tanto, que esta es todavía una tarea pendiente o, cuando menos, en proceso. CONARTE ha editado al-

gunas publicaciones sobre patrimonio arquitectónico en general, pero muy poco sobre patrimonio moderno. Cabe mencionar, no obstante, una obra de calidad que ha visto la luz recientemente, en 2012. Me refiero al libro *Concreto y efímero. Catálogo de arquitectura civil de Monterrey, 1920-1960*, debido a Juan Manuel Casas, Rosana Covarrubias y Edna M. Peza. Se trata del primer intento serio de sistematizar la producción arquitectónica moderna en la entidad. Era un estudio muy

necesario, sobre todo si tenemos en cuenta que en más del 90 por ciento de los casos inventariados –un total de 104 edificios– no había ninguna literatura al respecto. Entre las virtudes de este catálogo está la de haber dado visibilidad a numerosos edificios modernos cuyo valor cultural era hasta ahora prácticamente desconocido para la gran mayoría de los ciudadanos. Piénsese que hablamos de una arquitectura íntimamente trabada con la identidad local; baste decir que en muchos casos se alude a estructuras de acero suministradas por la Fundidora.

Ser riguroso con la documentación presentada ha exigido a los autores un esfuerzo extra, pues el asunto de los datos erróneos o contradictorios que suministran algunas fuentes –y que hoy, además, se difunden y multiplican a través de internet– se reveló como un verdadero problema; Casas habla de información “llena de mitos e inexactitudes”. Llama la atención, tratándose de una época relativamente reciente, que cueste tanto trabajo conocer las fechas reales en que sucedieron las cosas.

Es un catálogo que “solo” aspira a ofrecer los datos duros de estos edificios y a



promover su protección ante las autoridades competentes, advirtiendo además sobre aquellos casos que se encuentran en situación de “grave riesgo”, como la ya citada Maderería La Victoria. Queda pendiente, es cierto, mucha tarea de interpretación y análisis crítico que permita conocer más a fondo, entre otras cosas, las especificidades locales –si las hubiere– de un determinado estilo, o los lenguajes modernos preferentes, et- cetera. Pero la simple comparación con el

Portada del libro-catálogo *Concreto y efímero* (2012), con un detalle de los modernos balcones del Hospital de Zona del IMSS (1950-59).



Dos inmuebles modernos que claman por ser reutilizados: arriba, el Edificio-Fábrica Lolyta (1944-46), abandonado desde 1990; abajo, la Estación de Ferrocarriles de Monterrey (1950-60), olvidada y en desuso desde 1997.

vacío anterior basta para resaltar el valor de este esfuerzo. Cabe señalar, no obstante lo dicho, que el libro cuenta con una introducción donde se hacen interesantes consideraciones sobre la modernidad arquitectónica. A veces se alude también a la susceptibilidad de los rescates, algo que podría entenderse como un respaldo a potenciales procesos u operaciones de reci-

laje arquitectónico; casos como los de la Estación de Ferrocarriles de Monterrey, en la colonia Industrial, o el Edificio Lolyta, sobre Emilio Carranza (esquina sureste con Reforma), podrían erigirse en candidaturas inmejorables a este respecto. De hecho, se aplauden diversos ejemplos de puesta en valor de inmuebles del movimiento moderno, como el Edificio Rayón o el Hotel Favorito, o la adecuación del Edificio Zambrano Berardi para sede del poder judicial, respetando en todos los casos el diseño original.

Otra de las virtudes de este catálogo tiene que ver con la profusión y diversidad de las imágenes que lo ilustran, que casi logra hacernos olvidar la ausencia de planos. Es muy de agradecer la inclusión de fotografías antiguas y actuales del mismo edificio, porque eso nos permite confrontar o seguir la evolución del inmueble a lo largo de los años. Un considerable número de las imágenes actuales ofrece también otra explicación al escaso aprecio de esta arquitectura a nivel general: si muchos edificios acusan un notable deterioro con respecto a los diseños originales, ello es debido en gran medida al afán depredador de la publicidad y, por extensión, a la negligente

actitud de propietarios y autoridades que lo toleran. Más llamativa si cabe la de estas últimas, dado que los edificios privados tienen también una dimensión pública –a través de sus fachadas– que se expresa sobre todo en términos de imagen urbana.

La abrumadora publicidad, que solo cabe entender en este contexto como basura visual, supone un verdadero problema. Los autores denuncian a menudo la “masiva invasión de publicidad”, que suele ir aunada a la falta de mantenimiento de los edificios. Conviene recordar que la Ley de Patrimonio Cultural del estado faculta a las “Juntas de Protección y Conservación” (¿?) para retirar anuncios, rótulos y letreros que atenten contra el aprecio y disfrute de los bienes patrimoniales (art. 16.VII).

El catálogo es susceptible de mejora en algunos aspectos, aunque no debe entenderse esto como demérito.

1.- Considero acertado el límite cronológico inicial, 1920, pero me resulta arbitraria la fecha final, 1960, teniendo en cuenta que la modernidad arquitectónica se extiende en la ciudad hasta mediados de los años ochenta aproximadamente, coincidiendo con el final de las obras de la Macroplaza.



Dos momentos (ayer y hoy) del mismo edificio, el Teatro María Tereza (sic) Montoya (1952-56). Nótese en el edificio actual la pérdida del sutil contraste entre el magnífico rótulo que identifica el inmueble y el fondo, entre otras lamentables modificaciones.



La publicidad campea a sus anchas en el Edificio Gustavo A. Madero (1942-43), impidiendo así la correcta estimación de sus cualidades estéticas.

Quedan fuera productos de gran relevancia –y análoga vulnerabilidad– como el Conjunto Habitacional Constitución (1964-1968), o, más adelante, dentro de eso que dio en llamarse modernidad crítica, renovada o revisada, edificios como la Casa Valdés-Canales (1981-1983), de Luis Barragán, o el Centro Banamex (1982), primera obra de Ricardo Legorreta en la ciudad.

2.- Es cuestionable el sentido de lo civil (arquitectura civil), empezando porque si bien este término ha servido tradicionalmente para establecer una distinción con lo militar y lo religioso, entendido en un

sentido más amplio es lo que se refiere al conjunto de la ciudad y a los ciudadanos. Quiero decir con ello que bien pudiera haberse incluido la arquitectura religiosa moderna,¹⁰ no solo porque esta podría entenderse mucho mejor en el contexto general de modernidad que se da en la ciudad, sino también porque esa arquitectura religiosa – que no es algo excepcional sino casi natural o consustancial a la cultura moderna local– refuerza y subraya la identidad moderna e industrial de la que tanto se ha enorgullecido Monterrey desde finales del siglo XIX.

3.- Si estimamos necesario un enfoque integral del tema, tampoco debería haberse prescindido de los edificios residenciales de carácter unifamiliar. La presunta saturación tipológica o estilística puede y debe afrontarse seleccionando los ejemplares más representativos y de mayor calidad.

4.- Podría haberse incluido un apartado de patrimonio moderno perdido, reviviendo obras como los cines Elizondo y Reforma, entre otros inmuebles desaparecidos. Esto teniendo en cuenta que los autores consideran diversos grados de deterioro y aseguran que su trabajo valora por igual tanto al edificio en excelente

estado de conservación como al que parece haber perdido por su avanzado estado de deterioro.¹¹ Si se le hace ficha al mutilado y deteriorado Cine Monterrey o a otros edificios como el Círculo Mercantil, al que un ensanche de calle amputó parte del producto original, cabe preguntarse por qué no hacérsela también al ya mencionado edificio de la fábrica de dulces La Imperial, en el que las pinturas reconstructivas de Montalvo revelan precisamente un casi desesperado intento por no dejar morir u olvidar el inmueble *déco*. Es más, la pregunta es obligada en estos casos: ¿es posible reparar de algún modo el mal hecho sin caer en el falso histórico? También sería interesante plantear la posibilidad de ver el patrimonio perdido como una suerte de patrimonio intangible que de algún modo –y a pesar de la desaparición física– permanece en el recuerdo de muchos ciudadanos. La importancia de incluir en el catálogo el patrimonio perdido es que su consideración puede ayudar a entender, por ejemplo, el mayor o menor desarrollo y características de un estilo en la ciudad; podría ayudar a valorar en su conjunto episodios como el *déco*. De hecho, son

los propios autores quienes señalan que quizá los mejores ejemplos del *déco* regiomontano hayan sido aquellos que ya desaparecieron.

5.- Quedan dudas en cuanto a la distinción entre estilo y lenguaje, y considero que habría sido necesario definir en la introducción qué se entiende por modernidad, preguntándose a partir de ahí, por ejemplo, si es moderno en Monterrey el estilo californiano y, en caso afirmativo, de qué tipo y grado de modernidad hablamos. A nadie se le escapa que en muchos aspectos el californiano está más cerca del academicismo que del funcionalismo. Al final ha primado más el criterio cronológico que el estético, lo cual no tiene nada de malo, entre otras cosas porque es preciso partir de la base de que la modernidad arquitectónica no es unívoca, es decir, no se expresa con una sola voz o con un mismo lenguaje, sino con varios, diversos y distintos. En muchas fichas se asigna como lenguaje arquitectónico el “movimiento moderno”, algo que a mi juicio no es correcto, pues el movimiento moderno agrupa distintos lenguajes (racionalismo-funcionalismo, expresionismo, *streamline*, entre otros). Más

¹⁰ Con ejemplos como los templos de La Purísima (1942-1946), Cristo Rey (1943-1948), Espíritu Santo (colonia Anáhuac, San Nicolás, 1952-1956), San Pedro Apóstol (colonia Terminal, 1959), San José Obrero (colonia Cuauhtémoc, San Nicolás, 1963-1965), Nuestra Señora de Fátima (San Pedro Garza García) y San Juan Bautista de La Salle, entre otros.

¹¹ Es importante tener presente que el deterioro puede darse por pérdida o sustracción, pero también por adición. A veces las modificaciones son necesarias para que el edificio siga siendo útil; esos cambios no son intrínsecamente negativos, pero lo idóneo es que sean lo más respetuosos posible con el diseño original, distinguiéndose de este para evitar falsos históricos.

que un lenguaje arquitectónico, el movimiento moderno es, como señalan los propios autores, una nueva forma de percibir y concebir el mundo. Se habla también de Estilo Internacional, pero lo cierto es que los propios acuñadores de este concepto, Hitchcock y Johnson, empezaron a renegar de él a partir de 1951, veinte años después de haberlo creado. La misma existencia del estilo se puso en duda. Como sinónimo de modernidad, o sistema formal propio de la modernidad, fue solo un espejismo, pues la arquitectura a la que designaba carecía de la homogeneidad necesaria para poder hablar de estilo. La producción arquitectó-

nica de la que se partió rebasaba con creces los estrechos moldes de ese estilo. En los casos del catálogo donde se aplica este término sería preferible hablar de racionalismo o funcionalismo.

No conviene olvidar la influencia del expresionismo alemán de los años veinte sobre el *streamline* americano, sobre todo a través de los edificios comerciales de Erich Mendelsohn.

Hablar de arquitectura empírica en oposición a otra de tipo pretendidamente culto me resulta desacertado. Este concepto remite al empirismo, que puede tener un sentido de experiencia (práctica) o de algo experimental. Dicha expresión podría confundirse, por tanto, con arquitectura culta experimental. Sería preferible hablar de tratamiento informal o incluso popular de los estilos modernos. Algunos edificios señalados como empíricos no se apartan formalmente de los lenguajes cultos, adscribiéndose a veces a estilos como el *streamline*.

Se echa en falta un tratamiento individualizado de los edificios de Ciudad Universitaria, en especial de conjuntos como el de la Facultad de Ingeniería Civil, en co-

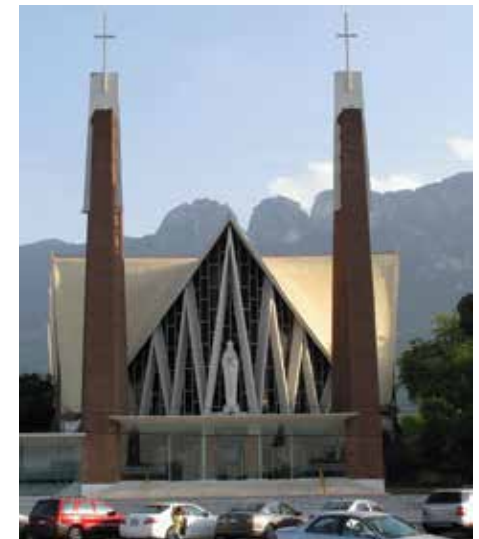
¹² Puede parecer excesiva la atención prestada a este catálogo, pero está justificada en virtud de la repercusión que seguramente va a tener en la ciudad para un mejor conocimiento y valoración de la arquitectura moderna local. El libro, de hecho, ha tenido una aceptación y una demanda extraordinarias desde el mismo día de su presentación el 12 de marzo de 2012.

¹³ A partir de un recorrido realizado en abril de 2008 con ocasión del Día Internacional de los Monumentos, se decidió organizar un programa de visitas con un carácter más permanente. Ese mismo año –en septiembre y octubre– se hicieron dos recorridos más, uno con el tema de Escuelas Monumentales (visitándose la Álvaro Obregón, la Presidente Calles y la Fernández de Lizardi) y el otro sobre Patrimonio Industrial (que incluyó la visita al Parque Fundidora, Vitro y Cervecería). En 2009, de mayo a octubre, se llevaron a cabo seis recorridos con los siguientes temas: Palacios, Esculturas, Arquitectura religiosa moderna, Patrimonio artístico funerario, Vitrales y Arquitectura norestense. La visita a los Panteones cosechó un extraordinario éxito, logrando impactar a la comunidad. En 2010 hubo siete recorridos: Universidades (UANL), Municipios (El Carmen), Hospitales, Oficios (Hualauises), La Independencia, Vitrales II, La Revolución y sus ideales. En 2011 se programaron también siete recorridos, llevándose a cabo seis: Plazas y fuentes, Cines de antaño, Municipios (Abasolo), Hoteles, Movimiento Moderno y Esculturas II. Agradezco esta información a la coordinadora de Patrimonio Cultural de CONARTE, Ana Cristina Mancillas.

herencia y sintonía con la atención específica que se presta a la Facultad de Medicina en el campus de Salud. Lo mismo podría decirse de la infraestructura del Tecnológico de Monterrey, sobre todo en relación al edificio de la actual Rectoría (antigua Biblioteca).

Este catálogo ha venido a paliar, sin duda, la extrema sequía de publicaciones sobre arquitectura moderna en Monterrey,¹² pero ya se ha visto que aún queda mucho por hacer en este terreno. CONARTE ha tratado de contrarrestar la falta de publicaciones y catálogos con los Recorridos Culturales, un programa que viene funcionando desde 2008 y cuyo objetivo es acercar a la gente –más al residente que al turista– al patrimonio local menos conocido, a fin de que pueda ser apreciado y vivido de cerca.¹³ El artículo 12° de la Ley Estatal del Patrimonio Cultural insta precisamente a realizar campañas permanentes para fomentar y difundir el conocimiento, respeto y enriquecimiento del patrimonio.

Los recorridos son conducidos por expertos en el tema y no pretenden ser masivos –participa un promedio de treinta personas en cada convocatoria–, evitando



Tres ejemplos de arquitectura religiosa moderna en la ciudad: de izquierda a derecha y de arriba abajo, templos de San José Obrero (1958-59), municipio de San Nicolás; San Juan Bautista de La Salle (1960), municipio de Monterrey; y Nuestra Señora de Fátima (1966), San Pedro Garza García.



Mural con relieves de Federico Cantú, desarrollando el tema “Nezahualcóyotl y el agua” (1961). Facultad de Ingeniería Civil, Ciudad Universitaria de la UANL.

así perder el control sobre los asistentes. El mantenimiento del programa, similar en parte al que existe en Jalisco con el nombre de La Ronda,¹⁴ atestigua el éxito del mismo y subraya el acierto de iniciativas oficiales que cuentan con respaldo social.

Ahora bien, ¿qué atención se ha prestado a la arquitectura moderna en estos Recorridos Culturales? Ciertamente, se han visitado diversas muestras de arquitectura

moderna, pero es preciso señalar que se trata –en la mayoría de los casos– de la modernidad más amable para el gran público, tanto desde el punto de vista tipológico como formal y estilístico. De ahí que se haya dado preferencia, por ejemplo, a la arquitectura religiosa) y a estilos como el *déco*, del que ya se ha dicho que no renuncia a la ornamentación. Algo parecido ocurre con la modernidad crítica o renovada de Ciudad Universitaria, donde las artes plásticas atemperan la frialdad funcionalista. Y lo mismo podría decirse en relación a la arquitectura industrial: hasta el momento se ha dado preferencia –lógica hasta cierto punto– a los productos más espectaculares y mejor conservados, restaurados o reciclados en usos culturales,

¹⁴ El arquitecto Antonio Toca (2011) se ha hecho eco de este programa, que surge a partir de la coordinación de los gobiernos municipales de Guadalajara, Tlaquepaque, Tonalá y Zapopan. En este caso se analizaron previamente 2 mil 500 registros, de los cuales se seleccionaron 750 obras significativas. Para cada una de ellas se diseñó una placa de bronce que se empotra en la acera –evitando así daños en las fachadas– con datos del inmueble (denominación, autor, fecha, estilo arquitectónico, etcétera). El objetivo es que las personas que visitan o pasan por esos edificios dispongan de información que les ayude a apreciar mejor ese patrimonio. Pero el programa no se limita a esto; también promueve paseos por la ciudad para sus habitantes y visitantes. Toca llama a replicar esta iniciativa en otras ciudades, amparándose en lo económica y útil que resulta.



Dos vistas (actual y de hacia 1950) del complejo fabril de Cigarrera La Moderna.

caso de Cervecería, antiguas naves de Fundidora y actual Museo del Vidrio. Pero quedan por visitar muchos inmuebles industriales de interés, edificios que se han visto tradicionalmente como funcionales pero a los que no se concede valor cultural; algunos de ellos siguen hoy en funcionamiento,¹⁵ como es el caso de La Cigarrera- y otros están abandonados o en semirruina, como la Maderería La Victoria. Estos últimos son los que requieren precisamente mayor atención, antes de que desaparezcan.

En lo que se refiere al Movimiento Moderno, entendido básicamente aquí como modernidad radical u ortodoxa (racionalismo-funcionalismo), apenas se tuvo un primer acercamiento en 2011; ese recorrido incluyó visitas al Condominio Acero y al conjunto habitacional Constitución.

Concebidos a la manera del racionalismo europeo por el arquitecto regiomontano Guillermo Cortés Melo, los conocidos popularmente como Condominios Constitución reflejan mejor que ninguna otra obra

¹⁵ Nada impide asignar valor cultural a inmuebles industriales que siguen funcionando todavía como tales. Enrique Tovar y Adriana Garza, "La arquitectura industrial en Monterrey. Su valor de uso y su valor simbólico", ponencia inédita presentada al XIV Simposio 'Román Piña Chan', Museo Nacional de Antropología, 21-23 de septiembre de 2009.



Arriba: el conjunto de los Condominios Constitución (1964-68) a vista de pájaro.

Abajo: detalle de los bloques a pie de calle.

¹⁶ Se han caído algunos balcones y son frecuentes los desprendimientos de diversa índole

en Monterrey la resistencia sociocultural a la modernidad arquitectónica radical. Este conjunto es, dentro del patrimonio moderno local, uno de los productos más infravalorados por los ciudadanos, no siendo ajeno a ello un lenguaje estético notoriamente purista y abstracto que nunca empató del todo bien con los códigos arquitectónicos de la población. No falta, incluso en el gremio arquitectónico, quien niegue abiertamente cualquier tipo de mérito o valor al conjunto. En este juicio tan severo ha influido también la falta de mantenimiento a lo largo de los años y el consiguiente deterioro físico, que está llegando a extremos francamente preocupantes y abona la idea de que estos edificios no envejecen con la dignidad de los antiguos.¹⁶

Si a ello se añade la degradación social, es decir, el progresivo deterioro de la calidad de vida de los habitantes, sustentado en una organización vecinal muy pobre o del todo inexistente, en la desafección o extrañamiento con respecto a los espacios compartidos –que ha llevado incluso a la apropiación privada de zonas comunes–, en la proliferación

de giros negros y en la creciente sensación de inseguridad, no parece descabellado vislumbrar un final del tipo *Pruitt-Igoe*.¹⁷ Afortunadamente los edificios fueron muy bien construidos, pues, de lo contrario, es probable que ya hubieran desaparecido.

De todos modos, ya se ha dicho que un mal estado de conservación no anula una condición de valor histórico-cultural, y en este caso esa condición es innegable por varios motivos. Narváez sugiere algunos.¹⁸ En primer lugar, estamos ante una de las muestras de vivienda colectiva funcionalista más singulares y de mayor calidad en Monterrey, impulsada en un momento, además, en que la población local tenía escasa cultura habitacional en régimen de condominio. En segundo lugar, aunque el modelo –ampliamente reproducido en Europa y en la capital del país– llegaba tarde a Monterrey, aún se consideró viable y atractivo a partir de las mejoras que se le hicieron, como la reducción de la escala relativa de los ámbitos de vida vecinal, mitigando así el “gigantismo” y la “despersonalización” que solían caracterizar a este tipo de conjuntos. En tercer lugar, te-

niendo en cuenta que quiso rescatarse una zona deprimida en pleno centro de la ciudad y que pretendía destinarse el conjunto a los sectores sociales más desfavorecidos, fue para Monterrey un proyecto pionero en la búsqueda de una regeneración simultánea en lo urbano y en lo social. En cuarto lugar, la estética racionalista ya no era nueva en los sesenta a nivel internacional, pero en Monterrey sí representaba la vanguardia, sobre todo a partir del contraste total con las edificaciones preexistentes del centro histórico, acentuando así la modernidad frente a lo viejo. En quinto lugar, se llamaba precozmente la atención sobre la necesidad de densificar la ciudad. Y en sexto lugar, buena parte de los fondos que hicieron posible la construcción del conjunto provenían de la llamada “Alianza para el Progreso” (ALPRO, 1961), un programa de la administración Kennedy que surgió a partir del acuerdo de Estados Unidos con diversos gobiernos latinoamericanos para apoyarlos en materia de vivienda económica.

Bien podría inferirse de todo lo anterior que los Condominios Constitución son una

¹⁷ Adolfo B. Narváez “Los Condominios Constitución en Monterrey: historia de dos ciudades”, en Camilo Contreras y Adolfo B. Narváez (coords.), *La experiencia de la ciudad y el trabajo como espacios de vida*, Tijuana, El Colegio de la Frontera Norte / Plaza y Valdés, 2006.

¹⁸ *Idem*.



Página del diario *El Norte*, edición del martes 20 de noviembre de 2007. El titular lo dice todo.

¹⁹ Adolfo Narvárez, *op.cit.*, p.154.

²⁰ Jesús D. Quiroga y Daniel Miranda (dirs. y eds.), "Conjunto habitacional Constitución" (documento audiovisual en línea), 2 partes, en *Youtube*, <<http://www.youtube.com/watch?v=C6Xkv460B0Y>> (parte 1; 9'57") y <<http://www.youtube.com/watch?v=y5uqH7uWem4>> (parte 2; 10'41"), Monterrey, CEDIM, 2009.

²¹ Abraham Vázquez, "Agoniza pasado industrial", en *El Norte*, martes 20 de noviembre de 2007, sección "Vida", p. 1.

pieza clave para la lectura e interpretación de la evolución arquitectónica y urbanística de Monterrey, además de un ejemplo que puede arrojar luz sobre la crisis de las utopías –modernidad proyectada como utopía de vida– y el "difícil ajuste de nuestra cerrada teoría académica con el mundo real".¹⁹

A pesar de todo, en los últimos años han empezado a oírse voces que denuncian la actual situación de los Condominios e instan a ponerle remedio. Entre ellas se encuentra la de unos jóvenes estudiantes del

CEDIM que en 2009 realizaron un interesante y cuidado documental sobre el conjunto habitacional, disponible en el portal de Internet Youtube.²⁰ Pero es hora de que las autoridades tomen cartas en el asunto y se impliquen directamente en la regeneración y puesta en valor de los Condominios, que cuentan además con una ubicación privilegiada en la ciudad.

Antes mencionaba que, en relación a la arquitectura industrial, se ha dado preferencia a los productos más espectaculares y mejor conservados. En efecto, el legado material de la antigua Fundidora se ha mimado mucho como emblema de aquel glorioso pasado fabril, pero parece que las autoridades y la sociedad en general se han olvidado mientras tanto de otros edificios industriales de indudable interés. *El Norte*, diario local de mayor tiraje, alertaba en 2007 sobre la destrucción y el abandono de muchos de esos inmuebles, al tiempo que evidenciaba la realidad de una infraestructura histórica agonizante.²¹

En noviembre de 2006, un año antes de que apareciese esa nota periodística, se celebró en Monterrey el xxvi Symposium Internacional de Conservación del Patrimo-

nio Monumental, organizado por el Consejo Internacional de Monumentos y Sitios, organismo de la UNESCO. Aunque la reunión se centró específicamente en conservación del patrimonio industrial, y por tanto cabría haber esperado una nutrida participación de público local (pienso sobre todo en arquitectos, restauradores, historiadores, profesores e investigadores universitarios, estudiantes u valuadores inmobiliarios, entre otros), lo cierto es que ese público brilló por su ausencia. Y ello a pesar de que las autoridades estatales, que patrocinaron el evento, pretendieron servirse de él para incentivar –con buen criterio en este caso– el reciclaje arquitectónico, conscientes tal vez de que en una buena gestión urbana el patrimonio debe estar siempre en la agenda.²²

Pero este no debería ser solo un problema gubernamental; la sociedad tendría que demandar un mayor compromiso de la iniciativa privada. La cultura del reciclaje industrial debería calar hondo, ante todo, en el empresariado local, de tal modo que propuestas como la que acabó dando lugar al Museo del Vidrio estén más cerca de la regla que de la excepción. Y, además, sin necesidad de limitarse a los usos cul-



turales o museísticos; diversos expertos han señalado la conveniencia de perderle el miedo al uso cotidiano de los edificios patrimoniales. Por otra parte, el proceso de limpieza, restauración y adecentamiento que conlleva toda operación de reciclaje permite domesticar y hacer más amable a ojos del gran público la, con frecuencia, áspera arquitectura industrial. Por más valor cultural (histórico, artístico o estético) que puedan tener, los edificios sucios, grafiteados y abandonados producen imágenes demasiado duras y difíciles de digerir para el ciudadano común, imágenes que ocultan lo que de cultura hay debajo.

El edificio de las antiguas oficinas generales de Vidriera Monterrey (1909), actual Vitro, experimentó a partir de 1989 un proceso de restauración y acondicionamiento que terminó dando lugar al actual Museo del Vidrio.

²² Trinidad Saucedo, "Incentivan el reciclaje industrial", en *El Norte*, domingo 19 de noviembre de 2006, sección "Bienes Raíces", p. 23



Izquierda: vista del actual Museo del Acero (antiguo horno 3) en el Parque Fundidora.

Derecha: detalle de una puesta en escena del espectáculo multimedia conocido en dicho museo como "Show del horno".



Si el reciclaje se hace sin respeto a la memoria histórica del edificio original, y por tanto al valor cultural, podría estar creándose un patrimonio débil. En tales casos es probable que no se persiga tanto la defensa de ese patrimonio cuanto su mejor venta, a menudo con fines turísticos. Otro caso sería el uso de edificios de este tipo como soporte publicitario. Choay preferiría dotar la noción de valor de un sentido unívoco, referido exclusivamente a lo cultural, pero, consciente de la ambivalencia del término, advierte –según se ha dicho ya– un conflicto entre la valoración cultural y la económica.²³ Su crítica a esta última se relaciona con la explotación económica del patrimonio arquitectónico entendido como industria cultural rentable.

El planteamiento de Choay es aplicable a Monterrey a través de casos como el del ya citado Museo del Acero, producto resultante del reciclaje del Alto Horno n° 3 de la antigua Fundidora. No solo por lo que se conoce –en la antigua zona de vaciados– como show del horno, atracción multimedia de marcado carácter escenográfico que frivoliza en cierto modo la historia del lugar convirtiéndola en espectáculo para turistas. También por el hecho de que, siendo patrimonio de todos, se exijan costos de acceso y recorrido relativamente altos, al menos para ciertos sectores de la población. En esas condiciones la puesta en valor del patrimonio industrial no alcanza por igual a toda la comunidad.

²³ Françoise Choay, *Alegoría del patrimonio*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007, pp. 8-9.

Conclusiones

Monterrey es, desde el punto de vista del patrimonio cultural, una ciudad eminentemente moderna, entendiendo este calificativo como modernidad histórica o industrial cuyo desarrollo temporal abarcaría desde finales del siglo XIX hasta la década de 1980 aproximadamente. Como detonadora de progreso, crecimiento y desarrollo, la industria local fue pionera en la dotación de una infraestructura urbana que materializó a la perfección los ideales de modernidad de la élite económica, política y social de la ciudad. Alain de Botton considera que los edificios pueden funcionar como almacén de nuestros ideales.²⁴ Los primeros inmuebles industriales regiomontanos no estaban destinados a simbolizar una realidad local existente, sino a engendrar una nueva, de suerte que la ciudad produciría la modernidad que esos edificios representaban. Fábricas y naves industriales prometían que Monterrey se convertiría en la expresión más original y precisa de la inteligencia creativa del México moderno, identificado sobre todo con el México posrevolucionario.

El paulatino desarrollo de la ciudad industrial fue conformando una urbe moderna en cuya imagen será determinante la arquitectura de vanguardia, a través de distintas tipologías: cines, iglesias, escuelas, universidades, hospitales, hoteles, edificios comerciales, habitación unifamiliar y colectiva, entre otras.

Pero el pensamiento moderno –en general– fue contrario o reticente a la idea de patrimonio, incluso con sus propias creaciones, concibiendo los edificios no tanto para perdurar en el tiempo cuanto para ser útiles y funcionales. La idea de destrucción se convirtió así en un principio irrenunciable de la modernidad: se es moderno en la medida en que se destruye –no solo lo antiguo– para crear continuamente algo nuevo. En este sentido, una ciudad verdaderamente viva necesitaba invariablemente demoliciones. Las consecuencias de ese pensamiento moderno se dejaron sentir ampliamente en Monterrey a partir de 1914, año en que se demolió el conjunto religioso (templo y convento) de los franciscanos, que es lo mismo que decir el conjunto arquitectónico más antiguo con que contaba la ciudad en ese momento. Años después

²⁴ Alain de Botton, *La arquitectura de la felicidad*, Barcelona, Lumen, 2008, pp. 139-140.

la destrucción alcanzó a otros vestigios coloniales y a parte de la herencia de la época reyista, incluyendo piezas de gran porte arquitectónico y presencia urbana como la Penitenciaría del estado. La apoteosis de la tabla rasa, sin embargo, llegará con la Macroplaza en los años ochenta, es decir, bastante tarde. Pero, más allá de los límites que ha impuesto la cultura posmoderna a derribos y demoliciones, lo cierto es que el moderno principio de destrucción creadora ha seguido vigente en Monterrey hasta hoy. De este modo, el pensamiento moderno ha contribuido decisivamente al incremento de la lista local de patrimonio perdido.

El auge de los estudios sobre relativismo cultural y antropológico en los años sesenta y setenta del siglo pasado, que hicieron que el interés por la cultura material de los pueblos no solo se centrara en los objetos de un pasado más o menos remoto, sino en todos los testimonios producidos por el hombre desde sus orígenes hasta la actualidad, trajo como consecuencia el reconocimiento de las arquitecturas industrial y moderna, a través de las cuales también era posible estudiar la evolución y desarrollo de los grupos sociales. ¿O es que la

identidad colectiva no se apoya también en la adhesión a un pasado reciente, cuyos edificios son –como los de épocas más remotas– signo y lenguaje de la temporalidad? Esos cambios culturales impulsaron políticas de conservación y restauración de edificios industriales y modernos, favoreciendo con ello la aparición de organismos internacionales como el DOCOMOMO y el TICCIH.

Si muchos de esos edificios fueron demolidos o alterados, ello se debió a la deficiente estimación de su valor dentro de la cultura contemporánea. En México en general y en Monterrey en particular se dan circunstancias que hacen que esa estimación sea aún más difícil. Entre los condicionantes nacionales podrían señalarse las deficiencias derivadas de una legislación obsoleta en materia de patrimonio cultural y de una institucionalidad que, en el caso del patrimonio moderno supervisado por el INBA, resulta marcadamente débil. Desde el ámbito del derecho ha llegado a hablarse de indefensión jurídica y marginación legal en relación a los bienes inmuebles del siglo xx.

En cuanto a las particularidades locales, Monterrey genera a menudo la sensación de ser una ciudad productora de mo-

derinidad, pero insensible a ella o incapaz de valorar esa producción en términos de patrimonio cultural. A ello no sería ajeno el hecho de que la dimensión cultural de las cosas termina muchas veces siendo minusvalorada o desplazada por los fines prácticos y utilitarios. Más allá de los conocidos estereotipos que atribuyen a la gente del norte una cierta barbarie cultural, algo que cuestiona –por cierto– una reciente encuesta de CONACULTA sobre hábitos, prácticas y consumos culturales en el país, lo cierto es que, en el contexto de una filosofía empresarial que ha alcanzado al conjunto de la sociedad y ha sobredimensionado tradicionalmente la utilidad práctica de las acciones de los individuos, la alta cultura bien pudo verse en ocasiones como algo un tanto inútil. O dicho de otra manera: las actividades industriales y comerciales y las relaciones laborales han impregnado de tal modo la vida urbana en Monterrey, que terminó propiciándose una cultura de fuerte sentido utilitario y trasfondo empresarial o de negocio, una cultura técnica y productiva de marcado cariz económico. En un entorno así parece lógico que aspectos culturales como el arte, la estética o la historia hayan

podido quedar relegados. Esa filosofía acabó afectando también a la propia disciplina arquitectónica –tanto a nivel formativo como profesional–, entendida más como cuestión técnico-constructiva y utilitaria que estético-artística.

A lo anterior habría que añadir hoy unos patrones de conducta posmodernos, alimentados por la posmoderna sociedad de consumo, en virtud de los cuales los valores culturales están en crisis, pero no tanto porque no se hable de ellos cuanto por perder o ignorar sus verdaderos significados. Con frecuencia importa más la derrama económica que es susceptible de generar el patrimonio arquitectónico a través del turismo, que el hecho de que la población local viva, entienda y asuma ese patrimonio como algo verdaderamente propio.

A pesar de todo, la apertura del horizonte patrimonial a la arquitectura industrial y moderna ha servido para reforzar la identidad cultural de metrópolis como Monterrey. Diversos edificios industriales funcionan hoy en la ciudad de modo análogo a como lo han venido haciendo desde 1943 las chimeneas humeantes representadas en el escudo estatal. Pero el aprecio de este patrimonio no



Arriba: vista actual de la Fábrica de Camisas Gyro (1956-57), interesante edificio de estilo *streamline* en el que la falta de verdadero aprecio cultural se ha traducido, de momento, en la pérdida de los ventanales de la planta baja. Abajo: edificio Peña Blanca (1948-51), soberbio inmueble moderno cuya situación actual de semiabandono es la más clara expresión de desprecio cultural.

puede corresponder únicamente a un grupo de especialistas; debe ser una labor colectiva sustentada en una creencia compartida, es decir, debe ser una tarea de responsabilidad social. Dicha responsabilidad recae tanto en los ciudadanos como en los poderes públicos.

Ciertamente, la asignación social de valor cultural a este tipo de inmuebles no es fácil, pero es perfectamente posible. En este sentido, lo cultural no puede deslindarse de lo educativo. Partiendo de la base de que la existencia del bien no es autosuficiente, no vale por sí sola, siendo necesario un reconocimiento crítico del mismo, las autoridades tienen que ser conscientes de la necesidad de dotar de criterio a la ciudadanía, de armarla con las herramientas cognitivas que le permitan desarrollar juicios críticos y estimaciones histórico-artísticas o culturales conscientes. Para ello se requiere una formación humanística de calidad, algo que involucra de lleno a todas las instituciones educativas.

Las cosas han ido cambiando poco a poco para bien; piénsese en la promulgación de una ley estatal de patrimonio cultural –que llama a considerar los valores culturales de Nuevo León como factor de in-

tegración de sus habitantes–, en la creación de CONARTE, en la celebración de Recorridos Culturales, en la paulatina aparición de publicaciones sobre patrimonio industrial y moderno, en la mayor atención de la prensa local a algunos de estos temas, etcétera. Sin embargo, la situación actual sigue siendo, en general, de escaso aprecio hacia ese patrimonio, incluso entre los propietarios de los edificios, lo cual se traduce a menudo en falta de mantenimiento, invasión de publicidad y, en última instancia, deterioro.

Del mal estado de conservación –circunstancia que tiende a verse erróneamente como incompatible con la existencia de valor cultural– a la desaparición no hay más que un paso. Las resistencias socioculturales al patrimonio moderno son difíciles de vencer. Más allá de lo funcional que pueda resultar un inmueble moderno, a muchas personas les cuesta advertir valor histórico, artístico o estético en una arquitectura aparentemente simple y ordinaria (cotidiana), abstracta, desornamentada y relativamente reciente. Lo moderno resulta con frecuencia ahistórico, es decir, ajeno al prestigio cultural que suele conferir el paso del tiempo a los objetos. Se olvida que también existe

una historia contemporánea. En cuanto a la desornamentación, no es sinónimo de pobreza, incapacidad expresiva o falta de pericia técnica, pero muchas veces así es como se toma. Todo ello ha hecho especialmente vulnerable a la arquitectura racionalista o funcionalista, que en el imaginario colectivo resulta todavía bastante deficitaria en términos artísticos-culturales.

¿Cómo podría empezar a revertirse esta situación? Por ejemplo, echando mano de herramientas que están a nuestro alcance. El artículo 13 de la ley estatal de patrimonio cultural insta a CONARTE a desarrollar dentro del sistema educativo los cursos que sean necesarios para dar a conocer a las nuevas generaciones los valores culturales y despertar en ellas el amor por dichos valores... O, por qué no, disponiendo placas o paneles informativos en todos aquellos edificios que hayan sido objeto de inventario o catalogación en virtud de su valor cultural.

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

- ALANÍS, Ricardo, "Hay 50 lotes abandonados en Venustiano", en *Milenio* [En línea], 14 de enero de 2008, <<http://www.milenio.com/cdb/doc/impreso/8005345>> (consultado en febrero de 2012).
- ALEJO, Jesús, "Nuevo León, entidad con más interés en la cultura: encuesta nacional", en *Milenio* (edición Monterrey, sección Cultura), martes 11 de enero de 2011, p. 43.
- AYUSO, Rocío, "Steve Jobs gana la batalla contra la arquitectura", en *El País* [En línea], 17 de febrero de 2011, <http://elpais.com/elpais/2011/02/17/actualidad/1297928931_850215.html> (consultado en abril de 2012).
- BAUMAN, Zygmunt, *Vida de consumo*, México DF, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- BORJA, Jordi, *Luces y sombras del urbanismo de Barcelona*, Buenos Aires, Café de las Ciudades, 2011.
- BOTTON, Alain de, *La arquitectura de la felicidad*, Barcelona, Lumen, 2008.
- BOURDIEU, Pierre, *Cuestiones de sociología*, Madrid, Istmo, 2000 (1984).
- CASAS, Juan Manuel, Rosana Covarrubias y Edna M. Peza, *Concreto y efímero. Catálogo de arquitectura civil de Monterrey, 1920-1960*, Monterrey, Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León (CONARTE), 2012.
- CASAS, Juan Manuel, "Desarrollo y desarrollismo: apuntes para su contexto", en *Rizoma* (Revista de la Agencia para la Planeación del Desarrollo Urbano de Nuevo León, APDUNL), año 2, n.º 6, oct.-dic. 2007, pp. 20-23.
- CASAS, Juan Manuel, y Claudia Murillo, *Bajo el símbolo del rojo clavel. Arquitectura de Nuevo León en la época de Bernardo Reyes*, Monterrey, CONARTE, 2010.
- CAVAZOS, Israel, "Urbanismo e identidad de Monterrey", en *Rizoma* (Revista de la APDUNL), año 2, n.º 6, oct.-dic. 2007, pp. 24-5.
- CERCAS, Javier, "La dictadura del presente", en *El País Semanal*, n.º 1.969, domingo 22 de junio de 2014, p. 6.
- CROWLEY, William K., *El proceso de renovación urbana en la Gran Plaza, Monterrey* (Trabajo de investigación inédito), Monterrey, 1984.
- COVARRUBIAS, Rosana, Juan Manuel Casas y Víctor A. Cavazos, *Avenida Venustiano Carranza: un estudio urbanístico y arquitectónico* (Trabajo de investigación inédito encargado por la Secretaría de Desarrollo Urbano de Monterrey y el Fideicomiso de Rehabilitación Metropolitana), Monterrey, 1998.
- Tierra, fuego, aire, agua... Un estudio sobre el devenir urbanístico y arquitectónico de la Fundidora de Monterrey*, Monterrey, Gobierno del Estado de Nuevo León, 2000.
- CHOAY, Françoise, *Alegoría del patrimonio*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007 (1992).
- DÍAZ-BERRIO, Salvador, *Protección del patrimonio cultural urbano*, México DF, INAH, 1986.
- EL NORTE, "Sigue la piqueta en el primer cuadro", en *El Norte* (diario de Monterrey), domingo 5 de julio de 1981(a), p. B1.
- "Arquitecto censura al cronista Saldaña", en *El Norte*, miércoles 8 de julio de 1981(b), p. B16.
- "¡No me dejen morir!", en *El Norte*, lunes 26 de octubre de 1981(c), p. B1.
- ESPINOSA, Leopoldo, "Cómo han pasado los años...", en *Regio.com* [En línea], s. f., <<http://img200.ima-geshack.us/img200/3709/te2s.jpg>> (consultado en enero de 2012).
- FERNÁNDEZ, Mauricio, *La Milarca*, México DF, Prerensa Digital, 2008.

- FLORES, Armando V., "Del patrimonio perdido: el convento franciscano de San Andrés", en *Ciencia UANL*, año-vol. IX, n.º 2, abril-junio de 2006, pp. 122-126.
- FLORES, Romeo, "Antonio [sic] Rodríguez Vizcarra", en *BCM. The Business Club Magazine* [En línea], 2009 <http://www.revistabcm.com/antonio_rodriguez_vizcarra> (consultado en enero de 2012).
- GONZÁLEZ DE LEÓN, Teodoro, *Retrato de arquitecto con ciudad*, México DF, Artes de México, 1996.
- GONZÁLEZ-VARAS, Ignacio, *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*, Madrid, Cátedra, 1999.
- HALBWACHS, Maurice, *La memoria colectiva*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004 (1950).
- HARDEN, Ricardo, "Será exhibida la Princesa Mío en La Fonda del Rey", en *El Porvenir* [En línea], viernes 13 de julio de 2007, <http://www.elporvenir.com.mx/notas.asp?nota_id=145715> (consultado en febrero de 2012).
- HERNÁNDEZ, Ascensión, *La clonación arquitectónica*, Madrid, Siruela, 2007.
- HERNÁNDEZ, Alejandra, "Fundidora Monterrey busca ser un Patrimonio Mundial", en *El Universal* [En línea], sábado 7 de mayo de 2011 <<http://www.eluniversal.com.mx/cultura/65381.html>> (consultado en febrero de 2012).
- HITCHCOCK, Henry-Russell, y Philip Johnson, *El Estilo Internacional: Arquitectura desde 1922*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1984 (1932).
- INFANTE, José María, "Sociedad y Política en Monterrey", en Nicolás Duarte Ortega (comp.), *Monterrey 400. Pasado y presente*, Monterrey, UANL, 1998, pp. 177-194.
- JENCKS, Charles, *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*, Barcelona, Gustavo Gili, 1986 (1977).
- LE CORBUSIER, *Hacia una arquitectura*, Barcelona, Apóstrofe, 1998 (1923).
- LOOS, Adolf, "Ornamento y delito [1908]", en Richard C. Levene y Fernando Márquez (eds.), *Adolf Loos. Escritos I, 1897/1909*, Madrid, El Croquis, 1993, pp. 346-355.
- MARINETTI, Filippo T., "Fundación y Manifiesto del futurismo [1909]", en Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza, 2002, pp. 315-9.
- MARTÍNEZ, Mauricio, "Arquitectura y patrimonio", en *Obras*, n.º 467, noviembre de 2011, pp. 184-6.
- MARTÍNEZ, Alfonso, *Quinto Informe de Gobierno*, Monterrey, Gobierno del Estado de Nuevo León, 1984.
- Cuarto Informe de Gobierno*, Monterrey, Gobierno del Estado de Nuevo León, 1983.
- Primer Informe de Gobierno*, Monterrey, Gobierno del Estado de Nuevo León, 1980.
- MENDOZA, Gustavo, y Leticia Sánchez, "Busca Fundidora ser Patrimonio de la Humanidad", en *Milenio* [En línea], viernes 6 de mayo de 2011, <<http://www.milenio.com/cdb/doc/noticias2011/94735cf9dc1fc6e1994f97a442c754c9>> (consultado en febrero de 2012).
- MENDOZA, Gustavo, "La Imperial defiende su historia con pintura", en *Milenio* [En línea], sábado 18 de febrero de 2012, <<http://www.milenio.com/cdb/doc/impreso/9114952>> (consultado en marzo de 2012).
- "Complicado que Fundidora obtenga declaratoria: INAH", en *Milenio* [En línea], domingo 8 de mayo de 2011 (a), <<http://www.milenio.com/cdb/doc/noticias2011/94735cf9dc1fc6e1994f97a442aa9892>> (consultado en febrero de 2012).
- "COMOS ve difícil que la declaratoria sea aprobada", en *Milenio* [En línea], viernes 6 de mayo de 2011 (b), <<http://www.milenio.com/cdb/doc/noticias2011/94735cf9dc1fc6e1994f97a442c5e4a5>> (consultado en febrero de 2012).
- "Temen daño al Cine Monterrey", en *Milenio* (edición Monterrey), martes 11 de enero de 2011 (c), p. 44.
- MILENIO (Redacción), "Homenajearán a Rodríguez Vizcarra", en *Milenio* [En línea], 20 de agosto de 2009, <<http://impreso.milenio.com/node/8627657>> (consultado en enero de 2012).

- MILLÁS, Juan José, "Un país del más allá", en *El País Semanal*, n.º 1.850, domingo 11 de marzo de 2012, pp. 28-42.
- MONTANER, Josep Maria, *La modernidad superada. Ensayos sobre arquitectura contemporánea*, Barcelona, Gustavo Gili, 2011.
- Arquitectura y Crítica*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.
- Después del Movimiento Moderno. Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*, Barcelona, Gustavo Gili, 1993.
- NARVÁEZ, Adolfo B., "Los Condominios Constitución en Monterrey: historia de dos ciudades", en Camilo Contreras y Adolfo B. Narváez (coords.), *La experiencia de la ciudad y el trabajo como espacios de vida*, Tijuana, El Colegio de la Frontera Norte / Plaza y Valdés, 2006, pp. 135-156.
- NORA, Pierre, *Les lieux de la mémoire*, París, Gallimard, 1992, 3 vols.
- ORTEGA, Isabel (coord.), *Génesis y evolución de la administración pública de Nuevo León*, Monterrey, Fondo Editorial Nuevo León y Universidad Autónoma de Nuevo León, 2005.
- PÉREZ, Ofelia, "La ciudad detrás de las ciudades", en Eduardo Antonio Parra (comp.), *Ciudad y Memoria*, Monterrey, Consejo para la Cultura de Nuevo León, 1997, pp. 126-131.
- PRIETO, José Manuel, "Entre ficción y realidad, o la realidad de la ficción: Monterrey a través de la mirada de narradores y poetas", en José Manuel Prieto González (coord.), *Poéticas Urbanas. Representaciones de la ciudad en la literatura*, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2012, pp. 381-429.
- "Consideración de los valores histórico, artístico y estético en los procesos de valuación inmobiliaria", en *ACE: Architecture, City and Environment = Arquitectura, Ciudad y Entorno* [En línea], año VI, n.º 16, junio de 2011, p. 31-68, <http://www.cpsv.upc.es/ace/Articles_n16/articles_PDF/ACE_16_SA_11.pdf>.
- "Monterrey como Estridentópolis: vigencia del ideal urbano de la vanguardia histórica mexicana", en *Palapa*, vol. IV, n.º 1, ene-jun. 2009, pp. 17-31. Disponible también en línea: <<http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=94814777004>>.
- QUIROGA, Jesús D., y Daniel Miranda (dirs. y eds.), "Conjunto habitacional Constitución" (documento audiovisual en línea), 2 partes, en *Youtube*, <<http://www.youtube.com/watch?v=C6xkV46oB0Y>> (parte 1; 9'57") y <<http://www.youtube.com/watch?v=y5uqH7uWeM4>> (parte 2; 10'41"), Monterrey, CEDIM, 2009.
- RAMÍREZ, Eduardo, *El triunfo de la cultura. Uso político y económico de la cultura en Monterrey*, Monterrey, Fondo Editorial de Nuevo León, 2009.
- RANGEL, Alfonso, "Novela y narrativa de Nuevo León. Apuntes para su historia", en Miguel Covarrubias (ed.), *Desde el Cerro de La Silla: artes y letras de Nuevo León*, Monterrey, UANL, 1992, pp. 211-251.
- ROJAS, Javier, *Fábricas pioneras de la industria en Nuevo León*, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 1997.
- SANTELIA, Antonio, y Filippo T. Marinetti, "Arquitectura futurista (1914)", en Ulrich Conrads (comp.), *Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX*, Barcelona, Lumen, 1973, pp. 50-57.
- SAUCEDO, Trinidad, "Incentivan el reciclaje industrial", en *El Norte*, domingo 19 de noviembre de 2006, sección "Bienes Raíces", p. 23.
- SCHROEDER, Francisco Arturo, "Legislación protectora de los monumentos y zonas de monumentos en México", en José Luis Soberanes Fernández (coord.), *Memoria del III Congreso de Historia del Derecho Mexicano*, México DF, UNAM, 1984, pp. 669-684.
- "Semántica Versus Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas", en *Memoria del II Congreso de Historia del Derecho Mexicano*, México DF, UNAM, 1981, pp. 721-731.
- "Programas de defensa y expansión del Patrimonio Artístico. Sistemas jurídicos y su aplicación", en *Le-*

- gislación y Jurisprudencia. Gaceta informativa*, n.º 25, año 7, vol. 7, México DF, UNAM, 1978, pp. 587-615.
- SOLÍS, Hernán, *Los mexicanos del norte. Treinta años después*, Ciudad Victoria, Rebal, 2002 (1971).
- TOCA, Antonio, "La ciudad ante los ojos de todos", en *Obras* (revista mexicana de Construcción y Arquitectura), n.º 466, octubre de 2011, p. 44.
- TOVAR, Enrique, *Entre sillares, maderos y barrotes. La prisión en Monterrey (siglos XVII al XX)*, Monterrey, Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 2013.
- y Adriana Garza, "La arquitectura industrial en Monterrey. Su valor de uso y su valor simbólico" (ponencia inédita presentada al XIV Simposio 'Román Piña Chan', Museo Nacional de Antropología, 21-23 de septiembre de 2009).
- TREVIÑO, Jorge A., *Sexto Informe de Gobierno*, Monterrey, Gobierno del Estado de Nuevo León, 1991.
- *Cuarto Informe de Gobierno*, Monterrey, Gobierno del Estado de Nuevo León, 1989.
- *Tercer Informe de Gobierno*, Monterrey, Gobierno del Estado de Nuevo León, 1988.
- VALDÉS, Hugo, *The Monterrey News*, Monterrey, UANL, 2006 (1990) [novela].
- *El crimen de la calle Aramberri*, Monterrey, UANL, 2008 [novela].
- VANCE, James J., *This Scene of Man. The Role and Structure of City in the Geography of Western Civilization*, Nueva York, Harper's College Press, 1977.
- VARGAS LLOSA, Mario, *La civilización del espectáculo*, Madrid, Alfaguara, 2012.
- VÁZQUEZ, Abraham, "Agoniza pasado industrial", en *El Norte*, martes 20 de noviembre de 2007 (a), sección "Vida", p. 1.
- "Reconstruyen casona del siglo 19", en *El Norte*, viernes 30 de marzo de 2007 (b), sección "Vida", p. 4.
- "Prometen reconstruir residencia histórica", en *El Norte*, domingo 19 de noviembre de 2006 (a), sección "Vida", p. 1.
- "Estudia municipio regio sanción para Céntrika", en *El Norte*, domingo 11 de junio de 2006 (b), sección "Vida", p. 7.
- "Autoriza el municipio el derrumbe de casona", en *El Norte*, jueves 8 de junio de 2006 (c), sección "Vida", p. 3.
- "Tiran joya del siglo 19", en *El Norte*, miércoles 7 de junio de 2006 (d), sección "Vida", p. 1.
- VENTURI, Robert, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1995 (1966).
- VENTURI, Robert, Steven Izenour y Denise Scott, *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*, Barcelona, Gustavo Gili, 2000 (1972).
- VIZCAYA, Isidro, *Los orígenes de la industrialización de Monterrey: una historia económica y social desde la caída del Segundo Imperio hasta el fin de la Revolución (1867-1920)*, Monterrey, Fondo Editorial Nuevo León / ITESM, 2006 (1969).

RESEÑA BIOGRÁFICA DEL AUTOR

José Manuel Prieto González (Asturias-España, 1971) es Licenciado en Geografía e Historia (especialidad de Historia del Arte) por la Universidad de Oviedo y Doctor en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid. Ha sido becario predoctoral en el Centro de Estudios Históricos del CSIC (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, España) entre 1994 y 1997, integrándose este último año al cuerpo docente de la Escuela Superior de Arte y Arquitectura de la Universidad Europea de Madrid, donde permaneció hasta 2003. Ese mismo año llegó a México a través del Programa de Incorporación de Doctores Españoles a Universidades Mexicanas. En la actualidad ejerce labores de docencia e investigación en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Autónoma de Nuevo León, institución de la que es Profesor Titular de Tiempo Completo. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores de México.

Por lo que respecta a su trayectoria investigadora, se ha centrado en diversos aspectos de la arquitectura de los siglos XIX y XX, especializándose en el tema de la formación de los arquitectos y de la enseñanza de la arquitectura. Es autor de tres libros: *De Munere Divino. Aproximación a la formación del arquitecto en España hasta 1844* (Monterrey, Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Nuevo León, 2004); *Aprendiendo a ser arquitectos. Creación y desarrollo de la Escuela de Arquitectura de Madrid (1844-1914)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2004 (que recibió el Premio de Investigación 2005 de la UANL); y *Poéticas Urbanas. Representaciones de la ciudad en la literatura*, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2012 (en calidad de coordinador y coautor). Ha publicado también numerosos

artículos e impartido conferencias sobre estos temas, además de colaborar activamente en distintos proyectos de investigación de financiación pública y privada.

En México ha venido desarrollando diversas líneas de investigación entre las que cabe citar la obra arquitectónica de Luis Barragán (especialmente su última etapa), las relaciones entre patrimonio moderno y cultura arquitectónica, la vanguardia histórica del Estridentismo mexicano y sus proyecciones urbanísticas, el fenómeno de la arquitectura icónica y los macroproyectos en Monterrey, la valuación de inmuebles con atributos histórico-artísticos, la Universidad y el pensamiento crítico, las relaciones entre el problema de la violencia (ligada al narcotráfico y al crimen organizado) y la imagen urbana, los imaginarios urbanos y las representaciones de la ciudad en la literatura, la vivienda social como no arquitectura, la crítica arquitectónica y urbanística (caso de Tadao Ando en Monterrey), entre otras.

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

AGRADECEMOS A LAS SIGUIENTES PERSONAS E INSTITUCIONES SU AUTORIZACIÓN PARA REPRODUCIR FOTOGRAFÍAS DE SU AUTORÍA O DE SUS COLECCIONES

JAVIER OROZCO

Páginas: 16 (izquierda) 62, 65 y 73 (izquierda).

COLECCIÓN HÉCTOR JAVIER BARBOSA

Páginas: 74 (derecha) y 107 (arriba), *M.M. López*.

COLECCIÓN JUAN CASAS

Páginas 58, 61, 83 (izquierda), 86 (tomada de un calendario publicado por La Imperial) y 87.

COLECCIÓN VIRGILIO GARZA JR.

Página 41.

COLECCIÓN RICARDO LAZCANO

Páginas: 16 (derecha), 19 (izquierda), 40, 57, 68 (derecha), 69, 87, 91, 97, 99, 101, 102, 103, 104, 106, 108, 111, 112, 113 (arriba), 114 (abajo), 118 (izquierda) y 122.

COLECCIÓN FERMÍN TELLEZ

Páginas: 43, 78.

FOTOTECA NUEVO LEÓN CONARTE

Página 51, *Eugenio Espino Barros*, D.R. © 411.

Página 76, *Fausto Tovar*, D.R. © FT2A,

Fondo Fausto Tovar.

Página 77, *Fausto Tovar*, D.R. © FT11,

Fondo Fausto Tovar.

FOTOTECA TECNOLÓGICO DE MONTERREY

Página 34, *Ricardo Salazar*, D.R. © 7387.

Fondo Mario Pani.

Página 42, D.R. © 1127. Fondo Sandoval-Lagrange.

Página 49, D.R. © 5273. Fondo Tec de Monterrey.

Página 57, (círculo), D.R. © 1119. Fondo Sandoval-Lagrange.

Página 67, *Alberto Flores Varela*, D.R. © 2716,

Fondo Alberto Flores 'Eclesiásticos'

Página 79 (izquierda), *Jesús R. Sandoval*, D.R. © 757,

Fondo Sandoval-Lagrange.

Página 79 (derecha), D.R. © 776,

Fondo Sandoval-Lagrange.

Página 81 (izquierda), *Jesús R. Sandoval*, D.R. © 1214,

Fondo Sandoval-Lagrange.

Página 81 (derecha), *Jesús R. Sandoval*, D.R. © 3908,

Fondo Sandoval-Lagrange.

FUNDACIÓN ICA,

COMPAÑÍA MEXICANA AEROFOTO

Página 55, 58 (arriba), y 113 (abajo).

PERIÓDICO *EL NORTE*

Páginas: 68 (izquierda), 72 y 116.

PERIÓDICO *EL PORVENIR*

Página: 19.

PERIÓDICO *EL REGIO*

Página: 74 (izquierda), *M.M. López*.

OTRAS FUENTES

Página 31, Fotografía que apareció por primera

vez en: Charles Jencks, *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*, Barcelona, Gustavo Gili, 1986 (1977), p 9.

Página 58, Abajo: *Bajo el símbolo del rojo clavel*,

Arquitectura de Nuevo León en la época de Bernardo Reyes, de Juan Manuel Casas y Claudia Murillo, Monterrey, CONARTE, 2010.

Página 72, *Cuarto Informe de Gobierno*, Alfonso

Martínez Domínguez.

Página 73 (derecha), *Sears, Roebuck & Company*

Publicity Dept., D.R. © CORBIS, IH134273, Colección histórica, ca. 1954, Monterrey, N.L. Mexico.

Página 83 (derecha), *Fuente de Monterrey, notas de su historia* de Abel Moreno López, p 45.

Página 105, Fotografía de la portada del libro *Concreto y efímero, Catálogo de arquitectura civil de Monterrey (1920-1960)* de Juan Manuel Casas, Rosana Covarrubias y Edna M. Peza.

Página 118 (derecha), *Obras*, año xxxv, n.º 418, octubre de 2007, pp. 42-66.

A CONTINUACIÓN SE CITAN LAS PÁGINAS DE INTERNET EN LAS QUE EL AUTOR OBTUVO ALGUNAS DE LAS FOTOGRAFÍAS INCLUIDAS EN ESTE LIBRO

Página 43 (abajo), http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Museu_de_Arte_de_Sao_Paulo_1_Brasil.jpg#mediaviewer/File:Museu_de_Arte_de_Sao_Paulo_1_Brasil.jpg

«*Museu de Arte de Sao Paulo 1 Brasil*» de Morio - photo taken by Morio. Disponible bajo la licencia CC BY-SA 3.0 vía Wikimedia Commons.

Página 107 (abajo), <http://static.panoramio.com/photos/large/42065895.jpg>

Página 114 (arriba), imagen satelital obtenida en Google Maps.

Página 117, www.evemuseografia.files.wordpress.com.

El cuidado de esta edición estuvo a cargo del Fondo Editorial de Nuevo León,
y se terminó de imprimir en diciembre de 2014 en los talleres de Grupo Espinosa.
Se imprimieron mil ejemplares en papel couché mate de 150 gramos. En su composición tipográfica
se utilizó la familia Open Sans.

OTRAS PUBLICACIONES

La élite de Monterrey y el Estado
mexicano

1880-1940

Alex Saragoza

Los orígenes de la industrialización
de Monterrey

Isidro Vizcaya

Monterrey en el espejo:
crónica de sus habitantes,
monumentos y espacios públicos

Pablo Landa

Panteones de El Carmen y Dolores:
patrimonio cultural de Monterrey

Juan Manuel Casas

Victor Alejandro Cavazos Pérez

Pliegues en la membrana del tiempo:
fotografía y correspondencia en la
frontera norte

1840-1870

Ricardo Elizondo Elizondo

El libro que el lector tiene en sus manos está dedicado a una ciudad que no ha perdido su inmediatez en la memoria de las generaciones que la vivieron. *Patrimonio moderno y cultura arquitectónica de Monterrey: claves de un desencuentro* nos invita a reflexionar y tomar conciencia, porque no basta saber lo que hemos perdido, sino lo que podemos recuperar, y el primer paso es conocerlo.

José Manuel Prieto realiza un análisis crítico de las políticas culturales a lo largo del siglo XX. Al hablar de los edificios, se refiere a quienes los habitaron, a los que trabajaron en ellos, a quienes pasan a su lado resignificándolos; son símbolos del esfuerzo de los regiomontanos, puntos de referencia para encontrarnos, espacios construidos integrados a una cultura del trabajo.

ENRIQUE TOVAR ESQUIVEL