

LA ESTÉTICA, LOS ESCENARIOS, LOS DONES Y LOS ENGARCES DE LATA
EL EDIFICIO CORPORATIVO DEL GRUPO INDUSTRIAL ALFA EN MONTERREY Y LOS
ENGARCES PLÁSTICOS

Imelda Ortiz González

**LA ESTÉTICA, LOS ESCENARIOS,
LOS DONES Y LOS ENGARCES DE LATA**

EL EDIFICIO CORPORATIVO DEL GRUPO INDUSTRIAL ALFA EN MONTERREY Y LOS
ENGARCES PLÁSTICOS

ASESOR

Renato González Mello

SINODALES

Louise Noelle Gras Gas

Anuar Kasis Ariceaga



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE SAN LUIS POTOSÍ
FACULTAD DEL HÁBITAT
INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO
ESPECIALIDAD DE HISTORIA DEL ARTE MEXICANO
1999





**FACULTAD
DEL HABITADO**
UASLP
BIBLIOTECA

AEH - TS22

RECONOCIMIENTOS

A Manuelito, mi amigo, hoy ausente pero siempre presente.

A Emilianito,

a Andrea Picos,

a Bruno,

a la luna,

y a Jesús Eduardo por el tiempo ausente.

Esta tesistesina, con la que cumpla todos los requisitos establecidos en la Especialidad en Historia del Arte Mexicano, es fruto de insospechadas indagaciones en cuantos temas y ámbitos fueron demandados por el objeto de estudio.

Agradezco, primordialmente, a Jorge Warnholtz, primer director del Edificio Alfa Corporativo por haber pensado en mí para crear el engarzenlace entre el proyecto artístico, la familia de empresarios y la administración del edificio en construcción; desde noviembre de 1979 hasta diciembre de 1981, coordiné el Programa de Artes del corporativo. Muy especialmente, aprecio la confianza depositada con la copia de la preciosísima hilación epistolar y las memorias relativas a la búsqueda del fabricante que lograría "cristalizar" el anhelado sueño de obtener el translúcido mural Tamayo, *El universo*. Asimismo, durante el proceso laboral y de investigación, la disposición para contestar todas las preguntas surgidas durante el desarrollo del tema. Sin el generoso apoyo de Jorge Warnholtz este trabajo no habría sido posible.

Agradecida con mis muy estimadas amigas Delia de Peña de Ocaña y Silvia Sánchez Aguilar, por la disposición de su tiempo para escucharme, leerme, orientarme y poner a mí disposición lo más preciado de sus bibliotecas, los libros. Especial reconocimiento a Silvita por su paciencia en las observaciones ante la avasallante eclosión de las figuras que estaban surgiendo, a los vapores de incontables tazas de aromático café, en el café de siempre y entre los mismos parroquianos.

Por ayudarme en la recreación de los hechos, mi gratitud a José Emilio Amores Cañals, Alfonso Rubio y Rubio, Pbro. Andrés Estrada

Jasso, Elena Margarita Montemayor Sánchez, Guillermo Sepúlveda Treviño, Carlos Sheridan y José C. Villanueva Zolezzi, por haberme brindado, tiempo, memoria y documentación. Mi agradecimiento a doña Mágina Garza Sada de Fernández por sus amabilidades. No olvidaría las afectuosas consideraciones de Anabella Escamilla Elizondo, ni las invaluable atenciones de Cecilia Garza Mugerza de Rodríguez, Antonio López Oliver e Ignacio Salazar. Imposible dejar en el olvido a Rocío Frausto, por ayudarme a pasar el trabajo en computadora sin pasar detalle alguno y a Ricardo Martínez Galla por la labor gráfica de las impresiones.

Me place expresar mi reconocimiento a quienes dirigieron el proceso que estructura el trabajo. A Renato González Mello por la siempre atenta y abierta asesoría, sin regateo de apoyo, tiempo y material. A Louise Noelle Gras Gas, asesora y sinodal, por las seguras y certeras observaciones, sin olvidar su incondicional apoyo con material, a veces inédito. A Jorge Alberto Manrique por sus atenciones. A Eulalia Arriaga Hernández coordinadora de la Especialidad, por escuchar, orientar y allanar de engorrosos obstáculos administrativos el desarrollo del tema y la presentación del examen. A Anuar Kasis por aceptar fungir como sinodal del examen.

Merecido reconocimiento a la institución en la que estudié y hoy trabajo, mi casa, la Facultad del Hábitat de la UASLP: conté con el apoyo de la dirección para obtener los indispensables recursos del tiempo para el estudio. Sin dejar de mencionar la inmejorable aceptación que recibí en las bibliotecas de La Casa de la Cultura, Francisco Cossío Lagarde, de San Luis Potosí: en la José Guadalupe Victoria, mi favorita, con las gentilezas de Paulina y Beatriz Barragán Torroella y las de Ana Edith Gómez Morán; en la Antonio Rocha Cordero atendida por Maricruz Balderas Salazar; y en la Ramón Alcorta.

Mi mayor deuda, sin duda, es con Manuel Gustavo Pizarro Ordozgoiti. Nunca encontraré la fórmula para agradecer con suficiencia los caminos en el valor y la responsabilidad del arquitecto comprometido que me mostró y las delicadezas con las que siempre me distinguió.

PRÓLOGO

Sucedió en 1995, a punto de rendirme al letargo, bajo el ardiente y agobiante sol del altiplanero desierto potosino, donde parece que pocas cosas sucedieran. No me pasó inadvertida la apertura del diplomado que mi casa de estudio y trabajo se disponía ofrecer: la Especialidad en Historia del Arte Mexicano. El proyecto sonaba interesante y más con el respaldo académico del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM y los reconocidos maestros investigadores. Profesores con formación; salutífero viento de renuevo. Valía la pena probar la veracidad y la calidad del proyecto; no resultó ser un espejismo más en el desierto. Recordé mi trabajo en aquella coordinación de un programa de arte, hacia ya algunos ayeres y otras labores más. Recordé el significado del reto.

Después de la interiorización que significó el estudio de la historia de México con selectivo enfoque, el arte, y de haber cumplido con la estructura curricular, me encontré sin otra alternativa salvo decidir el tema del examen ritual. Segura de mi predilección hacia las manifestaciones artísticas de este mortecino siglo veinte (y las que vengan), propuse a mi asesor un abanico de opciones en el que, confieso, todas habían sido vividas: El Complejo Vial Reforma y Uresti, el desarrollo urbano-arquitectónico de San Luis Potosí o, porque no, la historia académica de mi casa —alguno de ellos en avanzado proceso de investigación—, y, por último, el elegido. De más está decir que el asesor, pensándolo por la fracción de un segundo, eligió el Edificio Alfa Corporativo, en Monterrey, y su obra plástica incorporada, por las muchas y muy intensas líneas que ofrecía.

Del por qué propuse el tema seleccionado, es necesario remitirme a dos sucesos. El día en que Jorge Warnholtz me confió la Coordinación del Programa de Artes del Proyecto Ejecutivo Alfa Corporativo, no me esperaba tal asignación. Al preguntarle por la razón del nombramiento, me respondió que estaba seguro de mi capacidad en poder llevarla a cabo con la dignidad requerida, en el entendido de la decisiva presen-

cia femenina: doña Márgara en el patrocinio familiar y, Sharon Jasnocha en el diseño artístico; *"con usted se complementará el triángulo femenino del arte en el proyecto, estoy seguro que no nos hará quedar mal"*. Recapacit en la trascendencia de la obra artístico-arquitectónica y en la responsabilidad de la coordinación. En adelante, con el rigor de la conciencia científica que este significativo suceso despertó en mí, no habra detalle, por trivial que pareciera, que escapara de un riguroso registro. Y, posteriormente, el día en que Warnholtz depositó en mis manos, en el pasillo de la oficina temporal de obra, copia de la relación de búsqueda del "cristalizador" de la obra vitrea de Tamayo, entre otros documentos. *"Le hago entrega de esta documentación, para que pueda darle una apropiada continuidad al vitral de Rufino Tamayo"*, dijo al entregrmela. Días después partir definitivamente de las oficinas del proyecto y de la ciudad de Monterrey, por motivos ajenos a los laborales; actualmente se desempeña como Asesor Técnico del Departamento Nuevos Proyectos de Servicios Liverpool, en el Complejo Santa Fe de la ciudad de México. Algunas de estas copias, en el momento, las conservó con la certidumbre de que "algo" estaba pasando, si se le quiere llamar conciencia histórica. Imposible no apreciar lo valioso de la relación del vitral Tamayo; difícil no valorar el espíritu gerziano contenido en el proyecto escultórico suspendido. El hecho es que, aún sin ellos, la tarea de investigación habra sido factible de seguir a través de la vital memoria y de los contactos establecidos en aquel tiempo.

Así que, para empezar, contaba con copia de la relación de búsqueda de la obra Tamayo; copia de los documentos, de los originales que intentó devolver a Gerzso cuando le fue cancelado el proyecto escultórico, aquellos por los que nadie volvió a preguntar, mi agenda-directorio personal; un folleto informativo e introductorio del Edificio Alfa Corporativo, alguna u otra copia deshilvanada y la memoria de los sucesos. Asombrosamente, esta parte de la documentación había resultado más o menos ilesa de las catástrofes que han azotado mi apacible existencia: la inundación del despacho-biblioteca en junio de 1986; el secuestro comunal sufrido en solitaria condición de parto, entre las 11:00 y las 15:00 horas del miércoles 18 de mayo de 1994; y el incendio que casi consume mi área de trabajo —el avance y todos los documentos relativos a este tema incluidos—, a las 19:00 horas del domingo 22 de noviembre de 1998. Lo mejor de todo es, hoy, poder escribirlo, tomar las debidas precauciones, que las imposibles de prever son azar.

A la sombra de la figura espectral de la frontera norte de México y

en el marco de referencia expuesto, me sumergí en la indagación de los orígenes de la sociedad que ha generado tan reconocible auge artístico-cultural y de la empresa familiar de la cual emergen muchos de los empeños más representativos. Elaboré un modesto ensayo, en el que traté de hilar la gran variedad de insoslayables temas que el objetivo eje demandaba (según primigenia asesoría); de no haberlo hecho en la forma que lo hice, el panorama histórico y científico habría disminuido notablemente. Luego, alertada por el imperativo llamado de atención de mis dos asesores, ante la cantidad de dones: don Alfonso, don Eugenio, don Roberto, don..., me sobrepuse, inquisitiva que soy, lejos de eliminarlos, profundicé en lo intrínseco de su sentido; descubrí una fuente viva de recursos que, en la variedad y la variabilidad de los significados, la palabra prodiga; acabé por marcar de más intensos matices las líneas de la estructura investigatoria. Ustedes dirán.

Recurrí a las más diversas lecturas, la mayoría de ellas sugerida cuando no intuida sobre las revisiones hechas. Aún más, me propuse indagar la veracidad de las aseveraciones de algunas fuentes de apoyo. Las que decían que Alfonso Reyes jamás se había ocupado de inquirir en su terruño, de tan ocupado que lo mantenía la materia helenística. La apariencia de los hechos resultaba significativa. Hoy, a la luz de lo inferido, considero que Reyes, en el trasfondo de sus estudios, ocultó a la insulsa intromisión de la superficial lectura, un enorme sentido de pertenencia regional y la precaución con la que veía las relaciones bilaterales entre Estados Unidos y México. ¿No lo evidenció por finura? Tal vez. O quizá por lo mucho que debió pesar en su ánimo las derrotadas ambiciones paternas. Imposible dejar de advertir, una vez que se afina el sentido que, cuando habla de la categoría secular de la vecindad en la *Religión griega*, entre líneas, veló las sempiternas relaciones entre Norte y Sur. ¿Acaso, al hablar de la transculturización de las diversas regiones helénicas, no señala también las existentes entre el Norte y el Sur europeo; el mundo nórdico y el mundo latino?, ¿británicos e ibéricos?; ¿la relación que prevalece en América, entre estadounidenses (sajones, holandeses, polacos y más) y latinoamericanos?; "*Invasores e invadidos, vecinos seculares 'se conocían las mañas'... Por eso pudo haber cambio y mezcla entre las creencias.*"

Después de leer una y otra vez a Reyes, el siguiente paso fue sumergirme en las vetas literarias que Jorge Luis Borges ofrece. En él encontré, además de días y de sueños de días placenteros, el calificado

1 Alfonso Reyes Ochoa: "Religión griega", *Obras completas de Alfonso Reyes*, 1ª reimp., México, FCE, 1ª ed., 1964 (Col. Letras mexicanas), vol. XVI, p. 46-63.

y generoso apoyo de la línea que ya estaba gobernando mi escrito.

*"Los griegos hablan de generaciones que cantan, Mallarmé habla de un objeto, de una cosa entre las cosas, un libro. Pero la idea es la misma, la idea de que nosotros estamos hechos para el arte, estamos hechos para la memoria, estamos hechos para la poesía o posiblemente estemos hechos para el olvido. Pero algo queda y ese algo es la historia o la poesía, que no son especialmente distintas."*²

La historia se ha visto disminuida con la afrenta de la falta de encanto, pensemos en la gran cantidad de investigaciones, que si bien están aceptablemente documentadas, conducen al soporífero tedio; como si la vida padeciera de planimetría. Ocasionalmente, cuando el tema tratado pudiera resultar de interés para algún investigador con verdadera vocación, no pasarían de convertirse en fuente de apoyo, y así, ocupar los anaqueles de algún archivo medio muerto. La historia recrea la conciencia de la existencia, al asumir la esencial responsabilidad de esclarecer la vida; proponiendo una reordenación de datos, humana y metodológicamente perfectible, con un nuevo y más amplio panorama, que transforme el entorno humano, en uno más comprensible. Debe hallar el sentido de los sucesos continuos, que de tanto repetirse llegaran a convertirse en laberintos sin salida; cuando la sucesión de hechos se transforman en vicios y los vicios en lugares comunes, el historiador ahonda en las raíces de los mecanismos de las acciones, para enseñar a repetir aciertos y evitar errores. Al esclarecer esquemas, ayudará, como Dedalus, a romper insanas inercias y hará del mundo un mejor y más habitable lugar. No habría, por lo tanto, en acuerdo con Borges, nada más vulgar que pretender escribir la historia del arte en la misma ausencia de encanto, del arte, sólo con arte se debe hablar y al escribir se debe cantar y encantar.

La responsabilidad de un historiador con una orientación definida es todavía mayor. Consideremos que al hacer historia del arte, se concibe al hombre en su dimensión ritual. Si es, como lo es, la muerte lo único certero en la existencia humana, el arte es lo único que reivindica la vida del hombre; el arte captura el espíritu del hombre, en ello consiste su responsabilidad social. Las visionarias producciones goyescas, por ejemplo, no nada más dan prueba de la existencia del momento, el espacio y del remanente inconsciente, de la mente humana en Goya (léase ente sensible), estas creaciones tienen su ori-

² Jorge Luis Borges, *Siete Noches*, 11ª reimp., México, FCE, 1998 (Col. Tierra firme), pp. 55-74.

gen en otras producciones, pero, a su vez, le abrieron camino a las que le siguieron y las que le seguirán seguidas de otras que les sucedieron; en la cadena de manifestaciones plásticas: la creación humana sin fin; casi parafraseando a José Gorostiza, en una *Muerte sin fin*.

La historia, aquí presentada, fue abordada con sentido crítico, con sentido académico. A que objetivo llevaría sino, la simple y llana recreación de los hechos que enmarcan una específica generación de obras plásticas, que en sus entrañas guardan secretas intensidades universales; secretos que reflejan lo universal en lo humanamente expresado. De que servirían las memorias, las confidencias, las revelaciones y hasta los hallazgos si no nos llevaran a algún lugar. Entonces, ¿cuáles serían los frutos de la documentación recabada?... ¿Cuál otro podría ser el fin último de la historia del arte?

Perdónenme anticipadamente si en este trabajo no encuentran lo deseado, tal vez un mismo tono de hilo: laudativo, incriminativo, o cualquier otro. Tratándose de un intento de recrear los hechos que sucedieron en él, y alrededor del tema, en una serie de sucesos con humanas intervenciones (incluido el enfoque autoral), no está de sobra evocar lo veleidoso que suelen ser los actos humanos. A veces intensos, a ratos ausentes, pero siempre presentes y, por supuesto, significativos; con cuantos matices nos llegan a sorprender, cuando una de las tres copias terminadas de mi escrito a revisar continuó en un azaroso traslado de taxi, su propio y solitario viaje, quizá sin retorno, en lo más recóndito de Buenos Aires. Apenas me recuperaba del sobresalto, cuando inexplicablemente, en la sala de mi otro tutor —todos ellos, debo aclarar, cuentan con mi absoluta confianza—, durante su veraneo en Europa, se traspapeló una segunda copia... Hay algo que si auguro, difícilmente se extraviarán en el “hilo” y mucho menos perderán el interés del tema.

Olvidaba mencionar a Tamayo, del primer encuentro con el personaje, mediante la recreación de la maqueta, para construir la escultura *Homenaje al sol*. Realizada a la luz del implacable foco del tiempo, de un viernes desde las 17:00 horas al lunes siguiente, a las 8:00 horas, corría el mes de octubre de 1979; la misma maqueta que el novel escultor absolutamente aprobó. En esos momentos, sobre los planos del edificio conocido por “La Sorianita”, reubicaba escritorios y credenzas para el nuevo personal contratado en Hylsa. Necesitaban la fabricación de la maqueta para la aprobación autoral y recapacitaron en la arquitecta que acomodaba y reacomodaba imaginarios muebles, pensaron, sería capaz de interpretar las “rayas” del pintor...

INTRODUCCIÓN

A pesar de todas las ramificaciones reunidas en la estructura investigatoria y que contextualizan al objeto de estudio, los parámetros están perfectamente definidos por el alcance del tema, El Edificio Alfa Corporativo y su obra plástica incorporada, y por la restricción temporal, 1978-1982.

Para empezar abordaremos todos aquellos elementos que han influido en la creación del Grupo Industrial Alfa. Iniciando con el fenómeno generado en la región ante la nueva frontera resultante de la guerra con los Estados Unidos. Después de exponer las favorables condiciones suscitadas, es analizada la conversión de los nuevos capitales amasados en consecuencia del fenómeno fronterizo y, en particular, la gestación de Hojalata y Lámina, S. A.; con la primigenia dependencia de la empresa hacia las materias y las técnicas estadounidenses. Una vez planteado el panorama general, en el siguiente apartado, se profundiza en los motivos humanos, en aquellos mecanismos de esos motivos que han permitido el despliegue genético del Grupo Monterrey, desde diferentes ángulos. Debo advertir que la denominación de las empresas de la familia Garza y Sada como Grupo Monterrey aparece tardíamente, empero para agilizar la secuencialidad lectiva del escrito la utilizaré por su contenido conceptual desde el origen, con la creación de la Cervecería Cuauhtémoc. Son de apreciar dos puntos: en la génesis del grupo, se encuentran las bases que le sustentan, digamos el ácido desoxirribonucleico que hizo posible su ramificación y, cómo al retomar el modelo operativo del poder ejercido por el gobierno mexicano —un ingenioso recurso de defensa—, se inoculara, a la par, la semilla cultural.

De interés es el tema continuo, en él, aparecen bosquejados los tres personajes que más directa y decisivamente influyeron en la gestación de la vocación cultural del Grupo Alfa: doña Mágina, José Emilio Amores y Guillermo Sepúlveda; cuando menos se trata de las personas

directamente involucradas en el proyecto artístico que nos ocupa. En el caso de la señora Margarita Garza Sada de Fernández su centripeta participación fue definitiva, por lo mismo, en su apartado son tratadas las intervenciones en las que empezó a hilar y a elaborar los engarces de la cultura: la Colección Alfa, Promoción de las Artes, A. C., el Festival de Música y Danza Monterrey y el Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo, en la ciudad de México. Luego de presentar a los protagonistas del proyecto cultural, con los perfiles y logros personales, el enfoque es ampliado hasta alcanzar las guías, las influencias y los contactos claves. Aparecen los que llamamos ensayos artístico-culturales (los más significativos): el Centro Cultural Alfa y la intervención del grupo, a través de Hylsa, en el proyecto de las esculturas urbanas. Este último, además, visto, desde la concepción y el impacto en el entorno. A detalle son recreados los sucesos generados alrededor de la escultura *Homenaje al sol*; la teoría y la praxis son confrontadas en las aproximaciones del penetrar al ámbito plástico con un lenguaje propio: el industrial.

Con el fin de exponer una más amplia visión local, en línea secuencial, revisaremos los antecedentes artísticos. Son expuestas las obras promovidas por Guillermo Tristehler y Córdoba, VII arzobispo de Monterrey, en especial la iglesia de la Purísima, por indicar la línea de vocación industrial, que en arquitectura, la ciudad, debía seguir. Se reúnen, así, los elementos representativos que originan la base sobre la que se desplanta la idea de edificar el corporativo que representaría la imagen del Grupo Alfa; esclareciendo, con minuciosidad, un posible lineamiento que llevó a la elección de la firma internacional de arquitectura e ingeniería Skidmore, Owings & Merrill, para la realización del Corporativo Alfa. Simbólico, por demás, resulta el origen un tanto al azar de la concepción del vitral con la firma Tamayo y la influencia en el resto del programa plástico del sentido nacionalístico de la Colección Alfa y las obras propuestas, por la firma estadounidense, en el diseño vertido en los planos artísticos. Algunos de los aspectos que rodean a una obra artística de altos vuelos, es este el caso, son considerados.

Se esclarece la trama: Hylsa, la empresa campeadora del grupo industrial, su cartas, ya con las aptitudes desarrolladas a partir de las intervenciones en obras artístico-culturales, es responsable de administrar la obra en construcción. Acerca de la firma SOM, es analizada su vocación, desde diversos enfoques. El Proyecto Alfa Corporativo se estudia, a su vez, considerando la conceptualización, el manejo de la distribución espacial, la forma y lo que la línea manifiesta, la exposi-

ción a la luz solar que todo lo mira, el color externo e interno y algunos otros aspectos. La definición del estilo se deduce, considerando las varias intenciones de incorporar la Colección Alfa y la gestación de obra propia a propósito, además de los matices y materiales mexicanos.

Paso a paso llegaremos a los temas más exquisitos: el talismán de luzazul de Tamayo y la escultura en la dirección, el cerrojo de Gerzso, obras con sinos opuestos; para qué abundar más, si los escritos encantan por sí mismos. En las exquisiteces complementarias, es decir, las otras obras a incorporar, veremos las propuestas, unas más interesantes que otras, y es, esbozada, la primordial colocación de la Colección Alfa. Para terminar el proyecto plástico, es visto el resto de las otras piezas artísticas que acaban por complementarlo.

Necesario es regresar al proceso constructivo del corporativo, con las consabidas pruebas de fuego de quien intenta penetrar al mundo de los iniciáticos procesos de las obras de altos vuelos (y de las que no lo son tanto). La dirección de arranque y la concluyente con el ritmo marcado a tambor batiente, por irrevocable cronograma, la serie de oportunos y bien entrenervados sucesos que culminan con la entrega de la obra de acuerdo a los implacables tiempos marcados.

Es de llamar la atención que una fuente tan rica y generosa en recursos simbólicos, como lo es, la faja fronteriza entre dos disímbolas culturas, haya sido retomada con tan escasa correspondencia. Si es con imprecisión nombrada la frontera entre el Norte y el Sur, y no cumpliendo en rigor la definición por posición, es acaso, en otro contexto y con más acertada precisión, la manifestación de una barrera entre dos mundos contrapuestos. Más aún, es significativo en qué poco, hasta ahora, las investigaciones sobre el arte, han recapitado en la aparentemente sorpresiva y avasallante eclosión artístico-cultural suscitada en los últimos tiempos en Monterrey, como si presenciáramos el trasplante ajeno de un organismo. De esta manera, una veta de simbólicas joyas es capaz de proporcionar una nueva y enriquecedora visión que, con certeza, pueda ser motivo cuestionante, de abundamientos reflexivos, de disensiones o de cualquier otro tipo de inquietudes, pero, difícilmente abrirá paso a la apatía. Sin pretender llevar a cabo en este estudio un análisis eminentemente semiótico, segura estoy que el tema a tratar nos hará penetrar a pasajes poco transitados y poco menos que recapitados.

I. UN GRUPO INDUSTRIAL CON INQUIETUDES CULTURALES

I,1 COSMOGONÍA DEL GRUPO ALFA

AL BORDE DEL FILO

Antes de que la gente del Norte se haya echado a andar hacia el Sur, debió haber entre una y otra zona, un vagabundeo profuso

Alfonso Reyes

El pronóstico de una mutilación a la que se ha sometido un ser es reservado, cuando la herida ocasionada es tan extensa como la propia longitud del ser. La frontera según dijo Alfonso Reyes como representante del estado de Nuevo León en la segunda Feria del libro, en la ciudad de México, "es para el ser nacional como la piel para el ser físico".¹ De acuerdo al inflexible acicateo, la mayoría de las veces doloroso, que ha significado este fenómeno para el devenir de la nación mexicana, bien podría precisarse que la frontera entre México y la Unión Americana es como un muñón mal cicatrizado, sensible e intenso. Con la conciencia de que Estados Unidos es con mucho, más importante para México, que México para Estados Unidos.² Desigualdad que impide la saludable cicatrización.

Cómo dejar de advertir que México, al igual que Grecia, se encuentra en una posición crucial desde el punto de vista físico-geográfico, que representa uno de los nodos clave de la configuración terráquea, hecho de mares y de tierras, de cauces y de fronteras... fronteras un tanto virtuales. Si lo sabrá el doliente, fluyente e invencible bracero, el auténtico héroe mexicano de los mil y un rostros. El que se juega el todo, gota a gota de su sangre, por el derecho a la sobrevivencia y que, de una u otra forma, ha conseguido, sin proponérselo, sostener con los miles de hilos que extiende, el frágil equilibrio de la economía mexicana, en este ya desfalleciente siglo XX; líneas de sutura que impiden la fatal ruptura dilacerante del borde.

1 Rodrigo Mendirichaga: *Una historia para la historia*, Monterrey, Ed. Impresora Monterrey, 1978, pp 28-29

2 Tom Buckley: *Vecinos violentos*, trad. Angélica Sherp, México, Ed. Edivisión, 1986, pp 327-337

¿Qué no será capaz de hacer el héroe mexicano?, tanto cuanto se proponga: México pende de un hilo, para afrenta de los gobiernos vecinos. Se trata de una configuración propicia para tránsitos y transiciones de Norte-Sur, de Este-Oeste; configuración que parece señalar la cruz del derrotero de nuestra nación, señalando así la encrucijada de los cuatro rumbos del universo.

De hábito a halo en los nombres de los puntos cardinales encontramos el magnetismo de su significado. "...En la palabra Oriente sentimos la palabra oro, ya que cuando amanece se ve el cielo de oro... el zafiro oriental el que procede del Oriente, y es también el oro de la mañana, el oro de aquella primera mañana en el Purgatorio." Reflexiona Jorge Luis Borges. El Oriente sabe a oro y a sino, como el Occidente suena a accidente. En la fascinación del orientador Oriente, el accidental hombre occidental será cautivado en el encuentro de su destino; en el accidentado hallazgo del pasado descubrirá al Oriente americano; entre sus culturas ancestrales y en la imantada aguja de la estrella septentrional.

México debió asumir la dolorosa mutilación de poco más de la mitad de su territorio, cuando todavía no acababa de asimilar la independencia de España. Esperar una pronta recuperación sería pecar de optimismo, éste parece ser uno de aquellos fenómenos para los que el paso del tiempo carece de sentido. Sin embargo, en lo que corresponde al Grupo Industrial Alfa, desde su progenitor, el Grupo Monterrey, la frontera ha significado el oportuno estímulo para desarrollarse.

El mismo Octavio Paz, al considerar a la frontera como el más fuerte estímulo para hacernos reflexionar acerca de lo mexicano, reconoce haber sufrido este fenómeno al tratar de encontrar lo norteamericano en la ciudad de Los Ángeles; la ciudad "mexicana" más importante allende las fronteras. Ahí encuentra lo que llama "*la atmósfera vagamente mexicana de la ciudad*", de la que dice

... A
primera vista sorprende al viajero -además de la pureza del cielo y de la fealdad de las dispersas y ostentosas construcciones- la atmósfera vagamente mexicana de la ciudad, imposible apresar con palabras o conceptos. Esta mexicanidad -gusto por los

3 Jorge Luis Borges. *Siete Noches*. 11ª reimp., México, FCE, 1998 (Col. Tierra firme), pp. 57-74

4 Rodrigo Mendirichaga. *Los cuatro tiempos de un pueblo. Nuevo León en la historia*, Monterrey, ITESM, 1996, pp. 237-242

*adornos, descuido y fausto, negligencia, pasión y reserva—flota en el aire. Y digo que flota porque no se mezcla ni se funde con el otro mundo, el mundo norteamericano, hecho de precisión y eficacia. Flota pero no se opone; se balancea, impulsada por el viento como un cohete que asciende. Se arrastra se pliega, se expande. Flota: no acaba de ser, no acaba de desaparecer.*⁵

Si bien es cierto que este fenómeno sucede del otro lado de la frontera, por este lado, se refleja lo inverso. Acá nos encontramos con sociedades que sustentan su desarrollo en modelos estadounidenses. Para empezar modelos tecnológicos, como en la industria regiomontana que importa equipos, técnicas, asesorías y hasta modelos operativos. Consecuentemente esto impacta a las sociedades más allá del área industrial. En la forma de vida sucede, por ejemplo, que las relaciones sociales han sido normadas por los horarios industriales copiados de los norteamericanos. La terminología lingüística cotidiana resulta afectada tanto en frases literales como en no muy apropiadas traducciones y hasta en la forma de enfrentar fenómenos tales como las “modas”; las pautas marcadas por el vecino del norte resultan ser implacables consecuencias del consumismo.

Si se me permite ejemplificar con un tema en tiempo superfluo y profundo: en el actual espíritu ecológico de la conscientización de la preservación de la fauna silvestre, se han incorporado a los atuendos de la moda femenina fibras sintéticas que nos remiten al diseño de sus exóticas pieles. Ha sido tan generalizada su acogida en los espacios públicos del medio social regiomontano, que en ellos se puede llegar a sufrir la inquietante sensación en la que, de un momento a otro, alguna especie despertará del letargo. Es tal la cantidad en la uniformidad femenina al esclavizante “llamado” de la moda. Y, bien observado, hasta podría llegar a descubrirse alguna pieza genuina.

En esta frontera internacional aparecen, por un lado, una imperial potencia en lo industrial, lo económico y lo militar, la que inevitablemente aplasta, práctica y físicamente a otro país: México, en el rincón opuesto. Sucede, en consecuencia, que bajo y sobre esta cicatriz la búsqueda del origen y razón de ser, de una nación vejada, reiteradamente colonizada, se torna más intensa y desgarrante. Nuestro país, al asumir su debilidad comparativa y competitiva, luchará por en-

⁵ Octavio Paz: *El laberinto de la soledad. Postdata. Vuelta al laberinto de la soledad*, 2ª reimp., México, FCE, 2ª ed., 1995, pp. 11-31.

contrar y afirmar su identidad. Con la carga inequitativa y brutal de nuestras relaciones bilaterales con los Estados Unidos de América. ¿Estamos-unidos-mexicanos? ¡Estamosconsumidos! Estamossumidos.

La rosa imantada

La historia es una pesadilla de la que quiero despertarme

James Joyce

Sucedió en 1909, en México, en Nuevo León, precisamente en Monterrey. Del Cono Sur llegó el colombiano Miguel Ángel Osorio Benítez con su seudo Porfirio Barba Jacob, con sus *Rosas negras*, su *La parábola del retorno* en la mente y con un alienante sueño entre las manos. Fundó La Revista Contemporánea, la propuesta literaria, la abanderada de Latinoamérica al borde de la barrera física con un mundo contraindicado; demasiado próximo y demasiado lejano. Con la firmeza del empeño Porfirio Barba Jacob, en escaso tiempo presentó escritos a propósito de este sueño, de gente talentosa. Trabajos de Pedro Henríquez Ureña, Juan Ramón Jiménez, Celedonio Junco de la Vega, Antonio Machado, Manuel José Othón, Miguel de Unamuno, de Ramón María del Valle-Inclán y, no podía ser ausencia, de Alfonso Reyes. Los sueños son cortos porque sólo sueños son.

REFLEJO DE LUNA DE LATA AL BORDE DEL FILO

Oscuramente están ellos allí detrás de esta luz: oscuridad brillando en la claridad delta de Casiopea, mundos

James Joyce

En el contexto del segundo encuentro de los mandatarios de Estados Unidos y México, Franklin D. Roosevelt y Manuel Ávila Camacho, en el curso del siglo XX, en tierras mexicanas y precisamente en Monterrey —el primero fue entre William H. Taft y Porfirio Díaz en el Paso Texas—, Roberto Garza Sada consigue que el presidente mexicano inaugure Hojalata y Lámina, S.A. La ceremonia de la naciente empresa del Grupo Monterrey se llevó a efecto el lunes 26 de abril de 1943, como último acto presidencial, previo al regreso a la ciudad de México (figuras 1a y 1b), tras el encuentro con el presidente del ve-

6 Alfonso Rubio y Rubio: entrevista, 19 de julio de 1999.

cino país del Norte. En plena Segunda Guerra Mundial.⁷ En estas circunstancias, Alfonso Reyes, a los pocos días de estos eventos y como representante del estado nuevoleonés, en la Segunda Feria del Libro en la capital del país, declara

"a Nuevo León recae la incumbencia extremada y trascendental. Su capital es el más intenso centro mexicano de la frontera. La frontera es para el ser nacional como la piel para el ser físico. Le corresponde la buena circulación el cambio armonioso entre lo propio y lo ajeno, de lo que resulta en todos los órdenes, la salud internacional. En tal sentido es simbólico el reciente encuentro en Monterrey de los dos jefes de estado."⁸

Esta parte del discurso resulta interesante, por la concepción que de la frontera Alfonso Reyes tenía, por la importancia que a ésta le confiere con respecto a las relaciones bilaterales y así mismo en cuanto a la definición de la identidad nacional; lo que somos en un "cara a cara" frente a lo que no somos, sin la menor tregua a semejanzas. Reyes consideraba la identidad nacional como necesaria para obtener la "salud internacional" o lo que podríamos llamar el equilibrio entre naciones. Con toda esta carga señala la responsabilidad del estado de Nuevo León y en específico de la ciudad de Monterrey, como el centro más intenso de la frontera; señalamiento que mucho pesa por provenir de uno de los hombres más preclaros del estado y por haber sido hijo del general Bernardo Reyes: el procónsul del noreste,⁹ quien gobernó el estado de 1885-1887, de 1889-1900 y de 1902-1909.

DESBORDE Y DESARROLLO INDUSTRIAL

México, sin acabar de tomar clara conciencia, del significado de la

⁷ Mendirichaga: *Una historia...*, op. cit. En el primer capítulo del libro se aborda la importancia del encuentro presidencial y como Roberto Garza Sada consiguió que Ávila Camacho inaugurara Hylsa., pp. 5-30.

El Porvenir: Periódico, martes 27 de abril de 1943.

⁸ Mendirichaga: *Una historia...*, op. cit. *Ibidem*

⁹ Santiago Roel (colaborador Alfonso Cavazos Castaño) *Nuevo León. Apuntes históricos*, Monterrey, Ediciones Castillo, 3ª ed., 1977. En breve narración biográfica son señalados los orígenes jaliscienses de Bernardo Reyes, la trayectoria militar y el origen nicaragüense de Domingo Reyes, su padre. Es de entender que Alfonso Reyes, por sus antecedentes familiares, era un hombre sensible al concepto de frontera, causa parcial de sus intereses humanísticos., pp. 238-241.

nueva situación, como consecuencia de los fenómenos de la independencia y de la mutilación, se vio inmerso en las disputas entre contrarios: liberales y conservadores. Disputas marcadas por la necesaria búsqueda de la identidad nacional; al mismo tiempo, el sueño de la independencia parecía que acabaría por ser devorado de un momento a otro por el voraz apetito del vecino del Norte. Dichos antagonismos distinguirán al voraginoso siglo XIX, el que finalmente entró en el un tanto forzado remanso porfiriano.

Es en esta época cuando se darán cita en Monterrey las circunstancias propicias. Cuentan, entre las externas: el Arancel McKinley y la construcción de los ferrocarriles. Y, entre las internas: las leyes proteccionistas para el desbordante desarrollo industrial, en buena medida, propiciado por Bernardo Reyes, así como la cercanía con la Unión Americana, o la comparativamente generosa —en relación a otras ciudades fronterizas— precipitación pluvial. Debemos advertir que no es precisamente el agua lo que abunda en México y en especial en la zona norteña de nuestro territorio nacional. El tema del agua seguirá dando de qué hablar en lo sucesivo. Estas particularidades y otras consideraciones son analizadas con mayor profundidad por Isidro Vizcaya Canales en el libro: *Los orígenes de la industrialización de Monterrey (1867- 1920)*.¹⁰

Después, José Fuentes Mares, retomará el tema en su libro: *Monterrey, una ciudad creadora y sus capitanes*. En el que explica el auge de la industria regiomontana por tres claves. En la primera, la geográfica, señala cómo con la nueva situación fronteriza se genera el proceso de enriquecimiento local a través del comercio y del contrabando; después vendrán la importación de capitales y de tecnologías estadounidenses. En la segunda, la histórica, menciona la afortunada habilitación de los puertos de Soto la Marina y San Gregorio, en Matamoros, en los siglos XVIII y XIX, respectivamente. En esta clave, es de llamar la atención, que Fuentes Mares no haya recapacitado en el hecho de que el estado de Nuevo León no contara con su propio paso fronterizo internacional sobre el río Bravo; además de carecer de litorales, es el estado norteño que cuenta con la menor extensión territorial sobre la línea fronteriza. La configuración territorial del estado de Tamaulipas, prácticamente, "cubre" de los Estados Unidos a

¹⁰ Isidro Vizcaya Canales: *Los orígenes de la industrialización de Monterrey (1867-1920)*. Monterrey, Librería Tecnológico, 2ª ed., 1971. En este obra se puede hacer un recorrido cronológico, desde los albores de la industrialización regiomontana hasta sus aconteceres durante el proceso revolucionario.

Nuevo León, como celándolo de miradas furtivas (figura 2). Tradicionalmente, los regiomontanos, se habían sujetado a recurrir a los puentes de Matamoros, Nuevo Laredo y Reynosa en Tamaulipas o, al de Piedras Negras en Coahuila, principalmente. Es hasta el sexenio de Carlos Salinas de Gortari, en las postrimerías del siglo XX, que el estado fronterizo abre su propio cauce en el municipio de Colombia, con el Puente Internacional del mismo nombre, también llamado Puente Solidaridad, en el municipio limítrofe de Anáhuac. Nombres, todos ellos por cierto, que no dejan lugar a dudas acerca de su indohispanidad.

En la última clave, la antropológica, el mismo autor consigna el planteamiento que parece ser el antecedente directo de la misión del Grupo Industrial Alfa: "*En el Norte, el único gran monumento que dejó España fue el hombre, tan orgulloso y optimista como Diego de Montemayor...*"¹¹

Cuando el autor señala al hombre como "*el único gran monumento*", hace referencia a la falta de recursos naturales y mano de obra indígena dispuesta; los peninsulares recién arribados, "blancos", no eran proclives a convivir en concordia con los naturales, "indios", y vivían en constante pugna con ellos.¹² Israel Cavazos Garza, en su libro, *Breve historia de Nuevo León*,¹³ considera que fue en esos encuentros con los indios o "bárbaros", donde el nuevoleonés se forjó para las grandes luchas nacionales y reflexiona; "...*aunque, en realidad, no sabría decirse quiénes eran más bárbaros, si éstos o los blancos.*"¹⁴ Así, en Monterrey, acontecieron diferentes situaciones a las de otras ciudades del país. En el área central y en las áreas mineras, por ejemplo, donde dichos recursos hicieron posible la enorme huella del mestizaje colonial.

11 José Fuentes Mares. *Monterrey, una ciudad creadora y sus capitanes*, Monterrey, Ed. JUS, S. A., 1976. El autor acusa Alfonso Reyes de falta de definición, por no haber puntualizado que el paladín "*en blusa de obrero*" fueron hombres "blancos", los creadores del Norte mexicano, definiéndolo como "*burócrata a niveles todo lo selecto que se quiera*", causa por la que, según Fuentes Mares, omitió por cautela frente a los tabúes de la historia oficial, señalar que los creadores de Monterrey fueron hombres "blancos". Y cita a José P. Saldaña en: "*Tal vez no exista otro Estado en México con una población tan homogénea. Sangre blanca en su totalidad, que se explica por la falta de unión entre españoles e indios... Los indios autóctonos de estas tierras, guerrilleros admirables, murieron en las refriegas o se trasladaron a otros lugares*". Estas declaraciones sorprenden y resultan inauditas por su fresca discriminativa., pp. 46-53

12 *Ibidem*.

13 Israel Cavazos Garza. *Breve historia de Nuevo León*, 1ª reimp., México, CM / Fideicomiso Historia de las Américas / FCE, Fideicomiso Historia de las Américas, 1996, pp. 133-137

14 *Ibidem*.

En Monterrey, con sus montañas impresionantes y las llanuras secas y vacías, es decir, no habiendo nada que explotar, "todo lo hizo el hombre";¹⁵ el hombre "blanco", el que trabajó y aprendió a hacer, y enseñar a trabajar. Siendo México, como lo es, tierra propicia para afluencias e influencias en crucial circunstancia, el mestizaje aparecerá, en Monterrey, por el hilo del desarrollo cultural.

Cavazos Garza menciona las negociaciones vecinales a las que Nuevo León tuvo que recurrir, hacia 1892, en el gobierno del general Reyes, para rozarse real y físicamente con el vecino del Norte: de Coahuila se obtuvo una franja de 28.8 km por 14 de ancho, colindante con el río Bravo a cambio de terrenos limítrofes en el sur; y, de Tamaulipas, tras exhaustiva labor, se obtuvo una mayor extensión en la línea fronteriza. Dice que el fin esencial "...fue el de facilitar la extradición de reos con el país vecino."¹⁶ Arguye no haberse perdido la vecindad con los Estados Unidos por orden de Benito Juárez, al reclamar a Santiago Vidaurri el control de las aduanas, sino más de cien años atrás, cuando José de Escandón extendió los límites del Nuevo Santander (hoy Tamaulipas), y fundó Nuevo Laredo, Texas, dándole jurisdicción más allá del sur del Río Bravo.¹⁷

En los primeros tiempos la vida de la ciudad de Monterrey se cifraba en la posibilidad de sobrevivencia de la población. Sobrevivientes de sequías y de torrentes; de abrasantes estios y de congelantes inviernos; de hambrunas, de guerras y hasta de invasiones extranjeras. Esta región era, con propiedad, conocida como la "tierra de guerra viva".¹⁸ Calamidades en serie que fueron modelando, frente a las situaciones siempre cambiantes, la capacidad de adaptación de los pobladores, además de fortalecer la decisión de seguir viviendo aquí, gracias a la seguridad adquirida conforme iban venciendo las adversidades.

Desde luego no todas las calamidades les fueron adversas, las hubo propicias; para la génesis industrial fueron particularmente dos: primera, la calamidad nacional que significó la ya abordada mutilación, ocasionada por la guerra con Estados Unidos, con la cual la frontera y todas sus posibilidades se acercaron a casi doscientos kilómetros; segunda, la calamidad ajena, la Guerra de Secesión de los Estados Unidos, con la que Monterrey se convirtió en un importante centro de dis-

15 Fuentes Mares *op. cit.*, pp. 50-53

16 Cavazos Garza *op. cit.*, pp. 92-102 y 168-173

17 *Ibidem*

18 *Ibidem*, pp. 133-137

tribución de los artículos que importaba y exportaba el Sur del país vecino. Con tan grande actividad se amasaron cuantiosos capitales que más tarde, algunos de ellos, serían invertidos en audaces proyectos industriales.¹⁹

Todas estas circunstancias señaladas, serán la ocasión del proceso de desarrollo, casi genético, derivado de la capacidad generadora y evolutiva del Grupo Monterrey. El grupo regiomontano se erigió como una corporación líder en la región, que representa la capacidad de adaptación, transformación, generación y evolución de un grupo de mexicanos emparentados entre sí, con características tribales, que se enfrentarán al fenómeno de la cicatrización del borde norte de México.

EL GRUPO MONTERREY SE DESARROLLA, SE ENGARZA Y SE DESBORDA

...La tradición del Asia Menor y de Siria aun no puede documentarse con claridad. La tracia es más visible entre los antecedentes griegos: de Tracia llegó la imagen salvaje del Sabacios, con sus bailes convulsivos, imagen que Grecia incorporó en el Diónisio, haciéndole cambiar por vino su cerveza...

Alfonso Reyes

Sí, la característica del Grupo Monterrey es la capacidad de adaptación, ya que sus miembros supieron asumir la condición de neofronterizos, sacando partido de la novedosa situación: habitantes de la ciudad más favorecida. "En otras palabras, los empresarios no surgen como hongos: están muy arraigados en su tierra. Y no pueden prosperar si no es en un ambiente social adecuado".²⁰ Aunque en este caso, siguiendo con la idea de la metáfora, supieron crecer como las cactáceas de su árida región, ya que la supervivencia depende de la cuidadosa reserva de los recursos naturales, del agua fundamentalmente. De esta manera se transformaron en empresarios, arriesgando su capital en la nueva aventura de la incipiente industrialización.

Sin tratar de descubrir el hilo negro, retoman producciones más o menos probadas de los Estados Unidos, además de tener el buen cuidado de proveerse de la necesaria asesoría técnica de las mismas in-

¹⁹ Santiago Roel: *Nuevo León. Apuntes históricos*, Monterrey, Ed. Castillo, 1997, pp. 182-196

²⁰ Flavia Derossi: *El empresario mexicano*, México, UNAM, 1997, pp. 174-179.

dustrias norteamericanas. Esta asesoría capacitaría a la mano de obra contratada; una parte de origen local, extraída de pequeños talleres, otra foránea, resultado del fenómeno del abandono del campo por las nuevas oportunidades urbanas, o bien, mano de obra más calificada, sustraída de otras urbes del país, donde las fuentes de trabajo se vieron afectadas por efecto de las revueltas sociales provocadas por la gesta revolucionaria.

En estas condiciones, Isaac Garza, Francisco G. Sada, José Calderón Jr y José A. Muguerra, fecundan, con sentido genético-evolutivo, una serie de empresas encadenadas y diríamos que engarzadas entre sí, que giran alrededor del eje metalúrgico-cervecerero: Fundidora de Fierro y Acero Monterrey (como accionistas) y la fábrica de Cerveza y Hielo Cuauhtémoc, tema abundantemente abordado por otros autores.²¹ El tono evolutivo que poseen señalará al grupo cervecero, que entre otras empresas creará Hojalata y Lámina, S.A.,²² una de las perlas más preciadas del Grupo Monterrey.

HYLSA. LUNA DE LATA

¡Qué lata con la lata!, ¡qué lata con la plata!; ¡qué plata con la lata!

*Reunidas sin
finalidad alguna, libertadas luego vanamente, flotando, avanzando,
retrocediendo, telar de luna.*

James Joyce

¡Y vaya que Hojalata y Lámina pone a prueba la capacidad empresarial del Grupo Monterrey! Hylsa nace con la misión de abastecer la materia prima para la elaboración de las indispensables corcholatas, el tapón corona incorporado desde 1903, del embotellado de la Cervecería Cuauhtémoc. Su inicio no fue precisamente el más favorable. El grupo se arriesgaba en esta empresa o, como consecuencia de los efectos de la Segunda Guerra Mundial sobre la industria estadounidense, enfrentaría serios problemas por el desabasto de lámina. ¡qué lata con la lata! Y debido al sistema de encadenamiento en las empresas del Grupo Monterrey los problemas también se darían en cadena y con consecuencias catastróficas; ¡qué lata con la plata! Como para sacudirse del sopor americano.

21 Vizeaya Canales *op. cit.*, pp. 64-87.

Fuentes Mares *op. cit.*, pp. 93-120.

22 Menduchaga *Una historia...*, *op. cit.*, pp. 12-95.

En tales circunstancias y sin otra alternativa, lograron superar contratiempos técnicos y económicos a cambio de importantes sucesos, como la invención del proceso de fierro esponja, "fierro brujo" de Juan Celada Salmón en 1957, patentado como proceso HYL. El proceso desmiente la idea de que México es incapaz de crear su propia tecnología, este proceso permite la reducción directa del hierro a fierro esponja, la necesaria materia prima para la producción del acero; el día de hoy, con nueva tecnología, el sistema HYL ya ha sido rebasado. Con esta prueba de capacidad, el ingeniero Celada Salmón, el célebre inventor, sería promovido hacia funciones directivas en diferentes áreas del grupo. Este oportuno invento regiomontano, además de acelerar la producción de lámina, propicia la internacionalización de la patente y junto con ella Hylsa, la empresa madre, impulsando de esta manera a los empresarios a ampliar sus horizontes.²³

Habían inventado su propia mina de plata; ¡qué plata con la lata!

Con el correr de los años, la familia Garza Sada se multiplicó y con ella los intereses interfamiliares, prácticamente en función proporcional al crecimiento y diversificación de las empresas. Se modificó el esquema original de mantener a todas las posesiones de la familia agrupadas. Muy a pesar del sentido de pertenencia, de carácter orgánico desarrollado hacia las empresas, primero por Isaac Garza Garza y luego por Eugenio Garza Sada.²⁴ Sucesión generacional y partición en la que es apreciable una latente, arcana y clásica fórmula matriarcal.

En 1936 las posesiones se dividieron en dos grupos: Visa, Valores Industriales de la Cervecería Cuauhtémoc e Hylsa a cargo de Eugenio y Roberto Garza Sada y la Vidriera Monterrey para los primos Roberto G. Sada y Andrés G. Sada.²⁵ Sin embargo, la estructura arcaica acabaría de cimbrarse con la muerte de Eugenio Garza Sada, acaecida el lunes 17 de septiembre de 1973, durante un intento fallido de secuestro.²⁶ Los viejos esquemas se derrumbaron, produciéndose el desmembramiento empresarial.

Alfa nace en 1974 como producto de la integración de Hylsa, empresa clave del grupo —y que logró consolidarse principalmente gra-

23 *Ibidem*, pp. 111-120.

24 Fuentes Mares: *op. cit.*, pp. 70-77.

25 Abraham Nuncio: *El Grupo Monterrey*, México, Ed. Nueva Imagen, 1982, pp. 167-169.

26 Salvador Borrego: *Cómo García Valseca Fundó y Perdió 37 Periódicos y Cómo Eugenio Garza Sada Trató de rescatarlos y Perdió la Vida*, México, Ed. Tradición, 2ª ed., 1985, pp. 99-103.

cias a los esfuerzos de Roberto Garza Sada y su hijo Bernardo Garza Sada—, de empaques de Cartón Titán, en manos de Dionisio Garza Sada y un 25% de acciones de Televisa, estas empresas como las más importantes entre otras nueve filiales. El resto de las empresas familiares quedaron incluidas en los Grupos Visa, Vitro y Cydsa.²⁷

Con esta porción-poda del gastado y agotado Grupo Monterrey emprende su propio camino el nuevo Grupo Industrial Alfa, con Roberto Garza Sada a la cabeza de su familia: Roberto Jr., Dionisio, Bernardo, Armando y, aunque sin espacio ni título oficial dentro del “Edificio Corporativo” Margarita Garza Sada de Fernández; la segunda de los hijos y la única mujer, quien desarrollará una importante labor en todos los quehaceres culturales, que se dará a la tarea en abordar el Grupo Alfa desde su creación.

El Grupo Visa, Valores Industriales, S.A., por su parte, quedó bajo la administración de los hijos de Eugenio Garza Sada y de Consuelo Lagüera de Garza Sada, es decir, de Eugenio Jr., Marcelo, Alejandro, David, Manuel, Alicia, Consuelo y Gabriel.²⁸

27 Mendirichaga. *Los cuatro...*, *op. cit.*, pp. 467-470

28 Nuncio *op. cit. Ibidem*



1a Inauguración oficial de Hojalata y Lámina, S. A., el lunes 26 de abril de 1943, por Manuel Ávila Camacho, en compañía de Roberto Garza Sada.



1b Ávila Camacho, escuchando con atención las explicaciones del propio señor Garza Sada, acerca del proceso productivo de la industria acerera.

Nuevo León en el siglo XIX. Dibujo basado en Gerald L. McGowan, Geografía político administrativa de la reforma. Una visión histórica, México. El Colegio Mexiquense/INEGI, 1991, p. 80



2 Mapa geográfico de la colindancia entre el Nuevo Santander y el Nuevo Reino de León.

1.2 SU MISIÓN

EL HOMBRE EN EL DESBORDE

Indagar acerca de la misión de una corporación necesariamente implica llegar hasta los orígenes de la sociedad donde es generada y, con seguridad, encontraremos resonancias.

Para remitirnos a los orígenes regresemos a la cita completa de José Fuentes Mares ya antes mencionada,

"...En el Norte, el único gran monumento que dejó España fue el hombre, tan orgulloso y optimista como Diego de Montemayor, el gran abuelo loco que el 20 de septiembre de 1596 —como don Quijote ante princesas que no lo eran, sino zafias aldeanas—, confundía unas pocas zahurdas con la urbe espléndida que llevaba En sus sueños: nada menos que la "Ciudad Metropolitana de Nuestra Señora de Monterrey,..."²⁹

En toda esta cita (figura 3), destaca la potencialidad del hombre, como el único recurso posible, línea que sugiere la exploración de los motivos empresariales del Grupo Industrial Alfa.

Desde los inicios del desarrollo industrial aparecerán ligados los apellidos Garza y Sada, con don Francisco Sada, don Isaac Garza Garza y don Francisco G. Sada —Francisco de Paula Guadalupe Sada—, suegro, yerno, cuñados y fundadores de la Cervecería Cuauhtémoc, entre otras empresas. Después, al paso del tiempo, aparecerán los hijos de estos patriarcas ocupando primero lugares discretos y luego puestos directivos en el Grupo Monterrey. Vislumbre de entretejido matriarcal

²⁹ Fuentes Mares: *op. cit.*, pp. 70-77

LOS DONES

Preciso es detenerse, a manera de aclaración, para advertir que en la mayoría de las publicaciones y en general en todas las formas de comunicación local, hacen referencia de los reconocidos personajes con sus nombres anteceditos por el título de don o de doña. Sucede con los jefes y las matriarcas de las familias empresariales locales y con todos aquellos personajes que, por propio esfuerzo personal o profesional, han logrado reconocimiento social; independientemente de su origen y desarrollo local o no. Es el caso de Alfonso Reyes quien se desenvolvió fuera de la región de forma tan relevante que, a su nombre, le anteceden el don y hasta el posesivo "nuestro", en un tratar de cubrirse con sus luces.

Se trata de una forma de reconocimiento público que les dignifica y les mitifica, que les enaltece sin entraño de tiempo. Una forma de respetuosa veneración; propia de tiempos pasados, del antecedente español de México, con la que los regiomontanos reconocen su propio pasado y que los distingue del estilo casual estadounidense del sólo "Tony" o sólo "Billy". En el libro de Santiago Roel, *Nuevo León. Apuntes históricos*, podemos encontrar algunos precedentes en el esquema patriarcal, que en la época posterior a la Independencia rayaba en los límites de la veneración.³⁰ Por cierto, que los términos "reinerio" y "regio", son los otros gentilicios aceptados en la localidad: el origen del primero se remonta a los tiempos virreinales, por los iniciales asentamientos en la capital del Nuevo Reino de León; con el segundo se reconocen entre ellos, denominan y hasta clasifican algunos de sus productos industriales. Los hay acúsicos: los "codomontanos" de la Sierra de Camaján, "regiomontirricos" de "Monterreich"; pero encantador entre todos, por la lógica del término, es el usual entre los infantes de preescolar y algunos más: "monterrellenos"

Los hay para quienes sus nombres son anteceditos, como sucede en el resto de México, por su título profesional o académico, pero que aquí significa más bien la promesa de que, en un futuro, gracias a sus logros, les reconocerán con el título de don o de doña, según sea el caso. Respecto a este trabajo se advierte que en lo sucesivo se hará uso de la forma cuando ésta sea substantiva.

³⁰ Santiago Roel *op. cit.* Roel refiere una publicación del José Fleuterio González, en la que explica cómo el respeto hacia los padres en la época postindependiente llegaba a la veneración, pp. 120-122.

LOS DONES DESBORDADOS

La esencia de los dones

Pues bien, si a Isaac Garza Garza y a Francisco G. Sada se les reconoce como dos de los intrépidos empresarios que supieron dirigir a Monterrey hacia su vocación industrial, en la siguiente generación se distinguirán Luis G. Sada, Roberto G. Sada y en el contexto antecedente al Grupo Industrial Alfa: Eugenio Garza Sada y Roberto Garza Sada. Además, cabe señalar a su hermana Rosario Garza Sada de Zambrano, la quinta hija de la familia, quien participó en algunos eventos socioculturales que después repercutirían en el Grupo Industrial Alfa. Eugenio y Roberto son, en este orden, los hijos más pequeños de Isaac Garza Garza y de Consuelo Sada. Los nombres de los otros hermanos son: Angelina, Consuelo, Amparo, Carmen e Isaac.

De Eugenio Garza Sada ha quedado en la memoria colectiva, además de haber sido un destacado empresario y fundador del Instituto Tecnológico, la imagen de un hombre práctico que sabía enfrentarse a los hechos sin arredro, con decisión. Al margen de las causas que ocasionaron su deceso, la indoblegable voluntad que demostró frente a las amenazas anónimas que precedieron su muerte; decidió no parar sus actividades laborales y no tomar mayores medidas de protección. Pidió a la familia no pagar rescate alguno si llegaba el caso, "*ni un centavo partido por la mitad*" les advirtió a sus familiares; no iba él a propiciar la oscura empresa del plagio. Murió de forma heroica a los 81 años y 8 meses,³¹ rumbo a sus cotidianas labores en la Cervecería Cuauhtémoc. Nació el 6 de enero de 1893. El primer lunes que faltaría a la cita semanal en el ITESM. Terminó su infatigable existencia como el invencible guerrero a quien las amenazas no doblegan; caído en combate pero jamás vencido. Por todo esto se convierte en el reinero más preciso que Alfonso Reyes describiera predestinadamente de esta manera

*"...El regiomontano, cuando
no es hombre de saber, es un hombre de sabiduría.
Sin asomo de burla pudiera afirmarse que
es un héroe en mangas de camisa, un pala-*

31 Fuentes Mares: *Ibidem*, pp. 181-203.

Salvador Borrego: *op. cit.*, pp. 99-103.

Santiago Roel: *op. cit.*, pp. 346-347.

El Norte: periódico, martes 18, miércoles 19 y jueves 20 de septiembre de 1973

*don en blusa de obrero, un filósofo sin saberlo,
un gran mexicano sin posturas estudiadas
para el monumento, y hasta creo que un
hombre feliz".³²*

El mismo Fuentes Mares, al abordar el tema generacional, lo toma como el paladín del empresario de la segunda generación. Lo describe como un hombre optimista, sedentario, "religioso sin excesos", no obstante, por su estilo de vida ascética, convenía con Agustín Basave Fernández del Valle que se le llame "*El Franciscano*".³³ Le reconoce las suficientes virtudes religiosas del tipo de las que echaron los cimientos del mundo moderno; es el caso de las virtudes que evaluaron Weber, Sombart, Troelsch y Tawney para el desarrollo de la empresa capitalista.³⁴ Después de agotar el tema, Fuentes Mares se apresura en advertir la diferencia

"Pues bien, en la personalidad de don Eugenio Garza Sada concurrieron esas virtudes, aunque sin responder por supuesto a la convicción puritana de que el triunfador sea un 'elegido', y el fracasado un dejado de la Gracia Divina..."³⁵

32 Fuentes Mares: *op. cit.* Este parece ser uno de los discursos más incorporados a los trabajos históricos, relacionados con los industriales regiomontanos, pp. 50-53.

33 *Ibidem.*

34 *Ibidem.* "Del carácter de don Eugenio Garza Sada resultan los siguientes rasgos: optimista y sedentario, religioso sin excesos, enemigo de la ostentación en todas sus formas, emocionalmente equilibrado frente a venturas y desventuras, organizado en sus actividades diarias, interesado en el desarrollo social, académico y técnico de su ciudad natal y del país, celoso del valor de su tiempo, perfeccionista hasta en los detalles menudos, apolítico en cuanto a militancia activa en partido determinado, su vida justifica que uno de sus amigos más cercanos —el arquitecto Agustín Basave— le llamara 'El Franciscano'".

35 *Ibidem.* "De pensar en las virtudes que sus amigos atribuyen a don Eugenio, advertiremos que son condiciones *sine qua* para el éxito en el mundo de la empresa capitalista, y eso no de hoy sino desde que en los siglos XVI, XVII y XVIII se echaron los cimientos del mundo moderno. Max Weber, Werner Sombart, Ernst Troelsch y G. H. Tawney, evaluaron sobre todo la influencia de las virtudes religiosas puritano-protestantes en el desarrollo del capitalismo, y sus tesis resultan convincentes aunque partan de una comprobación a *posteriori*, como todas las tesis históricas. Mas las virtudes puritano-protestantes no fueron patrimonio moral exclusivo de los ahora "hermanos separados" —por más que el modelo se diera en ellos sobre todo—, pues cualquier examen revela que hombres de otras latitudes las compartieron aunque en casos desgraciadamente excepcionales. Que la concurrencia de virtudes como el amor al trabajo, la constancia de su desempeño, la frugalidad en las costumbres, la templanza, el ahorro y la devoción por el éxito allana el camino de la prosperidad es obvio, y el gran acierto de Max Weber, en su libro sobre la ética protestante y el espíritu del capitalismo, consistió precisamente en puntualizar la "significación económica" de tales virtudes eminentemente puritanas."

De las personalidades de los hermanos Garza Sada, Eugenio y Roberto, encontramos en Eugenio un absoluto apego al trabajo. Casi fanático. De tal manera que, de entre los dichos que le son atribuidos, el que repetía una y otra vez era que “*descansaba trabajando*”.³⁶ por lo que no era extraño encontrarlo con cierta frecuencia a la hora del “lonche” en los comedores de la Cuauhtémoc. Disfrutaba el vivir con sencillez.³⁷ Por las noches, en su casa, después de la diaria faena, cuando no leía libros o revistas que versaran sobre temas tecnológicos, le gustaba recrearse tocando el piano.

Cierto que Eugenio y Roberto compartieron hogar, forma, escuela y empresa, pero guardaban particularidades. Individualidades producto de propios enfoques y empeños. Mientras Eugenio contaba y sumaba, Roberto se dedicó a supervisar; llevaba la responsabilidad del control de calidad de los productos de las fábricas del Grupo Monterrey. La calidad de la cerveza Cuauhtémoc —la que cuenta con numerosos reconocimientos nacionales e internacionales— y el de los diferentes productos laminares de Hylsa. Este sentido y dedicación al logro de la excelencia, en lo referente a la productividad, debió responder a un personal estilo de asumir la vida, de degustarla. Su hija Magalla recuerda, especialmente, su goce por el disfrute de la buena música.³⁸ Ya con la salud minada por la enfermedad asistió a su última representación de ópera dentro del Festival de Música y Danza Monterrey, presentada en Monterrey, organizado por Magalla, su hija, días antes de su muerte.³⁹

Roberto, según recuerda José Emilio Amores, era el más proclive a disfrutar la vida, le gustaba vivir bien y disfrutar de una buena comida, de una buena mesa y podríamos agregar que de una buena casa, en Santa Bárbara, en el municipio de San Pedro Garza García, y de los viajes.⁴⁰ Inclinación por el refinamiento en todos los aspectos de la vida, y en las relaciones humanas en ella suscitadas, que bien supo inculcar entre los suyos. Tan es así que ha permanecido en la memoria de un cercano colaborador de su hijo Dionisio, el ingeniero Rufino Escobar Sepúlveda,⁴¹ las delicadezas del don hacia sus colaboradores, como en aquellas ocasiones en las que departía convites con ellos, su

36 *Ibidem*.

37 *Ibidem*, p. 71.

José Emilio Amores Cañals: entrevista en Radio Nuevo León, 31 de marzo de 1997.

38 Margarita Garza Sada de Fernández: conferencia telefónica, 11 de mayo, 1998.

39 *El Porvenir*: periódico, viernes 14 de diciembre de 1979.

40 Jorge Alberto Manrique y Teresa del Condé: *Una mujer en el arte Mexicano. Memorias de Ines Amor* México, UNAM / IIE, 1987, pp. 241-242.

41 Rufino Escobar Sepúlveda: entrevista, 20 de agosto de 1998.

gente y, procuraba halagarlos especial e individualmente con su bebida, en medida y en punto, favorita.

Las luces de los dones

*Se vivía
en constante lucha contra el indio y contra la naturaleza, y había
que pensar, más que en el libro, en el arcabuz y en el arado.
La pobreza era extrema*

Israel Cavazos Garza

Según se abordó en el apartado *Desborde y desarrollo industrial*, del presente trabajo, con tantos devastadores devenires, los padres de familia no aspiraban a instruir con frailes a sus hijos; cuando la supervivencia estaba en juego, no había tiempo para procesiones. De hecho, durante la época colonial, contaron con pocos templos: el templo y el convento de San Francisco y el que actualmente es la Catedral Metropolitana de Nuestra Señora de Monterrey, eran los existentes. Ya sobre el ocaso del virreinato se inició en 1787 la construcción del Palacio de Nuestra Señora de Guadalupe como casa de descanso del obispo de Linares, fray Rafael José Verguer.⁴²

Es en estas condiciones que la más elemental educación la empezaron a impartir los franciscanos, al adecuar sus celdas para la enseñanza de la aritmética, las letras y algo de música.⁴³ Eran entretanto, para la mujer, los afanes del hogar su único destino. La primera instancia educativa formal, para varones, la ofrecieron los jesuitas en 1712, con el establecimiento de un colegio, que luego se transformó en seminario.⁴⁴ Al respecto existe el siguiente registro informativo de lo que fue el primer colegio en el Nuevo Reino de León.

*"En 1713 el primer colegio seminario que funcionaba en Monterrey tenía ya sacerdotes y estudiantes, algunos tonsurados. El primer colegio seminario y su iglesia contigua fueron cedidos por su fundador, el padre Jerónimo López Prieto, a la compañía de Jesús, que también recibió otras tierras en el ojo de agua de Santa Lucía"*⁴⁵

42 Pedro Berruecos (coordinador) *El Estado de Nuevo León*. Mexico, Gpo. Azabache, 1992, pp. 24-87

43 Cavazos Garza *op. cit.*, pp. 103-112

44 *Ibidem*

45 Mendichaga *Los cuatro* *op. cit.*, pp. 139-140

No obstante, se asegura que la gramática apenas fue aplicada porque los vecinos estaban ocupados en trabajar la tierra; por lo que, el plantel educativo termina por cerrarse en 1746.⁴⁶ Este fue el primero, en el recuento histórico de los intentos de la Compañía de Jesús por establecerse en la región. Tiempo después, en 1792, fue fundado el Real y Tridentino Seminario Conciliar, institución generada dentro del espíritu del enciclopedismo y la ilustración.⁴⁷

La alternativa educativa liberal surgió el 5 de diciembre de 1859, al iniciarse los cursos del Colegio Civil; institución generosamente apoyada por los gobernadores Santiago Vidaurri y José Silvestre Aramberri. Desde sus primeros años contó con la Escuela de Jurisprudencia y la prestigiada Escuela de Medicina, esta última, promovida y animada por el muy apreciado, por la labor humanitaria y social, doctor José Eleuterio González,⁴⁸ de origen jalisciense y afectuosamente recordado como *Gonzalitos*.

Se dice que fue el mismo Verguer quien, también en 1787, estableció una escuela para niñas pobres, de la misma se tiene registro de haber permanecido abierta por largo tiempo.⁴⁹ Hasta bien avanzado el presente siglo, la mejor opción educativa para las hijas de familias con suficientes recursos económicos, era la de acudir a las instituciones más próximas a la entidad que ofrecieran internados. Es el caso de los Colegios del Sagrado Corazón, por contar con amplio prestigio en la formación femenina en la época de transición entre el siglo XIX y el XX, fueron de los más aceptados.

El desborde de los dones

Invasores e invadidos vecinos seculares, "se conocían las mañas", habían tenido contactos fáciles o broncos. Por eso pudo haber cambio y mezcla entre las creencias.

Alfonso Reyes

Al reflexionar acerca de la precoz modernidad de los empresarios regiomontanos, Fuentes Mares reconoce en ellos lo que llama "una curiosa aproximación al modelo religioso angloamericano en punto a la

46 *Ibidem*.

47 Cavazos Garza: *op. cit.*, pp. 113-116.

48 *Ibidem*, pp. 156-160.

49 *Ibidem*, pp. 103-106.

significación moral del trabajo, ..."⁵⁰ y se remite al posible origen del fenómeno

"...Desde niño, el norteco mexicano vio iglesias reformadas junto a las suyas católicas, tuvo amigos de otros credos entre sus compañeros de juego y escuela..."

Luego, el mismo Fuentes Mares generaliza el hecho de que el fenómeno es compartido por todos los habitantes del borde norte de la República Mexicana

"...El fenómeno persiste en todo el norte mexicano, y el hecho sugiere el tema hasta hoy inexplorado de la permeabilidad de nuestros hombres fronterizos a los valores éticos puritanos, causa concurrente tal vez de que el norteco sea más emprendedor y "tecnificado" que el resto de sus compatriotas." ⁵¹

Tal parece que en la desigualdad comparativa y competitiva, se han logrado ciertos niveles de equilibrio por compensación, o lo que podríamos llamar la fuerza del débil como sucede en el inevitable hecho de que México, por su posición crucial comparte el acceso más importante de Estados Unidos, al menos por tierra. México es para Estados Unidos el inicio del resto del continente americano, algo de lo que los empresarios mexicanos y en especial los nortecos tienen una idea clara. Los nortecos mexicanos son entonces los ujieres de Latinoamérica.

Es más, la ciudad de Monterrey, al igual que toda la faja norteca de la República Mexicana, estaba mejor comunicada hacia el Norte que hacia el Sur. En 1882 se extendió la primera vía de ferrocarril a Laredo Texas, cinco años después se amplió la vía hasta la ciudad de México.⁵² Del Norte les llegó la modernidad. Al Sur resonaba el pasado, el pasado de México, quizá próspero pero a fin de cuentas lejano, con un siglo XIX fuera de control, mientras que por el Norte asomaba el futuro. Un radiante futuro que se anunciaba lleno de oportunidades.

No se trataba de esperar a que las noticias llegaran del Norte. De

⁵⁰ Fuentes Mares *op cit*, pp 70-79

⁵¹ *Ibidem*

⁵² Nuncio *op cit* pp 274-293

hecho, Eugenio y Roberto Garza Sada, los hijos menores de Isaac Garza Garza y de Consuelo Sada, estudiaron en el Instituto Tecnológico de Massachusetts, el ITM (MIT), en donde seguramente tuvieron la oportunidad de comprobar la efectividad de los modelos industriales norteamericanos. Cuando Eugenio estudiaba ingeniería civil, se recibió en 1916, Roberto inició sus estudios de ingeniero químico.⁵³ Al mantener el Gobierno intervenidas las industrias reíneras en la gesta revolucionaria, otras familias igual enviaron sus hijos a los Estados Unidos para estudiar en el compás de espera. México vivía en el vilo de los acontecimientos revolucionarios; en ese mismo año Pancho Villa y Siete Leguas entraron al *looby* del Gran Hotel Ancira

Tan convencido estaba Eugenio Garza Sada de lo que vio y aprehendió allá que cuando piensa, junto a otros industriales, en crear una institución educativa que se dedique a formar a los profesionistas que requiere para las industrias, no duda en procurar que se haga tomando de modelo al Tecnológico de Massachusetts; con vocación tecnológica, pero, eso sí, con un toque humanista. En el grupo se encontraban sus amigos Virgilio Garza, Manuel Gómez Morín, Bernardo Elosúa también egresado del ITM, Jesús Llaguno, Rómulo Garza, Ignacio Santos y, por supuesto, su hermano Roberto.

*"Enterado y al día en cuanto a novedades tecnológicas, pensaba que los estudios de la época juvenil eran pre-formativos, ineficaces de no completarse con adecuadas experiencias y lecturas."*⁵⁴

Según le confió David Garza Lagüera, hijo de Eugenio, a Fuentes Mares en entrevista, no confiaba en la total eficacia de "*los estudios de la época juvenil*", pero consideraba indispensable, de acuerdo a la dirección que marcó en el Instituto Tecnológico, mantener a los alumnos preocupados y ocupados en quehaceres estudiantiles. Entonces Eugenio decide contratar maestros, así fuesen recién egresados, de las diferentes instituciones educativas con mayor reconocimiento en México, el ingeniero José Emilio Amores confiesa ser ejemplo del caso. Tomó la decisión de enmendar los espacios sin ocupación que, en éstas instituciones, había detectado como consecuencia de la contratación de relevantes maestros con desempeños en o-

53 El Porvenir: periódico, viernes 14 de diciembre de 1979. El periódico señala que era ingeniero administrador, mientras que Fuentes Mares afirma que obtuvo el título de ingeniero químico. La cita del autor es confiable por emerger de entrevista con el propio Roberto

54 Fuentes Mares: *op. cit.*, pp. 81-82.

tros foros de proyección, de tal suerte, que difícilmente podían cumplir cabalmente con la responsabilidad de la docencia. No quería producir generaciones de jóvenes acostumbrados al ocio, es por eso que preferentemente ocupó a maestros de tiempo completo. El testimonio del profesor Guillermo Maldonado es revelador: "*Me impresionó el concepto, pues cuando yo era estudiante los maestros daban su clase y se marchaban a su trabajo; nunca tuve contacto con profesores fuera del aula (...) siempre lo consideré como un avance muy importante en el desarrollo de la educación superior en México*".⁵⁵

Sobre esta línea fecunda al Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, el "*noveno de sus hijos y el más querido de todos*", según le confió doña Consuelo Lagüera de Garza Sada a Fuentes Mares. El ITESM nace con apertura de creencias,⁵⁶ con 350 alumnos, 14 maestros y la intención de expandirse primero al resto de México para luego desbordarse para penetrar Latinoamérica. Empieza por operar en una vetusta casona de la ciudad, en Abasolo no. 858 y con el antes Hotel Plaza adaptado para internado. La asociación civil, Enseñanza e Investigación Superior fue constituida el 14 de julio de 1943 y "*tiene como misión fundamental formar profesionales o posgraduados, con niveles de excelencia en el campo de su especialidad*".⁵⁷ En 1984 nace el Sistema Tecnológico ITESM, con 27 unidades en 23 ciudades.⁵⁸

Desde su fundación, al ofrecer las cátedras de filosofía, literatura e historia, se proponía equilibrar la formación técnica con la humanística. El ITESM abre en 1946 el Departamento de Humanidades, además de los Departamentos de Literatura e Historia bajo la dirección del filósofo Antonio Gómez Robledo, maestro en derecho internacional y doctor en filosofía por la UNAM, quien anteriormente se había desempeñado como embajador de México en Brasil. En la dirección del Departamento de Humanidades sucedió al doctor Gómez Robledo, el joven michoacano Alfonso Rubio y Rubio, egresado de la Escuela Libre de Derecho de la ciudad de México con estudios en filosofía.⁵⁹

55 Silvia Segovia "Guillermo Maldonado. Toda una vida en el Tec" en, *Integratec*, ITESM, Revista del Sistema Tecnológico de Monterrey, año 6, núm. 34, marzo-abril, 1999. Maldonado estudio economía y derecho en el ITAM y en la UNAM, se incorporó al ITESM como maestro de planta en 1950. Pp. 23-25.

56 Alfonso Rubio y Rubio entrevista, 19 de julio de 1999.

57 ——— *Principio: Misión y Estatuto General del Sistema Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey* 1986.

58 ——— *ITESM Ibídem*.

Mendirichaga *Los cuatro*, op. cit., pp. 391-394.

59 Rubio y Rubio *Ibidem*.

Para los profesores llegados de otras entidades, era necesario establecer vías de comunicación e interacción con la sociedad a la que se estaban incorporando. Pensaron en crear un club de profesores, al mismo tiempo que un centro de reunión. Un programa extraescolar con objetivos precisos: la publicación de una revista y establecer un club de lecturas, que incluyera la posibilidad de presentar conferencias. Jorge González Camarena, en esos tiempos ocupado en la elaboración del relieve en el frontón receptor de las instalaciones del ITESM, propone establecer una galería de arte que cumpliera con todas las expectativas del club de profesores. Sería el medio de comunicación con los artistas plásticos y las demás disciplinas en otras entidades y de la capital del país principalmente; con la intención de generar ingresos para su sostenimiento. Es así como surge la SAT, Sociedad Artística Tecnológico, la propuesta de la difusión cultural del ITESM.⁶⁰

El Club de Lectura se apoyó en el programa de la Universidad de Chicago publicado en la colección *Grey book*, en el que son analizadas las 102 ideas que formaron el pensamiento occidental. En las reuniones semanales se observó el método de un libro introductorio a cada tema: filosofía, sociología e historia, bajo la guía de un profesor, quien presentaría en una conferencia la obra y los pormenores del cómo abordar la lectura. Posteriormente, en la sesión de preguntas y respuestas, el mismo profesor rescataría lo más profundo del tema. Sin el afán de dejar en el olvido a alguno de los maestros participantes en las conferencias semanales, en entrevista, el maestro Rubio recuerda la presencia de los profesores Luis Astey, Ernesto Cuervo, Ernesto Gómez Gallardo, Eugenio del Hoyo, José Luis Pineda, Manuel Rodríguez Vizcarra, y el arqueólogo Wilfrido Dussolier.⁶¹ El programa semanal de conferencias no sólo enriqueció a los alumnos; los profesores vieron ampliados sus horizontes humanos y académicos. Para acabar de pulir la atmósfera el maestro Rubio instituyó las amenas reuniones del café en los tiempos libres, entre las clases del ITESM, a fin de exponer ideas, inquietudes y propuestas académicas. Con este espíritu propositivo los maestros colmaban las aulas.⁶²

Sobre la misma línea, Alfonso fundó junto a otros maestros la revista *Trivium*, el rincón poético del ITESM. En sus páginas se dio a conocer al escritor Ghazy Zaid —Gabriel Zaid— y aparecen los primeros trabajos de Jorge Eugenio Ortiz.⁶³ El diseño de la portada fue

60 Alfonso Rubio y Rubio: entrevista, sábado 16 de octubre, 1999.

61 Rubio y Rubio: entrevista, 19 de julio, 1999.

62 Estrada Jasso: entrevista, miércoles 20 de octubre de 1999.

63 El Norte: periódico, sábado 28 de agosto de 1999.

elaborado por Adolfo Laubner, al mismo que Rubio le cambiaba de color en cada número. Procuraba, especialmente, hacerle llegar a Alfonso Reyes cada uno de ellos. En 1949, durante un congreso de historiadores de México y los Estados Unidos, en Monterrey, Alfonso Rubio tiene la oportunidad de entrevistarse con Alfonso Reyes en el Hotel Colonial, quien así lo saluda: "*Tocayo, cada mes espero con ansia ver aparecer por mi ventana, esa mariposa de colores que es Trivium*".⁶⁴

Roberto, por su parte, fundó la Universidad de Monterrey, la UDEM, colaborando en el proyecto educativo intensamente desde sus inicios en 1968.⁶⁵ El día de hoy, el ingeniero industrial Dionisio Garza Medina, egresado de Stanford y Harvard, hijo de don Dionisio Garza Sada y de doña María Teresa Medina de Garza Sada y nieto de don Roberto, preside el Consejo Ejecutivo de la Universidad de Monterrey, desde el 14 de abril de 1999. Actualmente, el centro de enseñanza está en el empeño de obtener la aprobación del SACS, Unión de Universidades del Sudoeste de Estados Unidos. La única institución pedagógica que en México ostenta dicho honor es el ITESM. Los presidentes del Consejo Ejecutivo de la UDEM han sido: de 1968 a 1975, Antonio L. Rodríguez; de 1975 a 1990, Camilo G. Sada; y de 1990 a 1999, Francisco Garza González, quien procuró dejarle la estafeta a Dionisio junior.⁶⁶

El otro importante centro educativo en Monterrey, la Universidad de Nuevo León, UANL, se instituyó en 1933 y fue derogada por el gobernador Pablo Quiroga a instancias de Cárdenas. Después, en 1943, reabre la segunda y actual Universidad, obteniendo su autonomía en 1968.⁶⁷

Bueno es reconocer la labor de Alfredo Gracia Vicente en la promoción y consecución de libros, el sustento indispensable de todos estos proyectos formativos. De España llegó a Monterrey en 1948, se le recuerda como *El obrero cultural*, siempre dispuesto a aprender, según propia definición. Atento, asimismo, para orientar los textos de los ávidos lectores, desde el mostrador de la librería Cosmos, después llamada Arte y Libros. También se desempeñó como profesor, en diferentes instituciones, extendiendo aún más su área de impulso literario. Falleció en 1996.⁶⁸

64 Rubio: entrevista, 16 de octubre, 1999.

65 El Porvenir periódico, viernes 14 de diciembre de 1979.

66 Sierra Madre publicación semanal, Ed. El Norte, viernes 14 de mayo de 1999.

67 Mendirichaga *Los cuatro*, op. cit., pp. 365-370.

68 El Norte periódico, viernes 22 de octubre 1999.

LA FORMA DE LOS DONES

Mi otra pesadilla es la del espejo. No son distintas, ya que bastan dos espejos opuestos para construir un laberinto.

Jorge Luis Borges

A Eugenio Garza Sada le recuerdan, entre las cualidades ya señaladas, como un hombre de "pocas palabras", se dice que sus lecturas estaban restringidas a temas tecnológicos,⁶⁹ por lo que seguramente confiaba en la sabiduría de los viejos adagios, en las fórmulas ancestrales. Según le confiesa Ignacio Santos a Fuentes Mares, don Eugenio, gustaba de ilustrar sus convicciones acerca de que el trabajo individual es lo que verdaderamente fomenta el progreso social con el proverbio chino: "*no repartas riqueza, reparte trabajo y elevarás el nivel de vida*".⁷⁰ Éste como otros tantos dichos, que se le atribuyen, reitera la importancia del recurso humano.

Eugenio Garza Sada creía en "*la absoluta significación del individuo en el proceso social y económico*", estaba en contra de las fórmulas colectivas y por lo mismo reprobaba el programa agrario de la Revolución Mexicana. Era la pequeña propiedad lo que respetaba del régimen agrario, iba de acuerdo a su convicción individualista "*la tendencia natural del propietario a cuidar lo suyo*".⁷¹ Digamos que en un "nosotros unidos y los otros individuos".

En este marco de referencia y por consecuencia, apoyó, en acuerdo empresarial, la reprobación de las huelgas de la Vidriera Monterrey. Luis G. Sada, otro de los primos, entonces al frente de la fábrica, con Joel Rocha al habla, amenazó con un paro empresario-patronal,⁷² con una actitud de padre justiciero. Ante lo cual Cárdenas reaccionó presentándose en Monterrey en febrero de 1936 (figura 4), en lo que parecía un enfrentamiento de drásticas consecuencias.

Parecía pero, según reflexiona Enrique Krauze, "*...pero todo el despliegue no tenía más sentido que el de establecer las reglas del juego entre 'los factores de la producción' y entre éstos y el Gobierno*". De esta manera, sobre el ensayo, diría Luis Cabrera, Cárdenas descu-

69 Fuentes Mares: *op. cit.*, pp. 81-82.

70 *Ibidem*, pp. 86-87.

71 *Ibidem*.

72 Alex Saragosa: *The Monterrey elite and the Mexican State, 1880-1940*. Austin, University of Texas Press, 1988, pp. 170-191.

bre la fórmula de: "el capitalismo industrial bajo la tutela, regulación y arbitraje del Estado".⁷³ Las susceptibilidades quedaron lastimadas y cada quien, cautelosamente, se remitió a su posición, unos al Norte y otros al Centro, para restañar las heridas; tiempo de tregua en el que encontraron la oportunidad de medir sus respectivas situaciones.

Ahi no quedó el ajuste de fuerzas, el grupo empresarial escribiría el punto final, en reciente publicación aparece el suceso en efeméride:

"*LUCHA DE CLASES. Banqueros, industriales, profesionistas y comerciantes fueron a dar a los sótanos de la policía el 29 de julio de 1936, luego de que la agrupación patronal Acción Cívica Nacionalista tuvo un enfrentamiento con un grupo de obreros, lo que dejó un saldo de dos muertos y varios heridos.*"⁷⁴

Al analizar estos acontecimientos, Alex Saragosa, en su libro *La élite de Monterrey y el Estado Mexicano*, reflexiona:

*"...Por el resuelto acento del nacionalismo, aparentemente la élite intentó derrocar la profunda corriente del fervor nacionalístico promovida por el mismo Cárdenas. Salvar a México de la amenaza comunista, la misma casta de los regiomontanos como los defensores de la patria, la familia y el mexicanismo."*⁷⁵

Con una porción del mismo discurso nacionalista del cardenismo, el Grupo Monterrey lo enfrentó. Además de señalar al propio Lázaro Cárdenas como la mismísima amenaza del comunismo. Y no era la primera ocasión que las relaciones del Norte y el Centro se encontraban al borde de quiebra, las hubo durante las gestiones juarista, carrancista y callista, las habría durante la gestión echeverrista, a quien también les "resultó" señalarlo como un comunista, según refiere Carlos Monsiváis,⁷⁶ y también en los últimos tiempos de los tiempos lopezportillistas. Justo es citar también las buenas relaciones entre el Norte y el Centro desde el II Imperio, la gestión porfirista, alemanista, los primeros tiempos lopezportillistas, lo mismo que los de la Madrid y el aciago sexenio del salinato. Ésta parece ser una de esas relaciones tormentosas de ni contigo ni sin ti, en la que una de las partes por su posición física, se encuentra al borde de los límites, mientras la otra,

73 Enrique Krause: *Lázaro Cárdenas. General misionero*, 3ª reimp., México, FCE, 1995 (Col. Biografía del Poder / 8), pp. 138-147.

74 *El Norte* periódico, jueves 26 de agosto de 1999.

75 Saragosa *ibidem*. "By stressing the issue of nationalism, the elite apparently intended to plumb the deep currents of nationalistic fervor promoted by Cardenas himself. To save Mexico from the Communist Menace, the regiomontanos cast themselves as the defenders of patria, family, and mexicanismo." Trad. I. O. González.

76 Nuncio *op. cit.*, pp. 90-95.

por su posición mediadora, debe cuidar de la unidad nacional.

El aparato estatal sustancialmente se basa, como justificación y sentido del Estado, en el *progreso* y,⁷⁷ ya que el Estado sustenta la "Unidad Nacional" como condición para el *progreso*, por lo mismo si no avanzamos cuando menos no retrocedemos.

¿Zorro con sayal frente a zorro con sayal? o ¿zorro con sayal reflejo de zorro con sayal? Tal vez esta sea una de las más precisas pruebas de la adaptabilidad desarrollada por los habitantes de esta árida región, donde sus capitanes obran en consecuencia y de acuerdo a la intensidad de los requerimientos. Quizás no sea la soledad la condición del borde norte mexicano, como afirma Octavio Paz,⁷⁹ quizá se trate del interminable eco del juego de los reflejos, de la cultura de la tecnología y de los espejismos de los desiertos. ¿Consecuencias de la mecanización industrial?

El Grupo Monterrey encontró la fórmula para sustentar su imperio sobre el mito de la omnipotencia presidencial mexicana; seduciendo, induciendo y convenciendo al objeto de su deseo, el control del Estado y su poder. De esta manera se toma la licencia de retomar los caminos andados por el poder estatal, en sus búsquedas de identidad, aquellos que abrieron paso a la retórica estética de la época de Obregón. Paradójicamente, en el paquete del retomar, se había inoculado el germen de una nueva variante dentro del abanico de opciones interfamiliares en los grupos empresariales norteros; la semilla de la cultura. Pero, ésta, todavía tardaría en germinar.

LOS DONES DE PLATA

A la muerte de Luis G. Sada en 1941, la dirección de la Cervecería Cuauhtémoc quedó bajo la dirección de Eugenio Garza Sada, quien atendía las ventas y de Roberto Garza Sada, el hermano menor, encargado de la fabricación. Por ello, Roberto fue más sensible en de-

77 Carlos Monsiváis: "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", *Historia General de México*, México, El Colegio de México, 1986, pp. 1379-1417

78 Krauze, *op. cit.* En esta obra, Krauze le llama al General Lázaro Cárdenas el Zorro con sayal, se apoya citando a Gonzalo N. Santos quien decía que Cárdenas era nada menos que un zorro. pp. 79-89.

79 Octavio Paz: *El laberinto...*, *op. cit.*

tectar el impacto de la Segunda Guerra Mundial sobre el abastecimiento de la hojalata estadounidense, así que le propuso a su hermano hacer lámina propia comprando materiales y equipo de desuso en los Estados Unidos.⁸⁰

"*Ojalá y hagan lámina, S.A.*", se le llamaba a Hylsa, todavía al final de los años cuarenta, pues para estas fechas la producción no satisfacía los requerimientos de Fábricas Monterrey, la empresa responsable de transformar lámina en corcholatas. Por ese tiempo enfrentaron una crisis financiera, y aunada a que "... *La situación del país no era especialmente propicia para corregir un problema financiero de esa magnitud*",⁸¹ inclinaron a Roberto en buscar el apoyo del entonces presidente Miguel Alemán Valdés. Es así que "*Nacional Financiera, institución estatal, daría su aval para obtener un crédito exterior.*" Y... "*Se acudió a Eximbank.*"⁸² Posiblemente la crisis financiera a la que hace referencia en su libro Mendirichaga es la devaluación de 4.85 a 6.80 pesos por un dólar, acaecida el 22 de julio de 1948; no obstante afirmar que en el estado continuó la marcha ascendente de los negocios.⁸³ Así hicieron el camino de la plata. ¡Qué lata con la plata!

Hojalata y lámina S.A., es la empresa que encabeza, fecunda y estructura, al menos en su origen, al Grupo Industrial Alfa. Entre algunos de los miembros del Consejo de Administración de Alfa se encuentran: Bernardo Garza Sada, quien primero desempeñó el puesto de Director General en Hylsa donde se impregnó del espíritu de la empresa madre, luego aparecería como presidente del Consejo de Administración de Alfa; Rafael R. Páez emerge de Hylsa primero como Jefe de Acabado, después como Director de Producción, en Alfa fungiría como Consejero; y, Armando Garza Sada, Gerente de Ventas de Hylsa, y que también desempeñará en Alfa el lugar de Consejero.⁸⁴

EL HOMBRE DE LOS DONES

En la obra de Rodrigo Mendirichaga, *Una historia para la historia*, señala que ante la falta de experiencia técnica en el área siderúrgica e

80 Mendirichaga, *Una historia*, op. cit., pp. 31-36.

81 *Ibidem*, pp. 91-96.

82 *Ibidem*.

83 El Norte: periódico, sábado 3 de julio de 1999.

84 Mendirichaga, *Una historia*, op. cit., pp. 149-158.

insuficiencia de recursos humanos calificados; existía una incómoda dependencia en las asesorías del extranjero, las que la mayoría de las veces no llegaban a tiempo "...lo que obligó a que la gente realizase esfuerzos para el mejor aprovechamiento de tales limitantes".⁸⁵

El trabajo mecanizado no razonado rendía escasos resultados cuando los requerimientos de la empresa, con el equipamiento de segunda mano con el que inició, se centraban, prácticamente, en arreglar equipo en el menor tiempo posible. Después, continúa el autor, ante tales circunstancias desarrollaron la mentalidad: "*debo producir estos resultados, tengo estos recursos y, si no puedo obtener mejores, entonces dedicaré talento y capacidad para llegar al resultado*".⁸⁶

En Hylsa están satisfechos de ser una de las primeras empresas en aplicar las técnicas de Relaciones Humanas en México, con el fin de conocer mejor a su gente; lo que ha llevado a Hylsa a identificarse con la *movilidad del personal*, preferentemente dentro de los términos que la misma empresa marque. Esta política laboral, afirma el autor, les ha dado buenos resultados como sistema de motivación. La otra política implementada es la de fomentar una mejor preparación de su personal. Además, cuenta, con un programa para ayudar a los jubilados a enfrentar su situación.⁸⁷

Rodrigo Mendirichaga concluye en su trabajo que es el factor humano lo verdaderamente importante y fundamental en el desarrollo empresarial de Hylsa cuando dice: "*El hombre como principio y fin*".⁸⁸

Por otro lado, con el planteamiento que Fuentes Mares aplica para analizar a Eugenio Garza, en "*su concepción individualista de la vida*",⁸⁹ podrían llevar al lector despistado a aceptar, prácticamente, el "valor humano" de las conductas sociales de los empresarios del Grupo Monterrey. Pero, ¿era exactamente el humanismo su motivo? Eugenio era un hombre fundamentalmente práctico. Apreciaba el valor del individuo en su función utilitarista, derivada de sus posibilidades técnicas y productivas. Sabía que el desarrollo humano genera productividad.

85 *Ibidem*, 174-177.

86 *Ibidem*.

87 *Ibidem*.

88 *Ibidem*.

89 Fuentes Mares: *op. cit.*, pp. 83-90.

El factor humano y sus posibilidades de desarrollo han hecho posible el crecimiento sostenido de las empresas de la familia Garza Sada. Las empresas familiares, las que luego serían reunidas bajo el rubro del Grupo Monterrey han exigido un alto rendimiento, pero también han sabido brindar las posibilidades de un desarrollo humano sostenido, a través de las diferentes políticas de carácter socio-laboral. El planteamiento convenido por Mendirichaga y Fuentes Mares, finalmente, si nos lleva a la conclusión de que ha sido el factor humano, pero no la valoración de lo humano, lo que ha hecho posible el despliegue empresarial del grupo regiomontano y el de sus retoños. Lo prueban las siguientes estadísticas: en 1912, Cervecería Cuauhtémoc, a instancias de Luis G. Sada, abre la Escuela Politécnica Cuauhtémoc para los trabajadores y sus hijos (antecedente del ITESM); en 1918 se fundó la Sociedad Cooperativa de Empleados y Obreros para procurar las despensas a un costo mínimo para sus empleados; desde los cuarenta la Cuauhtémoc cuenta con un sistema propio para procurar vivienda a los trabajadores.⁹⁰ Asimismo, nace en 1957 la Unidad Habitacional Cuauhtémoc, para los obreros y empleados. A los maestros de tiempo completo contratados por el Instituto Tecnológico les ofrecieron vivienda cercana a la institución, en la entonces nueva colonia Contry, misma que pagarían con porcentaje menor al 25% del salario. Esta colonización de maestros, al mismo tiempo, incrementó la plusvalía de los terrenos. Difícilmente don Eugenio descuidaba detalle, solía acertar a dos y más “blancos” de un solo “tiro”; Fuentes Mares lo expresa así: “...pegar no es necesariamente golpear sino acertar, y que en ese sentido pega dos veces quien se anticipa a los acontecimientos por venir.”⁹¹ Por medio de este tipo de estrategias, los empresarios aligeraron a los empleados de ciertos contingentes vivenciales que pudieran distraerles del quehacer productivo. Además, cuentan con instituciones que procuran la salud y el esparcimiento de los trabajadores y sus familias, la Clínica Nova de Alfa, por ejemplo, la que significó otro triunfo en la negociación empresarial frente al Estado; lograron establecer las reglas del suministro de los servicios médicos a sus empleados, mientras que el Gobierno vigilaba. Este sistema de servicios subrogados por el Estado a los industriales llegó a su fin al inicio de los ochenta.⁹²

⁹⁰ *Ibidem*, pp. 97-101, 107-152

⁹¹ *Ibidem*

Andrés Estrada Jasso entrevista, 6 de julio de 1998. Andrés Estrada Jasso se desempeñó como maestro del ITESM a lo largo de tres décadas, actualmente, después de haberse ordenado sacerdote secular, es párroco de la Iglesia de las Tres Aves Marías, en San Luis Potosí.

⁹² Carlos Sheridan entrevista el 14 de mayo de 1999. Carlos Sheridan se desempeñó, primero, como ejecutivo en el Área de Recursos Humanos del Corporativo de Hylsa, desde 1973, y, después, en la misma Área del Corporativo de Alfa.

Es algo común, encontrarse en las historias familiares de los trabajadores de las empresas de la familia Garza Sada, que cuando el padre empezó a trabajar como obrero, el hijo entró a trabajar como profesionista, ya en el Área Corporativa, ya en Planta. Sucede también el caso de los empleados que, gracias a las políticas de capacitación, ven ampliados sus horizontes laborales.⁹³ Si bien, estas historias no hacen la regla, demuestran la posibilidad, en el sentido potencial, del desarrollo.

En oposición encontramos los resultados arrojados por el Centro de Investigaciones Económicas de la Universidad de Nuevo León, elaborados en 1965 y publicados cuatro años más tarde. En el renglón de la *redistribución del ingreso* que opera en Monterrey, en cuanto al aprovechamiento de los bienes y servicios de bienestar social, afirma:

"...los servicios de bienestar social que más fácilmente llegan a los grupos de bajos ingresos son los correspondientes a la seguridad social (servicios médicos socializados)..."

"... se pudo probar que el sistema educativo, tal y como funciona en el Área Metropolitana de Monterrey, no propicia la movilidad social ascendente de las masas proletarias y de las clases medias bajas."⁹⁴

Para los setenta, entre los empleados de las empresas del Grupo Monterrey, corrían historias pasadas con matices persecutorios, en las que se dice cómo, por parte del área de Recursos Humanos, de tiempo en tiempo, se encargaban de vigilar la debida concurrencia de ellos a sus obligaciones eclesiásticas dominicales. Los hay, que dicen, que todos los lunes rigurosamente les preguntaban si habían cumplido con el precepto semanal. Pero claro, sobre esto no hay nada escrito, no pasa de ser un rumor. Al mismo tiempo, también se decía del sector público, por el contrario, que no eran bien vistos aquellos que cumplieran con los preceptos eclesiásticos. Cosas que sólo se podían haber dado en el México del mediodía del siglo XX, del Norte, del Centro, del Este, cada uno con su propia tesitura.

⁹³ Historias escuchadas en campo: en especial, en uno de los trabajos desempeñados en el departamento de Ingeniería en el Corporativo de Hylsa. Al elaborar los proyectos del diseño de los nuevos "calientalonches" y servicios sanitarios con regaderas para obreros en el área productiva, inscrito en el proyecto de duplicación de la producción laminar: Hylsa 1,600. N.A.

⁹⁴ Jesús Puente Leyva: *Distribución del ingreso de un área urbana: el caso de Monterrey*, México, Ed. Siglo Veintiuno, 1969, pp. 75-77, 101-107.

Verosímiles o no, en el correr de las historias, algo queda de remanencia. Rasaba en lo filial el afecto que los empleados dispensaban a sus patrones; por ende, se esmeraban en alcanzar el reconocimiento y se sobrecogían, tan sólo de pensar, en ser sorprendidos en falta, de hecho o en forma.

El Grupo Alfa como fruto del Grupo Monterrey ha significado una pieza clave en el desarrollo sostenido de la ciudad de Monterrey, en cuanto al número de empleos en los últimos tiempos, a pesar de los vaivenes económicos, tan recurrentes en el próximo pasado mexicano. Al no depender de "mágicos" recursos naturales, como el petróleo, el oro e inclusive el agua, con los que en otros sitios han pretendido soluciones totales, el hombre del Norte se ha caracterizado por una saludable confianza en sí mismo. Seguridad que le ha permitido desarrollar una evidente capacidad de adaptación al tiempo, al espacio y sus circunstancias, con una idea clara de cuales son los requerimientos. Con la certeza de la permanencia de las acciones del ayer y del hoy en el mañana.

LAS DOÑAS DE LOS DONES

"En tanto la piedad materna ha velado como centinela en la frontera de la iniquidad primitiva ¿lo ignora la fabula griega? No, ciertamente. Gea ha ocultado a Cronos, hijo menor de Urano, que al fin mutila a Urano y le arranca el mando. Más tarde, Rea oculta a Zeus, hijo menor de Cronos, que a su vez habrá de desposeer a su padre, quien ha dado muerte a los mayores o los ha expulsado del grupo. Sin el pacto de la exogamia, bien pudo la humanidad des trozarse o atajarse en un nivel muy cercano a la animalidad"

Alfonso Reyes

Cuando los dones se desbordaban en ambiciosas empresas, sus doñas crían, cuidan y vigilan de los pequeños dones. Son las que se arreglan, se las arreglan y arreglan de los remansos; de los refugios de sus arrojados guerreros.

"Hilemos un poco este enigma del matriarcado. El recién nacido llega por obra de la mujer. La noción de la paternidad es tardía. Por lo pronto la mujer aparece como la obvia transmisora del mana o virtud vital. Bien puede ser éste el origen de algunas ideas matriarcales. A lo que se suman la cría del hijo, los eminentes servicios de la mujer en el

cuidado de la tienda, durante las inevitables ausencias del cazador o el guerrero, la mano femenina en los orígenes de la agricultura doméstica, los cultos lunares engendrados por el horror y asombro ante la sangre periódica."⁹⁵

Si en la empresa priva el esquema patriarcal, aquende, en los refugios, no hay más esquema que el matriarcal. Madres que con dedicado ejemplo forman y modelan firmemente los valores en sus frutos, y en la medida en que era desarrollado el esquema patriarcal en la empresa, el matriarcado se acrecentaba en la casa. Matriarcado doméstico, además, que con mano firme marca el paso de sus dones. Son ellas las que sostienen y mantienen el arraigo en las tradiciones del pasado español. Ellas, por tradición, son formadas cerca del hogar y del culto.

Hace ya más de cuatro décadas que Rosario Garza Sada de Zambrano secundó, según refiere José Emilio Amores, a Romelia Domene de Rangel en el proyecto de abrir en una céntrica casona de Monterrey, Arte, A.C. La primera galería abierta al público, no lucrativa, fundada en 1955,⁹⁶ la misma que puede ser considerada como uno de los tres eventos que propiciarán el reconocible auge cultural desarrollado en las últimas fechas. Los otros sucesos, que luego abordaremos en este texto, son: primero, las obras promovidas por Guillermo Tristchler y Córdoba; y segundo, la creación de la Sociedad Artística Tecnológico. Arte, A. C., actualmente, también ofrece cursos de artes plásticas y humanidades, desde 1970 imparte enseñanza media, superior y diseño gráfico y de interiores. Romelia, siempre inquieta, espera echar a andar la Universidad del Arte, al lado de la galería.

Esta historia particular empieza cuando Rosario y Romelia tomaban clases de escultura con Adolfo Laubner. Ahí, en sus reuniones de los "*jueves sociales*",⁹⁷ como parte de las actividades de difusión cultural extra ITESM, alumnas y maestros departían con humanistas, artistas plásticos y arquitectos. El instituto, de esta manera, mostraba sus hori-

⁹⁵ Alfonso Reyes Ochoa: "Religión Griega", *Obras completas de Alfonso Reyes*, 1ª Reimp., México, FCE: México, 1ª ed., 1964 (Col. Letras mexicanas), vol. XVI, 1976, p. 23.

⁹⁶ José Emilio Amores, et. al.: *Manuel Rodríguez Vizcarra 1922-1984 in memoriam, poesía en el mundo*, Monterrey, Ed. Sierra Madre, 1984 (libro homenaje, Arte A.C., Consejo Consultivo, Centro Cultural Alfa). En esta publicación José Emilio Amores le atribuye al arquitecto Manuel Rodríguez Vizcarra, profesor de tiempo completo del ITESM, la creación de una sala de exposiciones, hoy desaparecida, que fue la primera del Monterrey actual, p. 23.

⁹⁷ Maru Ruiz de Icaza: "Romelia Domene de Rangel. Pionera del arte en Monterrey", *Actual*, México, revista mensual, núm. 56, mayo de 1998, pp. 46-48.

zontes culturales a las señoras con mayor ascendencia social en Monterrey, para transmitir el sano equilibrio entre el humanismo y la tecnología. Uno de los más recurrentes conferencistas era el organizador del programa y Jefe del Departamento de Humanidades del Instituto Tecnológico, Alfonso Rubio y Rubio. El maestro se convirtió en el formador y sembrador de inquietudes culturales en esta primera generación de señoras regiomontanas interesadas en la estética. Y, no nada más de estas damas y de sus alumnos, también de algunos maestros “tecnificados” del tecnológico, a quienes develó el sentido del humanismo,⁹⁸ empezando por sensibilizarlos en la apreciación del sentido artístico, refiere en entrevista el propio Alfonso.⁹⁹

Tal fue el entusiasmo despertado en estas damas, que con el fin de ampliar la resonancia cultural deciden abrir Arte, A. C. Rosario, por su parte, solicita el apoyo financiero de Roberto, su hermano, quien en consideración al liderazgo que Eugenio ejercía sobre el ITESM, pide su anuencia, y, así, se convierte en uno de los patrocinadores más importantes de la institución en ciernes.¹⁰⁰

Este programa de difusión cultural, procuró llegar a los más diversos ámbitos, desde los laborales, en las mismas empresas, hasta los sociales. Este es el caso del programa solicitado por Armando Garza Sada y Silvia Sada Zambrano, su esposa, al que asistieron preferentemente parejas, entre amigos y familiares: Ma. Teresa Medina y Dionisio Garza Sada; Margarita Garza Sada y Alberto Fernández Ruiloba. Esta serie de conferencias programadas, se extendió a lo largo de varios años, 4 o 5, llevándose a cabo, en la residencia de Silvia y Armando. El propósito era desarrollar una visión estética, a partir del conocimiento de las diversas expresiones culturales en la historia.¹⁰¹

Romelia recuerda en la apertura de la galería Arte A. C., en 1956, la presentación de la exposición colectiva de once artistas consagrados, entre ellos, Gerardo Murillo el Dr. Atl, Carlos Orozco Romero, Raúl Anguiano y Luis Nishizawa.¹⁰² Amores, por su parte, recuerda la exposición de cinco promesas de la plástica mexicana: Raul Anguiano, José Chávez Morado, Ricardo Martínez, Guillermo Meza y Manuel González Serrano.¹⁰³

98 Andrés Estrada Jasso entrevista, 6 de julio, 1998.

99 Alfonso Rubio y Rubio entrevista, lunes 19 de julio de 1999.

100 Rubio y Rubio entrevista, sábado 16 de octubre, 1999.

101 *Cit supra*.

102 Ruiz de Icaza *Ibidem*.

103 Amores Cañals conferencia telefónica 2 de junio de 1998.

Queden estas referencias como el antecedente familiar más próximo a la labor de promoción cultural llevada a cabo por Margarita Garza Sada de Fernández. Modelo de la segunda generación de señoras regiomontanas promotoras de la cultura.

EL FRUTO DE LOS DONES

La imitación es instinto humano
Aristóteles

Con el ascenso de Dionisio Garza Medina a la presidencia del Consejo de Administración de Alfa, CAA, en marzo de 1994, al abordar el tema de cuáles serían las estrategias a seguir, en cuanto a crecimiento y diversificación, mostró una cautelosa actitud muy apropiada para la situación de cambios no pronosticables que priva el día de hoy. Enfatizando la frase que reza: “*ya aprendimos la lección, no nos volverá a suceder*” (figura 5).¹⁰⁴ Frase con la cual señala la dirección de trabajar en lo que saben hacer, sin improvisaciones arriesgadas.

Esto significa que enfrentarán los retos empresariales, en el futuro, con las fórmulas ya probadas en el pasado, “*el trabajo de hormiga*”, dice José Emilio Amores Cañals.¹⁰⁵ También significa, de acuerdo al modelo de la frase empleada por el nuevo Presidente del Consejo de Administración de Alfa, que todavía no presentan visos de rupturas generacionales, al menos en lo que a dirección empresarial se refiere, ya que persiste la identificación entre ellos mismos; en el reconocimiento de las fórmulas patriarcales de Eugenio Garza Sada.

El empresario norteno no es un hombre de discurso, es un hombre de hacer; no ha desarrollado un discurso porque no ha sido requisito, porque a nadie han necesitado convencer. Podría decirse que se enfrentan a los eventos y a los hombres con los mismos argumentos con los que estos se presentan, pero reflexivamente. Esta situación les ha conferido la particular tendencia a mimetizarse, dignificarse y así mitificarse. Con mimética reflexiva.

Con la muerte de Eugenio Garza Sada, la familia tomó por norma a-

¹⁰⁴ Amores Cañals: entrevista en Radio Nuevo León, 31 de marzo de 1997

¹⁰⁵ *Cit. supra.*

parecer con suma discreción públicamente. Parecía en los años setenta y parte de los ochenta, que no existían de forma tangible; en un dejar a la población regiomontana la reconstrucción de la imagen que de ellos desearan tener, en función a su situación y diversidad de imaginaria. Con parámetros que iban desde “los capitanes”, aquellos creadores del desarrollo industrial hasta tildarlos de “antirrevolucionarios”¹⁰⁶ en épocas pasadas. En estas circunstancias, y, ante el impacto social que significó la muerte de Eugenio, su imagen se ha transformado en el icono más difundido y reconocido de la familia (figura 6). En esta situación, tan privadamente pública, huelga señalar que no les fue fácil pasar desapercibidos. Pero los tiempos han cambiado, y junto con ellos el abanico de los intereses se ha ampliado. Ahora se les ve acometer posiciones en la cultura y en la política, por lo que su presencia es hoy un tanto más asequible

¹⁰⁶ Fuentes Mares *op. cit.* *Apud*



- 3 *Don Quijote y Sancho*, frente al cerro de la Silla, de Efrén Ordóñez, 1985. Esta imagen nos remite a la cita de José Fuentes Mares acerca de la fundación de Monterrey por Diego de Montemayor.



4 Lázaro Cárdenas



5 Dionisio Garza Medina.



6 Eugenio Garza Sada, el reino más difundido (el hombre de empresa)

1.3 LA DECISIVA TRIADA

DOÑA Márgara

La doña que "ila", engarza y borda los dones

En la intimidad de su hogar se siente segura y abrigada, le gusta disfrutar de las delicias de los diferentes ambientes que componen su casona. La atmósfera es como debe ser: confortable. Desde luego, con la temperatura debidamente regulada por eficientes sistemas de clima artificial, las inclemencias externas suelen ser extremas. La disposición de la iluminación interior ha sido adecuada conforme las necesidades del espacio y de las piezas de arte que ha adoptado y adaptado en su hábitat.

A través de los grandes ventanales se pueden apreciar los extensos jardines, siempre con los verdes colores de la esmeralda, después de los cuales alcanza a divisar los volúmenes de las casas vecinas, las casas de sus hijos. Al fondo, apenas se vislumbran las murallas que la protegen de molestas intromisiones.

El ambiente de la vivienda en Retama, en *Las rocas*, frente a *Los gatos*, se ha ido modelando poco a poco, no ha sido sencillo ni fácil. Cuidando siempre que cada objeto incorporado sea de la mejor calidad posible, única, o bien, que se haya realizado a propósito. La tranquilidad que vive en su refugio hace que difícilmente lo cambie por otro, en éste, verdaderamente está satisfecha.

Margarita, hija de don Roberto Garza Sada, hijo del legendario Isaac Garza Garza; e hija de doña Margarita G. Sada Garcia de Garza Sada, hija, a su vez, del también legendario Francisco de Paula Guadalupe Sada, es decir, nieta de los fundadores de la Cervecería Cuauhtémoc, fue educada de acuerdo a la usanza de su tiempo y de su medio. Mientras que a sus hermanos se les preparaba, en los Estados Unidos, para cumplir con ambiciosas tareas empresariales, a ella se le educó en el Colegio del Sagrado Corazón. Institución francesa, fundada en 1800 por Magdalena

Sofía Barat

La institución define, en 1815, el fin y la esencia del instituto formado para la educación de la niñez y la juventud femenina y en sus rasgos señala la *Orientación humanística y el espíritu de la Familia*.¹⁰⁷ Para 1886, fecha en que se abre el primer colegio del Sagrado Corazón en la ciudad de México, ya había otros colegios en los Estados Unidos. El 3 de mayo de 1886 abre el pensionado en San Luis Potosí,¹⁰⁸ lugar al que, por cierto, asistieron algunas otras mujeres de la familia Garza Sada.

Pero a Margarita le toca educarse en el Sagrado Corazón de Monterrey, en el Colegio *Mater*, abierto sobre el avance de este siglo. Se le forma para ser una buena hija, una buena hermana, una buena esposa y una señora dedicada a la formación y al cuidado de una familia. Además de cursar los estudios básicos, tomó clases en los talleres del colegio, en donde le enseñaron algunas labores femeninas, el bordado por ejemplo. Después, con el objeto de complementar su formación y de prepararla para alternar socialmente en el mundo, un tanto cosmopolita, de los negocios familiares, sus padres la llevan a los Estados Unidos para aprender el inglés, en calidad de interna.¹⁰⁹

Como hija única, conservó una relación muy cercana con sus padres, entrañablemente admiraba a don Roberto, con quien comparte la inclinación por el arte, según lo señala José Emilio Amores.¹¹⁰ Con ellos realiza numerosos viajes. En especial recuerda aquellos a la ciudad de México, en los que su padre empezó a adquirir esos maravillosos lienzos de los ya, desde entonces, afamados muralistas mexicanos, a instigación de Arturo Pani, en la Galería de Arte Mexicano de Inés Amor (figura 7a).¹¹¹

Inés Amor fue una mujer a la que la joven Magalla admiró profundamente, por la desenvoltura, talento administrativo y por la labor que desempeñó a través de su galería, al frente de la que tiene oportunidad de trabajar estrechamente con talentosos pintores mexicanos. Algunos de los cuales ayudó a traspasar, con su obra, los bordes

107 Ana María Soler de Sánchez (coordinadora): *A través de cien años EXAC, Casa San Luis Potosí*, S.L.P., Ed. Universitaria Potosina, 1986, pp. 11-15.

108 Sánchez de Soler *Ibidem*, pp. 23-31.

109 Margarita Garza Sada de Fernández: conferencia telefónica, 11 de mayo de 1998.

110 José Emilio Amores Cañals: "La Colección Alfa. Una colección de pintura mexicana moderna", Monterrey, 1995 (tesis para grado de maestría en Humanidades, Universidad de Monterrey), pp. 11-12. Inédita.

111 José Emilio Amores Cañals: entrevista en Radio Nuevo León, 31 de marzo, 1997.

de México.¹¹² Es en esta época que Magalla tiene la oportunidad de ir apreciando el desarrollo artístico de quien será uno de sus pintores favoritos: Rufino Tamayo. En las entrevistas de sus padres con Inés Amor tiene la ocasión de tratar, de forma casual o porque así lo disponía la misma directora de la Galería de Arte Mexicano, con las personalidades que formaban parte de ese otro mundo nacional, el mundillo de la plástica mexicana.¹¹³

Si bien, en términos generales ha cumplido con las fundamentales expectativas para las que fue educada: casarse, tener hijos, en fin, formar, hilar y engarzar una familia, guarda inquietudes culturales, motivaciones extramuros. Y no es la primera mujer en la familia que las tiene, Romelia Domene de Rangel junto a la tía Rosario marcaron la pauta con la fundación de la galería Arte, A.C. (Figura 7b).

A la pregunta de: “¿Por qué no formar en Monterrey una muestra que proveyera de información al público potencial y que, además, pudiera en un futuro ser la base de un museo?”¹¹⁴ Margarita consigue, en 1974, que don Roberto su padre y a la sazón presidente del Consejo Administrativo de Alfa, CAA, la apoye en la creación de una colección de pintura mexicana, para que “... fuera adquiriendo lo que a su juicio valiera la pena.”¹¹⁵

Doña Mágina decide buscar la asesoría de gente calificada como Inés Amor y Fernando Gamboa. Para sustentar la continuidad de la colección con una sólida base estructural, con criterio, Mágina cristaliza Promoción de las Artes A.C. Además, en lo referente a la toma de decisiones activas, con el fin de trascender su voz frente al CAA, contó con el apoyo de su esposo, el ingeniero Alberto Fernández Ruiloba, Consejero de Alfa y por cuenta propia dueño de la empresa Pigmentos y Óxidos. Asimismo se apoya en dos asesores, que a su criterio, han demostrado en Monterrey interés y conocimientos de juicio y tratamiento en el manejo de las obras plásticas, personas que cuentan con la confianza del Grupo Alfa: don José Emilio Amores, hombre sabio y experimentado, de gran habilidad en las relaciones públicas; por ser un personaje clave en la detonación de las inquietudes culturales de la capital reinera y Guillermo Sepúlveda, su hijo político, de gran dinamismo; por la experiencia que ha ido adquiriendo al frente de la galería Miró, en la apreciación estética, en

112 Manrique y del Conde: *Una mujer...*, op. cit., pp. 241-242.

113 *Ibidem*.

114 Amores Cañals: “La Colección...” *Ibidem*.

115 *Ibidem*.

el trato con el artista y con los compradores.

En estas condiciones que le hace la propuesta a su padre y, dice Amores, de mutuo acuerdo definen la vocación de la colección,

*"Lo que si quedó claro entre ambos fue la vocación del acervo por coleccionar: pintura mexicana moderna. Entre buen humor y certeza de lo que hacía, doña Mágina le dijo a don Roberto: podríamos iniciar la colección con una pintura que vi hace poco de la Virgen de Guadalupe realizada por Alcibar Ab Josefus en el siglo XVII. Es una obra pequeña de 54 por 54 cm. Trabajada en óleo sobre metal."*¹¹⁶

Igual que en otros empeños regiomontanos, empezaron por engarzar los haberes culturales con la bendición de la Virgen de Guadalupe. Con sentido de identidad. Que no resulte extraño este inicio, cuando se decide llamar Cuauhtémoc a la empresa detonante del desbordado Grupo Monterrey. En cuanto a la referencia latina del nombre del pintor colonial José de Alcibar, cabe recordar que "la" mecenas del arte virreinal fue la Iglesia Católica con su lengua-código: el latín. Incluidas las implicaciones de la cultura latina, es el caso de la prerrogativa del nombre paterno sobre el propio. Por lo mismo, es harto frecuente, en cualesquiera de las manifestaciones artísticas de la época, las leyendas y las firmas en latín. Además, tomando en cuenta la formación tecnológica de don José Emilio, es de inferir que, por precisión, debió ajustarse a la transcripción de la misma firma de la lámina

El espacio de Promoción de las Artes, A.C. se ubicó en el primer piso del Edificio de las Instituciones, en Ocampo 250, en la zona centro de Monterrey. La misión social de esta institución fue la de llevar la cultura a la ciudad, a través de exposiciones. Al mismo tiempo de propiciar la evolución de la colección. En los cuadernos promocionales hechos, por la ya desaparecida institución, aparecen en el directorio:

*Patronato de Promoción de las Artes, A.C.: Sra. Margarita Garza Sada de Fernández, Presidente; Sr. Don Carlos Manuel Guajardo, Tesorero; Ing. Diego Sada Zambrano, Secretario; Lic. Ernesto Canales, Sra. Lydia Sada de González, Arq. Eduardo Padilla; Magala Güereca, Directora.*¹¹⁷ Llegó a exponerse obra de: Lilia Carrillo, Leonora Carrington, Alfredo Castañeda, Alejandro Colunga, Roberto Donis, Manuel Felguérez, Antonio Peláez, Eduardo Tamariz, Roger von

¹¹⁶ *Ibidem*

¹¹⁷ Patronato de Promoción de las Artes, A.C. cuadernos promocionales, 1979-1981

Gunten, entre otros. En Abril de 1980 se presentó la exposición Estofados de la Nueva España, contando con la colección de Franz Mayer.

Entre 1977 y 1982, a nombre de Alfa, en unión del Instituto Nacional de Bellas Artes, INBA, del Fondo Nacional para Actividades Sociales, FONAPAS y del Gobierno del Estado de Nuevo León, doña Márgara promueve la creación del Festival de Música y Danza Monterrey, exponente de danza, música sinfónica y ópera de calidad.¹¹¹

En este contexto se desenvuelve la vida de Margarita, en el refugio de su intimidad, rodeada de las personas que quiere, que desea ver y de las piezas que cultiva, engarza y aprecia. Es una mujer en apariencia sencilla, no hace uso de artificiosos arreglos femeninos. Le sienta el pelo entrecano. Su ropa es siempre femenina, fina, clásica, a veces con acentos artesanales, pero principalmente cómoda. Este gusto por incorporar al guardarropa detalles y accesorios nacionalistas, ocasiona que algunas señoras, en Monterrey, se incomoden con su presencia. En el frívolo medio de la moda, no acaban por comprender cómo, si ellas pueden vestirse en las reconocidas tiendas departamentales *Marshall Fields & Co.*, de Chicago, en *Bloomingsdale* o en *Saks* de Nueva York, doña Márgara no se viste en exclusiva con Giorgio Armani o en la casa Chanel.

Cuenta con dos características personales que comparte con otros miembros, varones empresarios, de la familia, que mucho le servirán en sus proyectos culturales: capacidad de mando y de negociación. A pesar de la privacidad que le envuelve y rodea en su diario vivir sabe que cuenta, para consolidar estas empresas, con la fuerza que emana de sus apellidos. Conocedora de esta magia, y para adecuarla a su personalidad, la enfatiza entre los suyos y en el ambiente de la promoción de la cultura y de las artes, con la romántica energía que la evocación de su propio nombre entraña: doña Márgara.

En épocas anteriores difícilmente se le podía descubrir en los diarios, debido a la prudente política familiar implementada en el manejo de la imagen pública, a causa de la huella dejada por la muerte del tío Eugenio. Salvo en la excepcional e importante ocasión, que por haber sido partícipe del éxito, se dejó ver en las planas culturales de los diarios junto a Rufino Tamayo, José López Portillo y Héctor Gam-

118 Amores Cañals: "La Colección...". *Ibidem*.

Festival de Música y Danza Monterrey: cuadernos promocionales, 1979-1981.

boa, el viernes 29 de mayo de 1981 (figura 8a y b); en la inauguración del Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo, MARCOIT, en Chapultepec, el verde corazón de la ciudad de México.¹¹⁹ Nuestro mandatario, por cierto, vestido en blanco a la usanza de John Travolta, en la época señalada por *Saturday night fever*. El museo que fue por largo tiempo entretendido, desde 9 años atrás. Doña Marga, presidió el patronato de construcción de la obra, mientras que Miguel Alemán Valdés fungió como presidente honorario.

Durante el acto inaugural Tamayo expresó, como siempre, sin disimulo, su más profundo sentir en la esperanza de "liquidar", con este logro, "la envidia" y "la mala fe" que impidieron por largo tiempo la realización del museo.¹²⁰ El artista aportaba nombre, obra y su colección de arte internacional. Por su parte, doña Marga, señaló que: "...servirá, entre muchas cosas buenas, para dar contexto universal al arte mexicano de nuestros días y para estimular el talento y las virtudes creadoras en nuestro País." Y, continuó: "Señor Presidente, el patronato del Museo Rufino Tamayo agradece a usted su apoyo y colaboración y la participación de distintas Secretarías y Dependencias del Gobierno de la República".¹²¹ Finalmente, agradeció al Fondo Cultural Televisa y al Grupo Industrial Alfa el haber hecho posible su construcción.

Esta es la parte reveladora del discurso. Con estas frases enfatiza la intención de propiciar la contextualización universal del arte mexicano de esos días, en la orientación promocional con la que es señalada la misión institucional. Con una tácita dirección empresarial. En un llevar los consejos de la avezada asesoría a los terrenos que le son propios y propicios por conocidos: la promoción empresarial. Con el respaldo del nombre Tamayo y su prestigio internacional.

En épocas más recientes, la señora, se ha dado la oportunidad de aparecer con cierta frecuencia en eventos sociales y por consecuencia en los diferentes medios de comunicación local. Sin romper del todo con el capelo de su ámbito. No pretende aparecer como figura principal, pero sí en apoyo de la familia, los suyos, de sus hijos Alberto, Mauricio y Alejandra en sus nuevas actuaciones sociales. Fue el caso de las apariciones familiares en el popular programa de la televisión local, *Hola Monterrey*.

Tampoco será Margarita Garza Sada la única ni la última mujer de

119 El Norte periódico, sábado 30 de mayo de 1981 (secc. D)

120 *Ibidem*

121 *Ibidem*

la familia en encausar sus inquietudes extrafamiliares culturales o cualesquiera otras; debido al sentido evolutivo de la familia y sus empresas, el abanico de intereses familiares se ha visto tomar consistencia y amplitud.

JOSÉ EMILIO AMORES

Nada menos que todo un don

José Emilio Amores Cañals, de origen tabasqueño, nació en Puerto Frontera, estudió química en la UNAM. Llegó a Monterrey como profesor de tiempo completo del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, el ITESM. Ahí tiene la oportunidad de ser partícipe del espíritu que le impregnó Eugenio Garza Sada a la institución: los maestros dedicados a la enseñanza y los alumnos dedicados al aprendizaje.¹²²

Para José Emilio, llegar temprano a la ciudad de Monterrey significó la oportunidad de apreciar, participar y disfrutar del desarrollo de la gran metrópoli de la frontera Norte de México, de Monterrey. En el curso del siglo XX, un proceso de desarrollo que va de casi nada a casi todo.

Hombre fino con capacidad y sensibilidad en la apreciación estética, misma que fue modelando, en Monterrey, gracias a su natural disposición y por haberse incorporado al café de los maestros y amigos del ITESM, para compartir sus diversas inclinaciones culturales. Entre ellos destacan: Luis Astey, Ernesto Cuervo, Roberto Guajardo, Manuel Rodríguez Vizcarra y Alfonso Rubio y Rubio. Con Alfonso Garza fundó la agrupación Sembradores de Amistad; la contrapartida nacional al Club Rotario Internacional. Para él la amistad guarda un alto significado. Con el correr del tiempo y por su interés hacia la estética hoy cuenta con la amistad de gente interiorizada en el medio del arte: Manuel Felguérez, Miriam Kayser y por Inés Amor, ahora guarda lazos, con Mariana Pérez Amor.

En Monterrey ha emprendido diversas tareas de carácter cultural. Como maestro del Instituto Tecnológico, logró concertar, junto con Librado Rosales y José Ordóñez, el proyecto de Roberto Guajardo Suá-

¹²² Fuentes Mares: *op. cit.*, p.53.

rez, segundo director del tecnológico, la SAT, Sociedad Artística Tecnológico. Plantearon la posibilidad de presentar temporadas de eventos artísticos que ayudaran a complementar la formación del alumnado. El proyecto fue desarrollado a partir de la propuesta presentada a don Eugenio Garza Sada, a quien le encantó la idea siempre que no le costara al ITESM, recuerda Amores. La SAT abrió con un concierto de la Orquesta Filarmónica de Jalapa, dirigida por Ives Limantour, el 25 de noviembre de 1948, fue el primero de los dieciocho eventos programados para ese año, totalmente sustentados con la venta de los abonos para toda la temporada.¹²³

Fue tal la aceptación de la SAT que, aun considerando su original orientación estudiantil, prontamente se le aceptó como un lugar común y de referencia en la vida social regiomontana. A lo largo de sus temporadas, ha logrado sostener y superar el nivel inicial de aceptación gracias a la cuidadosa selección de su programación, en la que destaca el haber llevado al ballet Bolshoi y a los cantantes del bel canto: Victoria de los Ángeles y Giuseppe Distefano.¹²⁴ Alternando la dirección de la SAT, llegó hasta la vicerrectoría del ITESM. Por la fecha de inicio, la sociedad artística se convierte en la segunda clave del proceso de difusión cultural emprendido en Monterrey sobre la medianía del siglo en curso. La primera importante detonación que despertó la modorra cultural de la ciudad, fueron las dos obras promovidas por Guillermo Tristchler y Córdoba, de las que luego hablaremos.

José Emilio es un regiomontano por adaptación, por adopción y por decisión. En entrevista, recuerda cuando muy joven llega a Monterrey y percibe una acentuada necesidad de afirmar la identidad nacional, como efecto de una sociedad limítrofe con otra sociedad diferente. Sin embargo, encuentra que la necesidad de afirmación no obsta para reconocer, admirar y adaptar algunos modelos estadounidenses como los de tipo técnico; en Monterrey suelen enfrentarse toda clase de acertijos industriales con la evocación de la tecnología vecina.¹²⁵

Al preguntarle acerca del énfasis que le imprimió el Grupo Monterrey a sus empresas en el aspecto religioso, en las que difícilmente se aceptaban empleados que no profesaran la religión católica, reconoce paralelos entre la aplicación del modelo puritano de los ori-

[23] José Emilio Amores Cañals: conferencia telefónica 2 de junio de 1998
El Norte, periódico, domingo 5 de septiembre de 1999 (Secc. D)

[24] Andrés Estrada Jasso: entrevista, 13 de julio de 1998.

[25] Amores Cañals: entrevista, en Radio Nuevo León, 31 de marzo de 1997

ce paralelos entre la aplicación del modelo puritano de los orígenes industriales de la sociedad estadounidense, adaptados al modelo nacional. Y así contesta: *"digamos que para un patrón es mejor tener empleados confiables, con principios religiosos sólidos."*

*"Yo no pertenezco a ninguna organización religiosa, ni a ningún partido político, vivo mi sociedad, trabajo por mi comunidad (...) sinceramente, sin hacer mal a nadie."*¹²⁶

Su espacio laboral en el Instituto Tecnológico se vio reducido, según Horacio Gómez Junco autor del libro *Desde Adentro*, al tratar de interferir en el anuncio de una concentración de alumnos, durante la revuelta del 68 —*versum* Tecnológico—; renunció al ITESM en 1969. Entonces decide armar de nuevos bríos su existencia, escribió tres libros de poesía, *Los siete días de la creación*, *Lecturas de hoy* y *Esos seis días*, al mismo tiempo que se integra al área de Recursos Humanos del Grupo Industrial Alfa. Luego, al cumplir 65, en 1984, tuvo que despedirse.

"Hay una ley no escrita en la iniciativa privada que cuando cumples 65 años te jubilan. A mí, haciendo la excepción a la regla, me ofrecieron un contrato por tres años, con el mismo sueldo oficina y carro, para que predicara la palabra sagrada de la cultura de trabajo de Alfa entre los empleados."

*Es como el perro que le cortan la cola a pedazos: me contrataban por tres años, pero al medio año iba a estar con la angustia de que nomás me quedaban dos años y medio, al año, igual, otra vez la angustia, entonces, mejor decidí de una vez y haber qué pasa".*¹²⁷

Alfonso Martínez Domínguez, pronto lo invitó a dirigir la Subsecretaría de Cultura en su gobierno. Hasta el día de hoy José Emilio sigue activo. La entrevista se realizó cuando laboraba en Radio Nuevo León, después de dirigir por algún tiempo el Museo Monterrey, por el momento se desempeña como director del Museo de Historia Mexicana. Ocupa la dirección de la institución después que Alejandra, Cana, Fernández Garza, hija de doña Mágina y de don Alberto Fernández Ruiloba la dejara para hacerse cargo de dirigir el PAN en el estado. Con 80 años sobre los hombros, pero con la mitad de ellos en actitud, refiere en la tesis para optar al grado de Maestría en Humanidades:

*"De 1990 a 1992 viví la agradable experiencia de regresar al aula como alumno, ahora a la tierna edad de 71 años."*¹²⁸

126 *Ibidem*.

El Norte: periódico, domingo 5 de septiembre de 1999 (Secc. D).

127 El Norte. *Ibidem*.

128 Amores Cañals: "La Colección...", *op. cit.*, pp. 2-3.

Tras de cumplir con la tesis se encuentra en un compás de espera o, posiblemente ya esté en actividades, al iniciar estudios de Filosofía en la Universidad de Monterrey, UDEM, donde seguramente será activo participante en las cátedras (figura 9).

Participa como asesor del Programa de Arte del Proyecto Ejecutivo Alfa Corporativo, siendo director de Dinámica, Alfa, a solicitud de doña Mágina, por contar con una larga trayectoria como colaborador de las empresas del Grupo; por sus reconocidas iniciativas culturales, su experiencia en el trato y en el cuidado de las obras de arte, en la orientación tanto de las soluciones prácticas del traslado de las piezas artísticas así como en el tratamiento de las posibles situaciones de riesgo que por presentarse en los enlaces artísticos, técnicos y administrativos. Le satisface que le llamen *El ingeniero de la cultura nuevoleonesa*.

GUILLERMO SEPÚLVEDA

Don de gente

En los setenta, el elemento joven del decidido equipo que delineó las primeras labores culturales que emprendió el Grupo Industrial Alfa. Guillermo se distingue por su perenne entusiasmo, el "Siempre risueño", dice de él Amores.¹²⁹

Desde su óptica formativa, apreció el proceso evolutivo de la SAT como estudiante del Instituto Tecnológico. Ahí estudió Economía y gracias a la estrecha relación que guardó con el maestro de Historia de la Economía, el entonces profesor del instituto y jesuita Hermann von Bertran, define su vocación hacia los temas de la cultura y de la estética.

Participe de varias empresas culturales, ha vivido buena parte del despegue y desarrollo actual de la ciudad de Monterrey en los últimos tiempos. Integrante del grupo promotor del proyecto detonante de la regeneración urbana de la ciudad, El Comité de la Escultura Urbana. La agrupación de jóvenes regiomontanos que, preocupados por el crecimiento anárquico y falta de sentido estético de la urbe norteña, proponen crear una vía escultórica a manera de museo al aire libre, em-

¹²⁹ *Ibidem*, pp. 13-14

presa en la que participarían las principales industrias de la ciudad, cada una de las cuales aportaría una escultura hecha con material propio, de producción o desecho. Este proyecto pretendía capturar la atención general en la necesidad y responsabilidad común de mejorar la imagen urbana.

Por su propia cuenta abre, en 1972, la Galería de Arte Miró, ubicada en la Calzada San Pedro, en la colonia del Valle, en San Pedro Garza García municipio conurbado a Monterrey. La primera galería comercial de arte moderno y contemporáneo en Monterrey.

"...Como

*la meta de la Galería Miró era la de llegar a todos los sectores sociales, ofreció desde el principio tanto pintura como arte gráfica, un género accesible a todo el mundo por sus precios..."*¹³⁰

En entrevista refiere que, en su personal circunstancia, fue con el maestro de Economía, von Bertran, con quien empezó a visualizar la vocación cultural que podía llegar a desarrollar una ciudad industrial. Con la asesoría del economista elabora un trabajo académico, una tesis, en la que se analizan comparativamente los paralelos de dos ciudades con una misma vocación industrial: Chicago y Monterrey. No era la primera vez que a alguien se le ocurría esta idea, acerca del desbordado auge industrial regiomontano generado durante el gobierno porfirista, Víctor Niemeyer, en su libro *El General Bernardo Reyes, habla del cambio ocasionado en Monterrey: "de una ciudad desértica y lánguida en un centro industrial: el Chicago de México."*¹³¹

Guillermo se une con José Emilio Amores en la asesoría del Programa de Arte del Proyecto Ejecutivo Alfa Corporativo, a través de su intervención como colaborador en la formación de la Colección Alfa. Junto a Amores se hizo cargo de la primera colocación de la colección, en su etapa inicial, como cosa de recreo, en las antiguas oficinas de Alfa.¹³²

En el desempeño como asesor del proyecto ejecutivo, allanó caminos en el acercamiento con los artistas y las galerías. Además de encargarse, por medio de la Galería de Arte Miró, de organizar una exhibición privada, de arte gráfico mexicano, el mismo que localizó en

¹³⁰ *Ibidem.*

¹³¹ Fuentes Mares: *op. cit.*, p.38.

¹³² Amores Cañals: entrevista en Radio Nuevo León. 31 de marzo de 1997.

los más importantes centros de producción en ese momento, en la ciudad de México y en Guadalajara; Sharon Jasnocha, responsable del Programa de Arte del Proyecto Ejecutivo de la firma internacional Skidmore, Owings & Merrill, SOM, seleccionaría de esta manera, la obra gráfica que el edificio corporativo requería.



7a Inés Amor.



7b Romelia Domene de Rangel. Pionera del arte en Monterrey.



8a Margarita Garza Sada.



8b Doña Márgara Garza Sada de Fernández, Rufino Tamayo, José López Portillo y Héctor Gamboa, en la ceremonia de inauguración del Museo de Arte Internacional Contemporáneo Rufino Tamayo, el viernes 29 de mayo de 1981.



9 José Emilio Amores Cañals.

I.4. LA ASESORIA

LUNA A LUNA; LUNA TRAS LUNA

Inés Amor, Fernando Gamboa, Franz Mayer, Arturo Pani y la intervención de Jorge Alberto Manrique

En cuanto a la palabra luna, esa hermosa palabra que hemos heredado del latín, esa hermosa palabra que es común al italiano, consta de dos sílabas, de dos piezas, lo cual, acaso, es demasiado.

Jorge Luis Borges

En el libro publicado en 1987, *Una mujer en el Arte Mexicano. Memoria de Inés Amor*, de Jorge Alberto Manrique y Teresa del Conde, es de apreciar la simpatía con la que Inés Amor veía las inquietudes culturales de tan afanados norteros. Al abordar el tema del destino que entraña una obra maestra y el papel de los coleccionistas, en lo que a la formación de museos concierne, señala:

"Muy ajena a todas estas situaciones es la colección de don Roberto Garza Sada, en Monterrey. Hace muchísimos años, creo que no menos de treinta y cinco, que él y su mujer empezaron a comprar con certero buen gusto, y siempre guiados por personas más interiorizadas en el medio artístico, como Arturo Pani, que era amigo de muchos de los artistas, yo misma, que procuraba, que compraran cosas que valieran la pena."¹³³

La guía de Arturo Pani fue decisiva. En la ciudad colaboró estrechamente con el arquitecto Gustavo Coindreau. Remodeló el Casino Monterrey. En cuanto a Roberto Garza Sada, no sólo decoró su hábitat, también orientó a toda su familia en la ambientación de sus casas. En la contraindicación que Inés abriga en la cita anterior, es de inferir lo mucho que debió influir en la adquisición de las piezas plásticas, siendo para Roberto una de las más apreciadas: *Los Judas* de Diego Rivera.¹³⁴

¹³³ Manrique y del Conde: *op. cit.*, pp. 241-242.

¹³⁴ Rubio y Rubio: entrevista, sábado 16 de octubre, 1999.

Inés Amor continúa relatando en el mismo capítulo

*"Hace bastante tiempo que no voy a Monterrey, pero me imagino que para estas fechas la colección ha de ser espléndida. Se que en los últimos años reglamentariamente le han comprado a Tamayo. Lo que resulta más alentador es que creo que tienen idea de construir un centro de arte en Monterrey para poner todo esto al alcance del público. Esto implica algo nuevo que hay que hacer resaltar. Soy de la opinión de que una buena pintura, aunque sea muy a la larga, siempre llega al museo."*¹³⁵

Sobre la marcha de los primeros ejercicios culturales iniciados por el recién creado Grupo Industrial Alfa, Guillermo Sepúlveda recuerda las primeras indicaciones de Inés Amor:

"Inés Amor tenía una tesis, le decía a doña Marga: mi opinión es que tienen que crear museos básicos: de Antropología, de Historia, algún museo de Industria o Tecnología."

*Le hablamos de crear una especie de feria y tajantemente nos señala: las premiaciones y ese tipo de cosas, no. Quedan bien con tres (personas) y mal con las dos mil restantes; hagan patrimonio. Piensen en hacer una especie de donación, de selecciones, ahorita el arte está barato, es abundante. Necesitan de un aparato crítico, y algún día, con ese pequeño patrimonio que se empieza a formar y a consolidar, algún museo o alguna institución de carácter público."*¹³⁶

El propio Guillermo relata que tanto Inés Amor como Fernando Gamboa señalaban enfáticamente la singularidad del arte mexicano, el que tiene grandes hilos de conexión y de correspondencia con las creaciones populares. A diferencia de lo que sucede en el primer mundo, por ejemplo en los Estados Unidos, en México "esos hilos están ahí", prácticamente en la epidermis de su pueblo. Con esta idea en mente, los fogueados asesores comentaron:

*"Hablaban de crear un espacio donde el arte popular tuviera una presencia local. Se pensaba en la Cervecería Cuauhtémoc, porque la Cervecería es una empresa con grandes redes."*¹³⁷

Cuando señala el término "redes", en la anterior cita textual se re-

135 Manrique y del Conde *Ibidem*

136 Guillermo Sepúlveda Treviño entrevista 3 de abril de 1997

137 *Ibidem*

refiere a la Cervecería Cuauhtémoc, contando con sólidos canales de penetración en el país, con ellos la empresa podría acercarse a los centros de producción del arte popular. Esta primera sugerencia quedó en la mesa de las buenas intenciones. Con la partición del Grupo Monterrey, la Cervecería Cuauhtémoc trasciende como eje neurálgico del Grupo Visa, bajo el mando de Alejandro Garza Lagüera. En su añoso edificio, abriga actualmente al Museo Monterrey, con una orientación hacia el arte contemporáneo latinoamericano, también incorpora al Salón de la Fama, además de las oficinas administrativas de la empresa. En los exteriores fue habilitado el jardín de la cerveza.¹³⁸

Márgara Garza Sada de Fernández, por su parte, admiradora de las colecciones de Franz Mayer, contemplaba la posibilidad de adquirir algunas de ellas para consolidar una exposición museográfica de base. Mayer fue aún más lejos, hombre de visión como lo fue, se inclinó por un organismo vivo, un sistema dinámico que mantuviera bajo control la diáspora de las colecciones por él reunidas: "*Yo les voy a ofrecer en mi testamento, el que ustedes dispongan de todas mis colecciones en el momento en que las pidan*", vienen a la memoria del maestro Alfonso Rubio y Rubio las propositivas palabras del coleccionista.¹³⁹

Además, Guillermo Sepúlveda recuerda, que en las primeras entrevistas, seguramente en la casa de Inés Amor,¹⁴⁰ al encontrarse con Jorge Alberto Manrique, así lo azuzaba:

*"Yo fui muy amigo de Inés Amor y de Fernando Gamboa y cuando empecé el proyecto —se refiere a los iniciales programas culturales de Monterrey y del Grupo Alfa autorizados—, me fui a verlos. Algunos se reían de mí, como Manrique, que me decía: 'estás en tierra de indios, de salvajes, te van a desollar'. Yo le dije: no, fijate que si hay sensibilidad, nada más que la gente no la exhibe, por que la gente se siente vulnerable cuando expresa un sentimiento, una emoción, pero vamos, tenemos que empezar de alguna manera."*¹⁴¹

Las directrices señaladas por la experimentada asesoría estética, empezaron a cumplirse con la formación de la Colección Alfa, nodo

138 Pedro Berruecos (coordinación): *El estado de Nuevo León*, México, Azabache, 2ª ed., 1993, pp. 65-67.

139 Rubio y Rubio. *Ibidem*.

140 Para la realización del libro *Una mujer en el arte...*, *op. cit.*, Inés Amor, Teresa del Conde y Jorge Alberto Manrique se reunieron semanalmente en la casa de Inés, a partir del diez de abril de 1975, todos los jueves y en una serie de cincuenta y dos entrevistas., pp. 5-12.

141 Sepúlveda. *Ibidem*.

axial alrededor del cual se irían encadenando, engarzando, hilando y diríamos que hasta bordando los diversos proyectos culturales del novel Grupo Industrial Alfa.

Tan contundente resultó la labor ejercida por la asesoría de tendencia nacionalista, que Monterrey hoy cuenta con un nuevo sector urbano en la zona oriente de la Colonia del Valle, junto a Santa Engracia, San Pedro Garza García, sección identificada por las avenidas con nombres de artistas del periodo nacionalístico de la plástica. Son los casos de las avenidas: Diego Rivera, Frida Kahlo, María Izquierdo y, no debía ser ausencia, Avenida Rufino Tamayo.

1.5 LOS PINITOS DE LATA

CON LUZ DE LUNA

Si de algo estaban seguros los altos ejecutivos del Grupo Industrial Alfa para 1974, año de su creación, era de la capacidad de improvisación de los talleres de Hylsa. Ante los retos industriales, a la voz de “¿se avientan...?”,¹⁴² el personal había probado ser capaz desde arreglar el equipo de segunda mano con el que Hylsa empezó a trabajar, hasta la creación del proceso HYL. A veces, al desobedecer indicaciones de expertos extranjeros, a riesgo de su propia seguridad, o bien, *del alambrito con el que componen todo*; luego entonces, si este sistema de trabajo les había colmado de satisfacciones ¿por qué no enfrentar otros retos y tareas, aun si éstos no fueran afines al área de la productividad industrial, con la misma actitud? Ya habían probado, a sí mismos, que el esquema combativo y empeñoso les había dado resultados en la creación de la Planta Hylsa Puebla, en donde no sólo resolvieron los aspectos de orden técnico, sino hasta los conflictos sociales ocasionados por la penetración en un área ajena.¹⁴³

Con la exaltación en el ánimo, resultado de los logros anteriormente descritos y existiendo generosos excedentes económicos, no era descabellado para el Grupo Alfa (Hylsa), ante el “desbalance brutal” que sufría la ciudad de Monterrey,¹⁴⁴ en la que el peso industrial y tecnológico dominaba frente a una raquítica cultura, tomar la iniciativa en nuevas empresas culturales.

Con respecto a la situación cultural de Monterrey, al inicio de los años setenta, Guillermo Sepúlveda recuerda:

142 Mendirtichaga: *Una historia... op. cit.*, pp. 85-90.

143 *Ibidem*, pp. 121-147.

144 Guillermo Sepúlveda Treviño: entrevista. 3 de abril de 1997.

"Por ahí, de alguien de la embajada norteamericana escuché una evaluación de los aspectos culturales o de las instituciones que manejaban cultura en el Norte, particularmente en Monterrey y el resultado era de un desbalance brutal. Particularmente en los aspectos humanísticos, cuando vimos la realidad a través del listado resultante, y ya contra la magnitud de la ciudad en cuanto a sus habitantes...era impactante. Porque ni siquiera la más pobre población que pudiera ser de esta magnitud, digamos que en la India, estaba en tal pobreza cultural." 145

En esta cita textual de Guillermo, apreciamos el fervoroso ánimo que le embargaba. También, podemos deducir que además de apoyarse en una amplia gama de estadísticas, más o menos fidedignas, buscó inclinar a Roberto, hacia las líneas artísticas y culturales, convocando a su sensibilidad hacia los aspectos de calidad; la calidad de vida. Disposición que ya ejercía como responsable de la fabricación y de la calidad productiva del Grupo Monterrey; enfoque laboral y factor decisivo en la inquietud que le llevó a invertir parte de su fortuna personal en la compra de piezas de arte.

Guillermo recuerda haberle preguntado directamente qué tan sensible era para las manifestaciones artísticas contemporáneas, le responde que no las sabía apreciar, pero de lo que sí estaba seguro era de su importancia. 146 Lo que don Roberto no definió, era la clase de importancia que le concedía. Por su formación tecnológica y por la definición laboral fabril y productiva, podemos inferir que más allá del impacto social de los proyectos culturales que le proponían en primera instancia y, además del goce por llevar el sentido de la calidad hacia el campo del arte, don Roberto, el zorro plateado de lata, analizaba las repercusiones sonantes de sus efectos secundarios. La fisonomía de don Roberto se distinguía porque a más de no perder pelo al paso del tiempo, con éste, su cabello se fue plateando.

Fueron las inclinaciones personales de Roberto Garza Sada hacia el sentido placentero de lo cotidiano y la disposición de invertir en la compra de obra plástica, un afortunado encuentro para los fines del desarrollo cultural reinero; lo que representó el engarce de la calidad, la calidad fabril y la cultura. Si bien, se descalificaba en la apreciación estética, terminó por convencerse de acometer esta nueva tipología de empresas gracias a la labor ejercida por su hija, su muy querida hija Magalla, y por el Comité de la Escultura Urbana.

145 *Ibidem*.

146 *Ibidem*.

Los engarces de la doña; las labores de los dones

En el trasfondo, la solicitud de su hija Márgara de formar "*La Colecci3n Alfa. Una colecci3n de pintura mexicana moderna*", representaba e implicaba la extensi3n institucionalizada de una inclinaci3n privada y familiar. Las colecciones personales de la familia Garza Sada, de don Roberto, de Rosario, de Márgara o de Armando, para los tiempos en curso, y de acuerdo a las referencias de Inés Amor, debian ser ya de considerable cantidad y calidad.

Al preguntarle a doña Márgara, si acaso fue por la línea del afecto filial lo que inclin3 a su padre asignarle apoyo incondicional en los proyectos artísticos que le proponian, así, espontáneamente, respondi3:

*"A las mujeres no se nos da nada que no nos ganemos."*¹⁴⁷

Recuerda Guillermo que en la oficina de Roberto, como Presidente del Consejo Administrativo de Alfa, en las viejas instalaciones colindantes a Hylsa, se encontraba un biombo de Coromandel, dividido en dos secciones, como mueble de apoyo y atrás de éste, "*como buscando una asociaci3n en el aspecto oriental*",¹⁴⁸ una laca de Manuel Felguérez, "*el resultado dej3 positivamente sorprendido a don Roberto*".¹⁴⁹ Disposici3n de los objetos muebles y de arte cercana a la concepci3n de un lugar sacro, de un altar. Guillermo cree que fue la misma Márgara la responsable del arreglo de la oficina; en un posible ensayo de prueba.

Las sospechas de Guillermo son fundadas. En los inicios de los setenta, las oficinas del Grupo Monterrey no se distinguian, de manera general, por el detalle o el refinamiento. Cierta que existian antecedentes de buenos edificios de s3lida construcci3n, por ejemplo: el Edificio de las Oficinas Corporativas de Hylsa, diseñadas por el arquitecto Jorge González Reyna, o las instalaciones de la Clínica Nova del arquitecto Pedro Ramírez Vázquez. Pero, para estos tiempos, las áreas del Corporativo y Planta en Hylsa, si bien, contaban con eficientes departamentos dedicados a la ingenieria y a la construcci3n, los esfuerzos se destinaban a todas las áreas dedicadas a la productividad industrial.

147 Margarita Garza Sada de Fernández: conferencia telef3nica, 11 de mayo, 1998

148 Sepúlveda Treviño: *Ibidem*.

149 *Ibidem*.

De hecho, en la empresa, a ciencia cierta, no sabían para qué les podía servir un arquitecto dentro de la empresa y mucho menos un arquitecto de interiores. La eterna disyuntiva de la mayor utilidad profesional entre un arquitecto y un ingeniero. Evidencia del rezago cultural padecido por el estado de Nuevo León.

Luego entonces, por que no habría Magalla de decorarle a su padre la oficina presidencial de Alfa. Con una fórmula femenina; extender el refinamiento de su mundo privado, con sus propios recursos, hacia el mundo laboral del empresario. Por otro lado, es en ésta época cuando se resienten en el mundo occidental los efectos de la avasallante apertura de la Muralla China y, de repente, todo lo oriental se pone en boga, hasta llegar a la saturación en todos los órdenes del mercadeo.

Compartiendo Márgara la capacidad de negociación con los empresarios integrantes de la familia, bien pudo hacerle notar al don de empresa, las bondades cuantitativas en función a la plusvalía de la colección. Estimación que significa la pauta sustantiva sobre la cual debió apoyar el inicio de la Colección Alfa, una colección de pintura moderna mexicana.

En tiempo paralelo, El Comité de la Escultura Urbana, le propuso a Roberto Garza Sada, entre otros empresarios, por medio del aparato formal de la Cámara de la Industria, aportar una o dos de las esculturas urbanas con su propio material de producción; con un discurso propio. Más que colaborar en la responsabilidad común del mejoramiento de la imagen urbana, retribuiría a la ciudad con un poco de su producción. Al tiempo que mejoraba la imagen pública de las empresas, reivindicaba la imagen de él mismo como Presidente del Consejo Administrativo de Alfa. En el propositivo comité, además de Guillermo, participaron: Mauricio Fernández Garza, hijo de Márgara Garza Sada de Fernández y del ingeniero Alberto Fernández Ruiloba, las hermanas Brittingham, Ernesto Canales, Adán Lozano y Eduardo Padilla, entre otros jóvenes.

Si todavía Roberto, el don de los engarces de lata, el zorro plateado de lata, no acababa de convencerse.

TRAS LA HUELLA DEL GIGANTE; ENGARZANDO LA CULTURA

Monterrey, toda mi ciudad de sol y urracas negras, de espléndidas y tintas montañas y de casas bajas e iguales, toda vive en aquellos gritos de sueño y mal humor, vaporizados en el fuego de las doce:

*--¡Chaaara mus queroooo!...
Y aquel encantador disparate:
--¡Nogada de nueeeez!...*

Alfonso Reyes, 1914-1917 150

...Las horas hombre o el costo de construcción que representan son bien poco frente a las inversiones y al esfuerzo que han hecho de Monterrey una ciudad espantosa. ¿Por falta de dinero? Ahí está Garcilaso modelo de economía y precisión técnica. El costo de producción de toda su obra por grande que halla sido su inversión en múltiples aprendizajes, no representa nada frente a los millones de pesos, y el talento, puestos en un solo estribillo:

*Goce la vida,
gócela ahorita
con Carta Blanca exquisita.*

Gabriel (Ghazy) Zaid, 1967 151

Descubrí que Monterrey está situado ---asi en masculino, pues a mi entender es más "sultán" que "sultana"-- en un lugar re-feo, re-seco, reencerrado que, de tan difícil, resulta hermosa y por supuesto significativo

Manu Dornbierer, 1977 152

quizá la ciudad más fea del mundo

Óscar Olea, 1981 153

En el trabajo académico de Guillermo Sepúlveda, realizado con la asesoría del maestro Hermann von Bertran, se establecen los paralelos entre la ciudad de Chicago y Monterrey. En los similares empeños de sus habitantes por dominar el entorno, en calidad de sobrevivientes más que de vivientes. Entonces, en estos términos, le expresó la propuesta a Roberto Garza Sada:

150 Reyes Ochoa: "XI. Voces de la calle (1914-1917)", "II. Las visperas de España", vol. II, *Obras completas*, p. 74.

151 Guillermo Zaid: *La máquina para cantar*, ed. Siglo XXI, 1967, p. 97.

152 Manú Dornbierer: en *Siempre*, revista, julio 6, 1977.

153 Óscar Olea: *El arte urbano*, México, UNAM, 1980, pp. 75-79.

*"Tenemos muy clara conciencia de los factores básicos, primero es el alimento, el vestido y la habitación y después viene, como un extra, la recreación y los aspectos culturales. En Chicago pasó lo mismo y empezaron comprando yesos, reproducciones de los más grandes clásicos, así es como se empezó a formar el artístico Chicago. Pero como tenían medios, empezaron a llevar grandes obras de teatro, grandes bailarines, grandes conciertos y es así como Chicago empezó a formar un modelo propio, esto sí lo entendía don Roberto Garza Sada."*¹⁵⁴

Comprendía que el esquema que a la ciudad de Chicago le había funcionado ---hoy en día, Chicago, ostenta tal movimiento en el campo de las artes, que amenaza, si no lo ha conseguido, superar al de Nueva York---, también podía servirle a Monterrey como modelo a seguir. ¿Estaba consciente de las semejanzas entre Chicago y Monterrey, o al menos no negaba la posibilidad de que, una vez más, un modelo estadounidense les sirviera de luz en el camino?

Las semejanzas son varias: en sus orígenes las dos ciudades resultaban prácticamente inhabitables por sus drásticas condiciones climáticas, al grado de que, en algún momento se les halla llegado a conocer como la Siberia de sus respectivos países. Inhóspitas, asimismo, por haber iniciado su asentamiento en pugnas constantes con los naturales. Ambas, igualmente, enfrentaron un sorprendente auge industrial; con cerca de tres décadas de diferencia y toda proporción guardada. Entre otras, estas similitudes.

Por supuesto, también poseen sus diferencias. Mientras que en Chicago el desarrollo industrial dio la ocasión de una impetuosa avenida de inmigrantes de diversas etnias y latitudes, al extremo de haberse convertido en una Babel moderna; Monterrey, por el contrario, ha sostenido una férrea estructura empresario-mercantil-familiar, de tal suerte que aunque la ciudad ha sido asaltada por mexicanos y otros extranjeros, el original entramado social de la época virreinal se conserva. Principalmente acceden mexicanos e hispanoamericanos, provenientes de otras regiones en busca de nuevas oportunidades de trabajo o de forma pasajera, son los casos de los braceros y los estudiantes. Algunos de estos estudiantes, posiblemente lleguen a formar parte del bloque de empleados pero siempre se distinguirán en mayor o menor gradación, de acuerdo a la forma en que logren incrustarse socialmente

No es fácil acceder al Casino Monterrey ni mucho menos al Club de Industriales, los Caballeros de Colón, la Cámara de Comercio, el Club Rotario o el Centro Patronal, donde los que no son primos, son cuñados, tíos o sobrinos,¹⁵⁵ fenómeno ocasionado por la sólida estructura empresario-mercantil-familiar, que solidariza a la sociedad regiomontana.

Monterrey aún no cuenta con un caudal líquido, ni sus posibilidades de transportación, como sucede con el lago Michigan y, tan sólo contó, para sustentar su fundación, con los ojos de agua de Santa Lucía. Sin embargo, esta situación tiende a cambiar por efecto de los proyectos de intervención empresarial bajo el liderazgo de Alfa y con la participación de Cydsa —desde hace algunas décadas en estudio—, en el desarrollo siderúrgico y portuario de Altamira en Tamaulipas;¹⁵⁶ sólo que en esta ocasión el modelo a seguir es el Japón y su ingenioso procesamiento industrial interoceánico. Recurso ocasionado por la falta de territorio.

Con este asomo de conciencia comparativa, a partir de un trabajo académico concebido y gestado en el ITESM, bajo la tutoría de Hermann von Bertran, el Grupo Alfa inicia sus empresas culturales.

A LA LUZ DE UNA PROPUESTA DECOROSA E INDUSTRIOSA

Su sombra se acortaba sobre las rocas cuando se inclinaba, terminando. ¿Por qué no ilimitadamente hasta la estrella más lejana?

James Joyce

El Comité de la Escultura Urbana, propone a la consideración del Consejo Directivo de Alfa, la posibilidad de trabajar esculturas urbanas, fabricadas con los materiales producidos en las empresas; capitalizando los recursos de orden técnico. Es decir, habilitando los propios talleres industriales para la fabricación de esculturas. Así lo explica Guillermo:

"La ciudad estaba creciendo muy caóticamente, muy despersonalizada, no teníamos realmente acentos, olvídate del pasado, sino de los que nos correspondían en lo contemporáneo, había una arquitectura fa-

155 Saragosa: *op. cit.*, pp. 170-191.

156 El Norte: periódico, martes 1º de junio de 1999.

*tal, un caos vial, veíamos venir todo esto sin un plano regulador estricto ni oficial, era un crecimiento terrible. Sentíamos la necesidad de sensibilizar, de crear espacios. Contando con el eje nervioso central, que es la Avenida Constitución ¿Qué podíamos hacer para crear una especie de museo al aire libre, en que se pudiera ver a grandes distancias y a grandes velocidades?"*¹⁵⁷

Tal parece que no consideraba suficientes algunos intentos anteriores como el del Gobernador del estado Eduardo Livas Villarreal, 1961-1967, quien creó el departamento gubernamental para la creación del Plan Regulador de Monterrey en 1962.¹⁵⁸ Había mucho por hacer en el sultanato del Norte (continuando la figuración de Manú), y sigue:

*"... ya teníamos ciertos antecedentes de México, en La Ruta de la Amistad, de Los Juegos Olímpicos. Invitamos a Fernando González Gortázar para escuchar opiniones de gente que tuviera un poquito más de idea de lo urbano y empezamos a visualizar una colección de esculturas, en un tramo de 30 ó 40 kilómetros, que cruzara la ciudad desde el aeropuerto hasta la salida a México."*¹⁵⁹

Al respecto, Óscar Olea, en el libro *El arte urbano*, cita la idea de los organizadores de este primer proyecto regenerativo.¹⁶⁰

*"Analicemos finalmente el proyecto para que 22 esculturas monumentales de 15 metros de altura se instalen en un bulevar de 22 kilómetros en la ciudad de Monterrey (quizá la ciudad más fea del mundo), * a partir de enero de 1979; patrocinado por los industriales. En este proyecto participarían el propio Goeritz, Tamayo (como escultor), Barragán, Felguérez...entre otros. Los organizadores han declarado que la intención es*

La de proporcionar un movimiento cultural en la ciudad, para lo cual se ha invitado a algunos de los mejores artistas del país con renombre internacional. Las esculturas que conforman el homenaje a la creatividad y al trabajo...y en general todos aquellos materiales que los industriales de la ciudad puedan proporcionar a los artistas para la realización de sus trabajos.

Además de que será un conjunto heterogéneo, por estar formado con piezas que corresponden a la individualidad de diversos artistas, también será homogéneo porque los artistas participantes son vanguardistas (?). El plan será libre y los participantes podrán diseñar sus esculturas como mejor les convenga... ¡Será un

157 Sepúlveda Treviño *Ibidem*

158 Mendinchaga *Los cuatro tiempos de un pueblo*, pp. 433-436

159 Sepúlveda Treviño *Ibidem*

160 Óscar Olea *op. cit. Ibidem*.

proyecto para la posteridad, para siempre!"¹⁶¹

Es así como se animó el espíritu de crear en las empresas, talleres experimentales, pensando que no habría ningún problema en incorporar un artista dentro de su organización tecnológica. El proyecto de El Comité de la Escultura Urbana se probó con la escultura de la empresa Cerámica Regiomontana, realizada por Rafael Calzada. Desafortunadamente trabajada con la cerámica producida por la misma industria, en un tono publicitario (figura 10). Le siguió la escultura de Manuel Felguérez, patrocinada por Cydsa, fabricada en acero y colocada frente a Akra (figura 11).¹⁶² Y, también en acero, con los materiales de la producción de Hylsa, la escultura de Alfahylsa, *Homenaje al sol* con la firma Tamayo. Ubicada en la glorieta frente al nuevo Palacio Municipal, edificio contenido en la Gran Plaza, sobre el eje central que parte en dos a la ciudad: Avenida Constitución.¹⁶³

Ni la calificada asesoría ni El Comité de la Escultura Urbana, en fervorosa envidia, repararon en el intrínseco sentido de la tradición de las esculturas urbanas, con las que significativamente se había estado ornamentando la capital reinera. Son los casos escultóricos, con restos de ironía, de la monumental cabeza del Benemérito de las Américas (figura 12), del Tata Lázaro Cárdenas, del líder sindical Fidel Velázquez, y al inicio de los 80 desafortunadamente ya desaparecida, en la vía de salida a los Laredos (rumbo a Ciudad Miguel Alemán), la espectacular escultura ecuestre, en bronce, de José López Portillo; el "caballito" del Norte. Cuando el Estado Mexicano procuraba, especialmente en la capital, hermosear las más importantes avenidas con las esculturas de heroicos personajes del patrio calendario secular, en imposición y oposición a la tradicional imaginería sacra colonial, en Monterrey, las esculturas urbanas, lejos están de ser laudativas, más bien se aprecian como las piezas de caza de un avezado cazador. Mas en esta tradición sí podría inscribirse la escultura *Homenaje al sol*, en causas un tanto condicionadas, por el dominio del hombre sobre los efectos solares. Al menos en aquellos de tipo climático.

161 *Ibidem*. * En el pie de página, dice remitirse a Guillermo Zaid, en *La máquina para cantar*, ed. Siglo XXI, 1967, p. 97. En el registro de los organizadores de El Comité de la Escultura Urbana, el paréntesis y el signo corresponden al texto original.

162 Amores Cañals: "La colección Alfa. Una colección de pintura mexicana moderna y contemporánea", tesis para grado de maestría en Humanidades, Monterrey, Universidad de Monterrey, 1995, pp. 77-81. Inédita. Guillermo Sepúlveda dice en entrevista que la escultura es patrocinada por Cydsa, mientras que Amores dice en su tesis es producida por Alfa.

163 Sepúlveda Treviño: entrevista. *Ibidem*.

Amores Cañals: Entrevista, 31 de marzo de 1997. *Ibidem*.

Ensayos y engarces; traspiés de plata

Los incipientes proyectos culturales emprendidos por el Grupo Industrial Alfa, se planearon a manera de prueba, de modelo; es el caso del Centro Cultural Alfa y la escultura de Tamayo, *Homenaje al sol*, con la cual Alfa, por medio de Hylsa, acreditaba su presencia en el proyecto de regeneración urbana. Les llamaron Modelo Piloto, porque se pretendía con estos proyectos crear equipos de trabajo con personal que se iría preparando y formando sobre la marcha; a manera de probar sistemas laborales. Es de apreciar que esta idea sigue la línea marcada por la asesoría.

En la construcción del Centro Cultural Alfa, se contó con el apoyo de las áreas Corporativo y Planta y los respectivos departamentos de ingeniería y construcción de Hylsa. Del personal de Hylsa que participaron en el proyecto cabe apuntar la participación de Jorge Warnholtz como director del proyecto. Warnholtz estudió ingeniería civil en la Escuela Nacional de Ingenieros de 1955 a 1959, en la UNAM. Después de dirigir el centro cultural, y con la experiencia adquirida, repetiría en la primigenia dirección del proyecto del Corporativo Alfa.

Desafortunadamente, lamenta Guillermo, la idea de la formación de un equipo, del llamado Modelo Piloto no prosperó. Principalmente, a causa de las recurrentes dificultades financieras sufridas por México entero, durante los sexenios de Luis Echeverría Álvarez, José López Portillo, Miguel de la Madrid Hurtado, Carlos Salinas de Gortari y así.

Detonaciones plásticas con los dones de lata

*En el arte la teoría
nunca va por delante arrastrando tras de
sí a la praxis, sino que sucede todo lo con-
trario. El arte todo es cuestión de intui-
ción, especialmente en sus inicios*

Wassily Kandinsky

En estas circunstancias, era predecible que El Comité de la Escultura Urbana incorporara en su propuesta el discurso tecnológico, a manera de entablar el diálogo en las cúpulas empresariales con el lenguaje apropiado. Estaban convencidos de la posibilidad de aprovechamiento de los recursos y de los materiales de la región. En el orden técnico, los talleres regiomontanos crecieron con el reto de solucionar trabajos.

sobre todo aquellos de tipo metálico, con una alta complejidad técnica. Con la seguridad de los logros industriales alcanzados en Monterrey y con la particular capacidad probada en los talleres de Hojalata y Lámina, S.A., base corporativa y económica que animaba el grupo industrial, Alfa acepta el reto. Guillermo Sepúlveda recuerda las posibilidades que el Comité apreció:

“El comité de la Escultura Urbana tenía una cierta posibilidad, porque se producen muchos materiales en la región y hay grandes recursos de orden técnico para elaborar cosas que en los talleres tradicionales ya no se pueden hacer. El artista mexicano también tiene esa idea de trabajar a la manera del Renacimiento, en estas técnicas ya muy envejecidas, y aquí, cualquier taller que veas de metales o de acabados pueden retarse y hacerte lo inimaginable.”¹⁶⁴

Hylsa, la representante campeadora del Grupo Alfa, su carta as, toma la tarea de incorporar la escultura de acero *Homenaje al sol*, de Tamayo, “su” aportación al intento de regeneración urbana de Monterrey. Lo particular de esta obra, es haber marcado, en el campo de las artes, la pauta del Grupo Industrial Alfa, proponiendo a Tamayo y a otros artistas, trabajos que no eran precisamente parte de su repertorio de expresiones plásticas.

Por esos tiempos, Márgara Garza Sada de Fernández, ya era reconocida como la más calificada en la familia, por consenso ganado a pulso, en lo concerniente a los aspectos estéticos. Y debido a que era, en la atmósfera privada de *Las Rocas*, en su morada, donde con mayor frecuencia lleva a cabo las entrevistas y hasta las negociaciones de sus quehaceres culturales, es posible que la ceremonia de la propuesta para la elaboración de la escultura urbana que Hylsa aportaría, se concertara a Rufino Tamayo en los siguientes términos:

Primero, lo invitarían a la ciudad de Monterrey a través de una entrevista o llamada telefónica, explicando de forma sucinta el motivo; este primer acercamiento sería complementado con una misiva protocolaria. Después, ya en Monterrey, Guillermo Sepúlveda y algún otro miembro del comité, el mismo Mauricio Fernández Garza Sada hijo de doña Márgara y de don Alberto, *verbi gratia*, le llevarían al lugar del propósito. En este caso, el eje central Avenida Constitución, justo en el área dominada por el nuevo Palacio Municipal. Posteriormente, por tratarse de todo un don del arte, irían al ámbito de doña Márgara y, después de ofrecerle una bebida refrescante, abordarían el objetivo.

¹⁶⁴ Sepúlveda Treviño: *Ibidem*.

Todos aquellos detalles correspondientes han sido velados por el paso del tiempo; los datos testimoniales han quedado ocultos al registro de la memoria. No obstante, este esquema responde al llevado a efecto durante la coordinación del Programa de Arte del Edificio Alfa Corporativo, por lo que hay muchas probabilidades de acierto en la recreación de los hechos.

Tan es así, que el croquis elaborado de forma un tanto casual por Rufino Tamayo, a modo de reacción inmediata, sería interpretado posteriormente, en el Corporativo de Hylsa, en el Departamento de Dibujo del Área de Ingeniería. Como se presumía que el artista no tenía por costumbre trabajar con dibujos técnicos, determinaron elaborar una maqueta a escala sobre la cual pudiese Tamayo aprobar, o en su caso, definir los cambios que, en autoria, considerase pertinentes. De los aspectos técnicos, Hylsa, se haría cargo.

Todos estos hechos sucedieron en el mes de octubre de 1979. El jefe de este innovador proyecto fue el ingeniero José C. Villanueva Zolezzi y, dos de los responsables del seguimiento técnico del proyecto escultórico fueron, los ingenieros Gustavo Gutiérrez y Manuel Villarreal Quiroga, Gerentes de Área. Como muchos otros de los proyectos desarrollados en Hylsa, éste se hizo en breve tiempo, por ejemplo: la maqueta, para la correcta interpretación y la correspondiente autorización autoral, se elaboró en tan sólo dos días, un fin de semana. Tamayo se encontraba en la ciudad por pocos días y debía autorizarla. La maqueta era de cartón, con una altura aproximada de un metro, se pintó en colores rojo y negro (figuras 13a y b), mismos que finalmente fueron aplicados. Tamayo aprobó, sin cambio alguno, la maqueta. Actualmente, el Edificio Alfa Corporativo abriga una réplica de acero, con los mismos colores pero con cerca del doble de altura de la original maqueta de cartón.

El programa de la escultura *Homenaje al sol*, indicaba que sería inaugurada por Roberto Garza Sada, durante al final del mes de diciembre. Para lo cual José C. Villanueva, tomó las provisiones necesarias. Por ejemplo, el pintor fue el experimentado artifice de la pintura industrial Chón Chávez, quien debía estar al pendiente de las contingencias de última hora. Recuerda que, incluso, llegó a contratar con Estructuras de Acero (filial de la Fundidora Monterrey, "la competencia" de Hylsa por esos tiempos) la habilitación de la escultura *in situ*, para la noche previa a la inauguración.¹⁶⁵ El fallecimiento de

165 José C. Villanueva Zolezzi, entrevista, 23 de octubre de 1998.

don Roberto, cuatro días después de haber cumplido los 84 años de edad, el jueves 13 de diciembre de 1979,¹⁶⁶ inhabilitó el programa inicial por el resto del año. Roberto nació el 9 de diciembre de 1895. La escultura de 25 m. de altura y con cerca de 30 toneladas de peso, se inauguró con la presencia de Rufino Tamayo, el jueves 31 de enero de 1980 (figura 14).¹⁶⁷

En la ceremonia Bernardo Garza Sada, presidente del Consejo Administrativo de Alfa, recibió de manos del entonces gobernador del estado, Alfonso Martínez Domínguez, una medalla de oro en reconocimiento a la aportación.¹⁶⁸

Las palabras del pintor, como siempre, nos dejan entrever su sentido discurso: "*Servirá para que deje atrás los prejuicios de la demagogia y de que la realización artística debe ser orientada en una sola dirección*", manifestó, para luego exhibir un aspecto más afectivo: "*...es una confirmación de lo que yo he sentido siempre de Monterrey, pues esta es una ciudad que quiero mucho porque mis amigos regiomontanos me han enseñado a quererla.*"¹⁶⁹ Pero sin duda, las palabras más emotivas, en toda esta prometeica ceremonia, fueron las expresadas para Tamayo, bajo el candente sol del nororiente mexicano, por Eduardo Padilla: "*Gracias por este (otro) sol, maestro.*"¹⁷⁰

Ceremonia inaugural de escultura, ritual de entrega, que significó uno de los ensayos de engarce entre artista y técnica. Digamos que entre teoría y práctica; a pesar de no existir los enlaces o engarces adecuados. Guillermo Sepúlveda recuerda una situación de desajuste en la relación entre el artista-creador y el técnico-productor, que prueba el aspecto experimental de tal situación:

*"Se desataron, con las empresas, posibilidades de trabajar en el terreno de coproducción o colaboración con el artista, y ahí empezaron los primeros roces, porque mandaban al gerente de no se qué a hablar (con) Tamayo y, Tamayo no sabía de temas técnicos y les decía una cosa y la interpretaban mal, porque la parte de los intermediarios no existía para poder hacer que los proyectos artísticos llegaran a su fin".*¹⁷¹

166 El Porvenir: periódico, viernes 14 de diciembre de 1979 (secc. B-2)

El Norte: periódico; misma fecha.

167 El Norte: periódico, viernes 1º de febrero de 1980 (secc. D)

168 *Ibidem.*

169 *Ibidem.*

170 *Ibidem.*

171 Sepúlveda Treviño: *Ibidem.*

Acerca de las circunstancias temporales de la escultura de Tamayo con respecto a su empresa engendrada, vale la pena señalar que en esos momentos se encontraba en pleno proceso expansivo con el proyecto general llamado *Hylsa 1,600*. Planeaban duplicar la producción industrial para 1983. Esto sucede en pleno apogeo del mandato de José López Portillo y bajo el manto del plan *Alianza para la Producción*;¹⁷² con las inconsistentes e inconscientes expectativas de pronto vernos convertidos en habitantes de un próspero país. La duplicación de la producción repercutiría en todas las áreas de Hylsa, por lo que ya se había iniciado un programa de contrataciones masivas, a través del área de Recursos Humanos, RH. Entonces, se creó una nueva corporación en el grupo industrial: Isisa, Ingeniería y Servicios Integrales, S.A., con la que abastecerían del personal necesario para el desarrollo de los ambiciosos proyectos en Hylsa y en el resto del grupo, en igual trance expansivo. Asimismo, se encontraban en proceso de construcción el edificio de las oficinas del nuevo Corporativo, según el diseño del arquitecto regiomontano Jorge Albuérne, el que albergaría al personal probado y al seleccionado de entre estas nuevas contrataciones. Infortunadamente, estos proyectos de crecimiento, al igual que el resto del tinglado económico armado por nuestro tristemente célebre mandatario, se cayeron en cascada.

Sobre la línea

A propósito de las esculturas urbanas sobre el eje central de Avenida Constitución, en tiempo paralelo, cabe mencionar el caso de la otra escultura para la Plaza de la Alianza, promovida por el Municipio de San Pedro Garza García para ubicarse en la glorieta de las avenidas Manuel Gómez Morín y José Vasconcelos. La administración municipal proponía erigir un monumento escultórico que conmemorara el reencuentro de las relaciones extraviadas con el Gobierno de Luis Echeverría y los industriales reineros, en el prometedor periodo lopezportillista en cierne. Deciden encausar el proyecto a través de un concurso convocado por invitación. En acta levantada el 17 de enero de 1978 se asienta el veredicto del jurado integrado por: Pedro Ramírez Vázquez, presidente; Juan Acha; Teodoro González de León; José Emilio Amores; Oscar Urrutia; Donald Goodall; y, en calidad de secretario, Javier Livas Cantú. El jurado dictaminó que con base en su

¹⁷² José López Portillo: *Mis tiempos. Biografía y testimonio político*. México, Fernández Editores, 1988, 2 vols., 1er vol., pp. 482-518, 558-577.

fuerza plástica, el respeto a la forma y función original del material (secciones tubulares de respetable diámetro), por su identificación industrial y factibilidad constructiva eligieron la escultura número 9. Luego, al abrir el sobre identificativo, encontraron que el ganador del concurso fue Xavier Meléndez, arquitecto y reconocido escultor regional por sus obras en vidrio, de Vitro precisamente. Ramírez Vázquez hizo el anuncio público y la entrega del premio.¹⁷³ Con mención honorífica fueron reconocidas a las obras señaladas con los números 11 y 13, de Pedro Cervantes y Manuel Felguérez respectivamente. Por el tema del concurso la escultura de Xavier Meléndez se llama *Alinza para la producción* (figura 15a y b), aunque más bien, de forma popular, se le conozca por *Los tubos*.

Otra escultura urbana más del mismo arquitecto y escultor Meléndez, es la monumental obra por encargo del gobierno de Nuevo León en homenaje al constructor nuevoleonés, de 1979, con una altura de 31.5 m (figura 16). Localizada en la entonces Avenida Universidad (por hallarse en ella las instalaciones de la UANL) y ahora llamada Avenida Alfonso Reyes.

En las noveles tareas de la familia de empresarios, es apreciable la intención de ampliar la esfera de la penetración social de sus proyectos culturales hacia, y a través de, el ámbito público. Sobre los últimos años de los ochenta, siendo presidente de San Pedro Garza García, en Nuevo León, Mauricio Fernández Garza, contemplaron la posibilidad de repetir, guardada toda proporción, la apertura urbana que significó la Macroplaza para la urbe reinera. Se trata de uno de los municipios conurbados a Monterrey con tres particularidades: al igual que la capital, su territorio corre a lo largo de Avenida Constitución, es el área donde encontramos la mayoría de las residencias de la familia de empresarios y es la zona que cuenta con la mayor abundancia de follaje, y el más verde, entre el entramado de la global mancha urbana. En la semejanza de su posición con respecto al eje central era posible repetir el esquema capitalino. Pensaron en abrirle espacio al Palacio Municipal sampetrino, proyectándolo hasta Avenida Constitución; incorporándolo de esta manera con el museo al aire libre de la Escultura Urbana. Le llamarían Parque Olga Tamayo. Un año antes de morir, en 1990, Tamayo correspondió la atención obsequiando el proyecto de la escultura de enlace, el predecible hito sampetrino. Al

¹⁷³ Acta del Concurso de escultura urbana, lunes 17 de enero de 1978, Presidencia Municipal de Garza García, N. L.

presentarla la llamó sin sombra de tapujo, *La máscara* (figura 17).¹⁷⁴
¿Repetirían, una vez más, el acierto de *Homenaje al sol*?

Hasta el día de hoy aún no se concerta este otro proyecto urbanístico. No obstante, con base en los antecedentes rescatados en el presente trabajo, es de augurio su materialización. Acaso pudo suceder en los festejos conmemorativos de los 100 años del nacimiento de Rufino Tamayo, el 26 de agosto de 1999, o en cualquier otro momento que se encuentre el impulso. Alfonso Rubio considera improbable la concreción de la plaza sampetrina, no obstante, reconoce la posibilidad de la cultura *per se* en todo este proceso generado en Monterrey.

*"La cultura es difusiva de sí, contiene en ese movimiento de impulso la capacidad de penetración."*¹⁷⁵

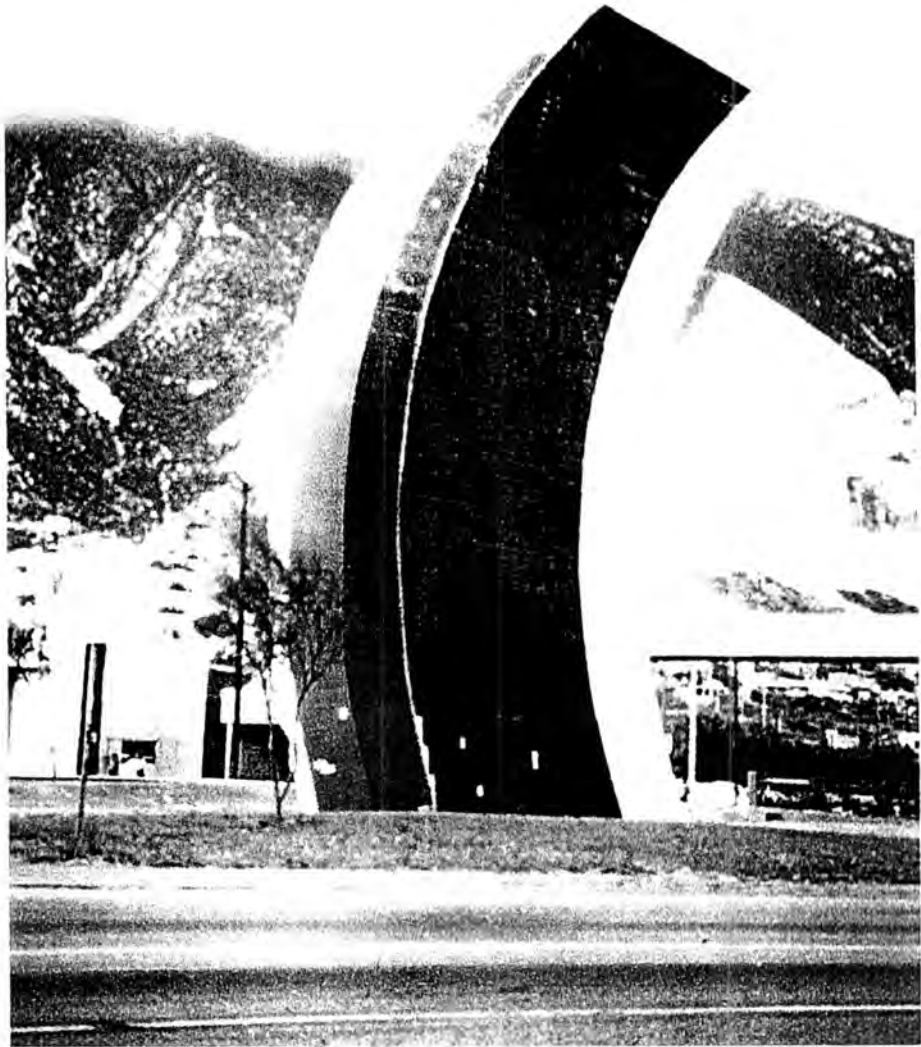
*"Monterrey es ahora una ciudad ex -fea
Yo a Guadalajara
le digo 'la ciudad ex -bonita'. Hace 25 años (la
capital de Nuevo León) era una ciudad horren-
da pero ahora la veo muy pujante, para mí
es la primera del País, (sic) y no estoy dando gua-
yaba-os"*

*Alejandro Colunga 1998*¹⁷⁶

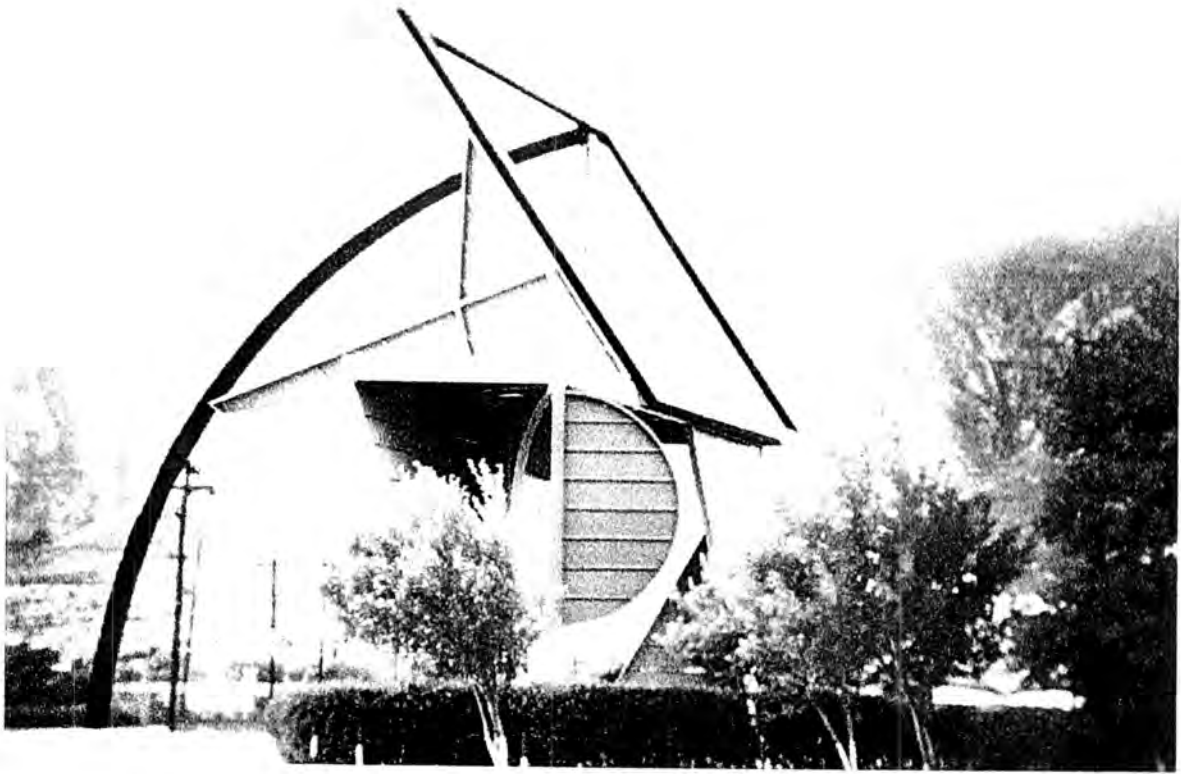
174 El Norte periódico, jueves 26 de agosto de 1999

175 Rubio y Rubio entrevista, 16 de octubre, 1999

176 El Norte periódico, miércoles 6 de mayo de 1998



10 La escultura urbana de Cerámica Monterrey, Rafael Calzada.



11 La escultura urbana de Manuel Felguérez.



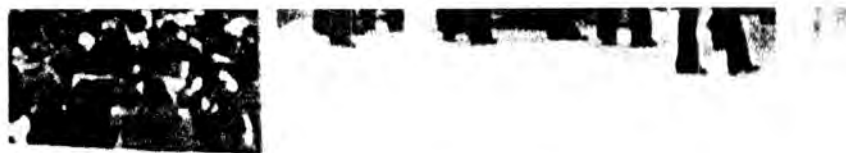
12 La colosal cabeza de Benito Juárez.



13a Maqueta *Homenaje al sol* que Tamayo aprobó en su totalidad, octubre de 1979.



13b La maqueta *Homenaje al sol* con parte del equipo del proyecto de ingeniería.



980
RIO
VOR

Homenaje al sol



14 La escultura urbana *Homenaje al sol*, es inaugurada el 31 de enero de 1980.



PRESIDENCIA MUNICIPAL DE
Garza García, N. L.

CONCURSO DE ESCULTURA
URBANA

En Garza García, N. L., siendo las 12 horas del día 17 de enero de 1978 se reunió el jurado integrado por los señores: Arq. Pedro Ramírez Vázquez-Presidente, Dr. Juan Acta; Arq. Teodoro González de León; Ing. José Emilio Amores; Arq. Oscar Urrutia y Dr. Donald Goodall y en su calidad de Secretario el Lic. Javier Livas Cantú, para el efecto de declarar la obra ganadora del concurso convocado por el Ayuntamiento de Garza García. Las maquetas de los proyectos respectivos de cada uno de los participantes en el concurso fueron examinadas por el jurado en su lugar de exhibición con el número correspondiente para propósitos de identificación posterior. Los señores miembros del jurado hicieron un recorrido previo a las maquetas y posteriormente deliberaron acerca de los criterios que debían considerarse como válidos para juzgar las obras. Posteriormente en un segundo recorrido y de acuerdo a los criterios aprobados se empezó a hacer una eliminación parcial hasta que se llegó en esta forma al resultado final.

El jurado dictaminó:

Por su fuerza plástica, por el respeto a la forma y función original del material, por su identidad a la industria y por su factibilidad con-



PRESIDENCIA MUNICIPAL DE
Garza García, N. L.

CONCURSO DE ESCULTURA
URBANA

tractiva se eligió la escultura número (9).

El jurado reunido determinó el emplazamiento preciso en función de las vistas urbanas y finalmente recomendó que las obras presentadas con los números (11) y (13), las sean otorgadas mención honorífica por sus particulares cualidades.

Una vez hecho lo anterior se procedió a abrir el sobre que contenía la identificación de los artistas encontrándose que el número (9), es la obra premiada con el primer lugar correspondiente al Sr. Arq. Xavier Meléndez y que los números (11) y (13) correspondían a las obras presentadas por los señores Pedro Cervantes y Manuel Felguerez, respectivamente.

En seguida el Presidente del Jurado Arq. Pedro Ramírez Vázquez hizo el anuncio público haciéndoselo entrega del premio al Arq. Xavier Meléndez.

Acordado el momento de la sesión se concluyó esta levantándose el acta correspondiente, la cual fue firmada por quienes en ella intervinieron.

[Firma]
Arq. Pedro Ramírez Vázquez
Presidente

[Firma]
Dr. Juan Acta

15a Copia del acta del Concurso de escultura urbana, lunes 17 de enero de 1978



PRESIDENCIA MUNICIPAL DE
Garza García, N. L.

CONCURSO DE ESCULTURA
URBANA

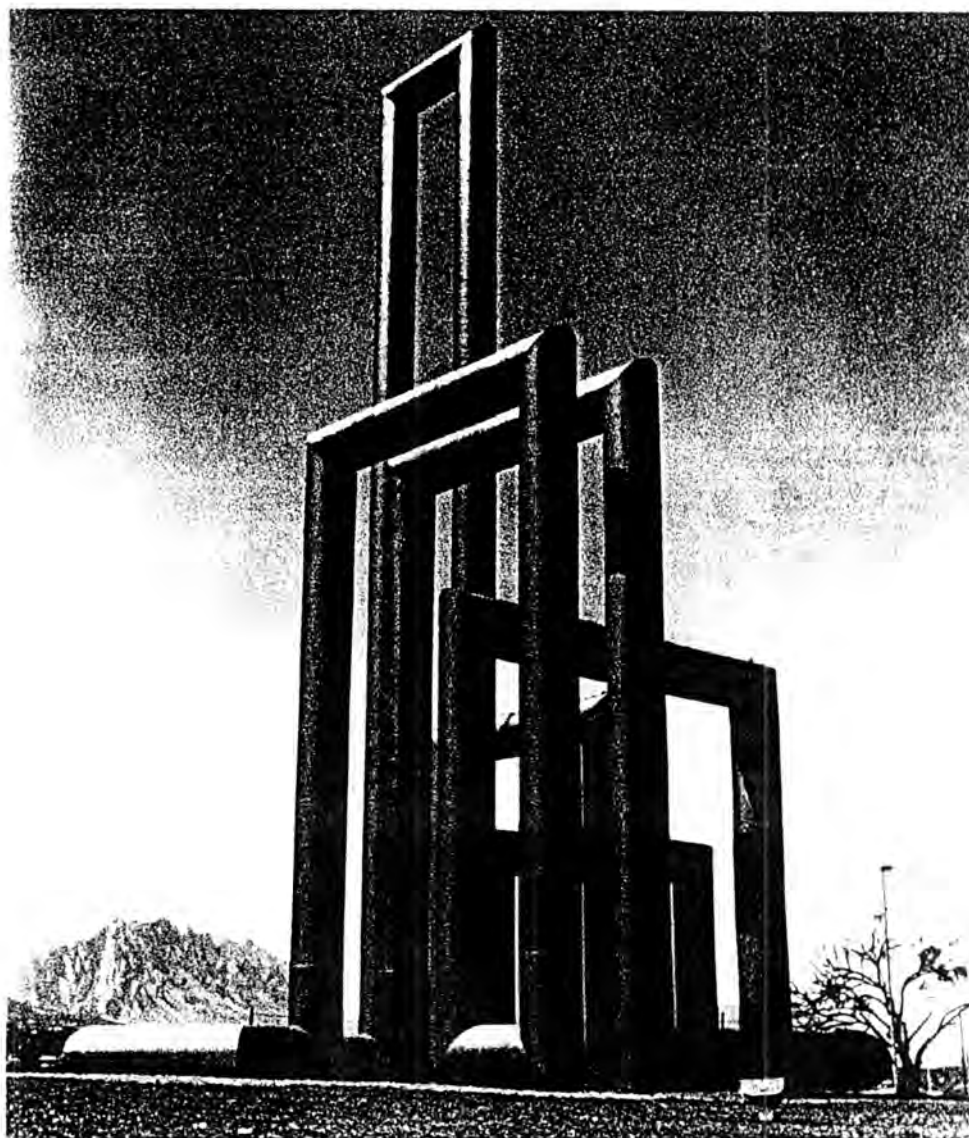
[Firma]
Arq. Teodoro González de León

[Firma]
Arq. Oscar Urrutia

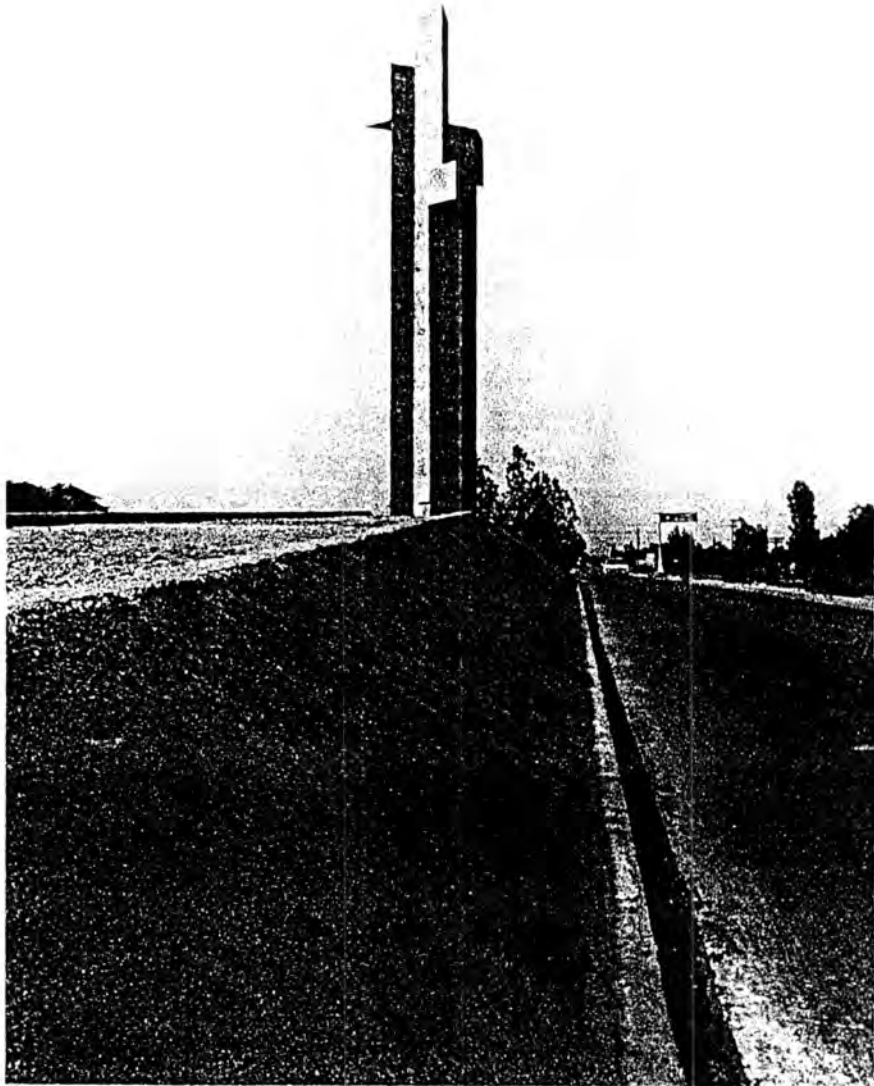
[Firma]
Ing. José E. Amores

[Firma]
Dr. Donald Goodall

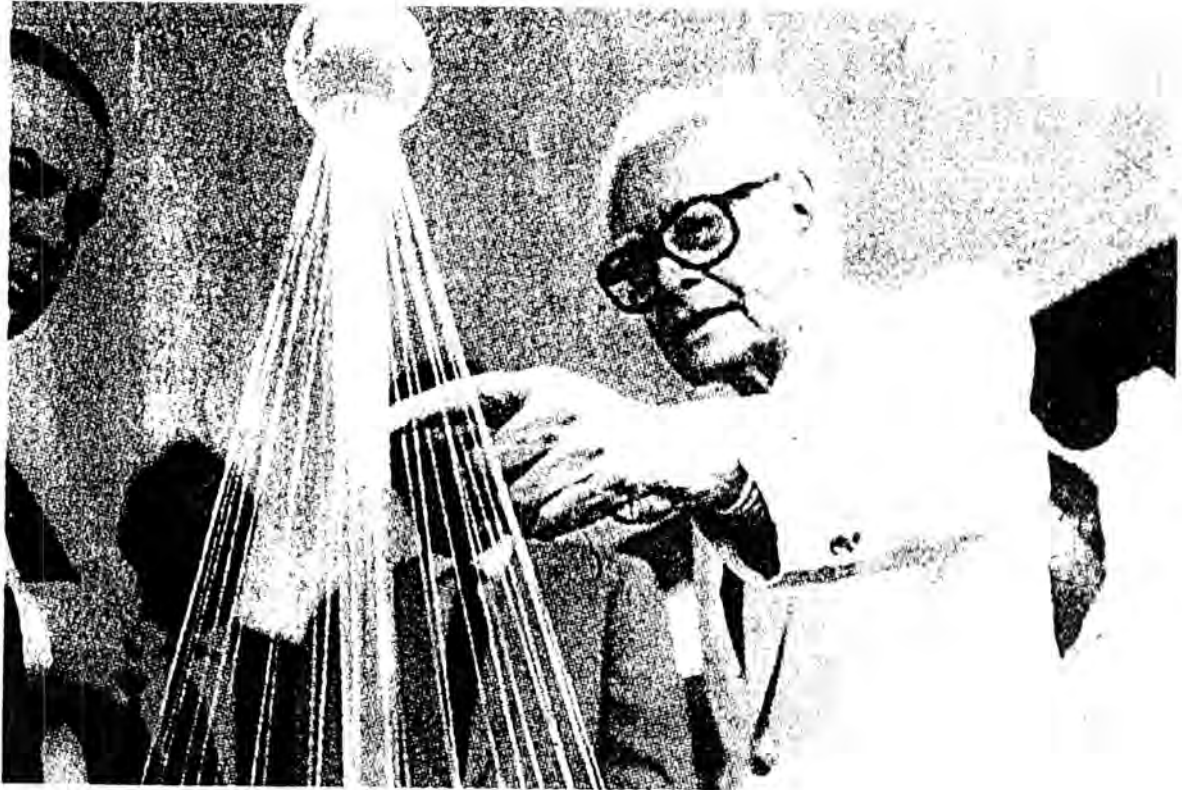
[Firma]
Lic. Javier Livas Cantú
Secretario



15b Escultura urbana *Alianza para la producción* de Xavier Meléndez.



16 Escultura urbana *Homenaje al constructor nuevoleonés* de Xavier Meléndez, 1979.



17 Rufino Tamayo presentando el proyecto escultórico, *La máscara*, en 1990

II. ANTECEDENTES DEL CONCEPTO ARQUITECTÓNICO

II.1. ACERCA DE ARTE Y DE LA ARQUITECTURA

*La vida humana privada de belleza no merece ser llamada así,
no puedo imaginar una vida sana y moral en la que falte la belleza.*

Luis Barragán

Es conveniente señalar, a modo de introducción, que el proceso histórico de las obras del hombre es la historia de una relación entre el arte y el arte de la arquitectura. Relación encadenada por una serie de encuentros y desencuentros. Desencuentros que han representado compases de reflexión provocados, la mayoría de las veces, por convulsiones sociales para poner en orden, de tiempo en tiempo, las pautas culturales que cada sociedad decide asumir.

"Es un error basar los juicios de la arquitectura sobre el criterio de estar concernida con la arquitectura solamente", dice Vincent Scully, la referencia continúa:

*"Hacerlo es fijar el presente estado de
la arquitectura y descartar el destino para su futuro
sobre terreno que de hecho está muy próximo, porque
la arquitectura no está separada del arte..."¹*

El antecedente histórico de obras con valor artístico o arquitectónico en Monterrey, es exiguo, cuando afirma Felipe Pardinas Illanes que *"...vivió una vida raquítica y menos que segundona durante el Virreinato y los primeros tres cuartos del siglo pasado."*² En la

¹ *Architecture*. U.S.A., Reinhold Publishing Corporation, 1963, sección a cargo de Vincent Scully, "It is a mistake to base judgments about architecture upon criteria which are concerned with architecture alone..."

"To do so is to assess the present state architecture of and to chart out courses for its future on grounds which are in fact too narrow, because architecture is not an isolated art...". Trad. I. O. González. *Ibidem*, pp. 17-53.

² Felipe Pardinas Illanes: "Monterrey, taller de arte litúrgico", México, 1952. Pardinas, era para el tiempo del artículo escrito jesuita y maestro del ITESM. No fue posible completar la ficha debido a que se encontró el artículo en copia e independiente de su publicación original, en la biblioteca de Andrés Estrada Jasso.

colonia se construyeron pocos templos: el conjunto conventual de San Francisco, de 1753, desaparecido a causa de la barbarie revolucionaria del gobernante y general carrancista Antonio I. Villarreal —demolido no sin antes mandar “fusilar” todas las imágenes religiosas de la ciudad y destrozar buena parte de los archivos coloniales—,⁴ y la iglesia que después sería dedicada como Catedral Metropolitana de Nuestra Señora de Monterrey, eran los existentes (figura 18). La Catedral, en rigor, es poco relevante en relación a otros monumentos catedralicios con los que se crecieron artística y culturalmente algunas otras ciudades, principales o no, en la Nueva España. El perfil urbano de la ciudad de Monterrey no se distingue por sus cúpulas como sucede en tantas otras ciudades de México. Por el contrario, cuando aquellas se erigían, aquí dominaban las construcciones “achaparradas” (figura 19), siendo las chimeneas sus primeros alzados o, los hay que han aventurado, bosquejos de “esculturas” (figura 20).⁵ Sobre el ocaso del virreinato, se inició en 1787 la construcción del Palacio de Nuestra Señora de Guadalupe, casa de descanso del obispo de Linares,⁶ más conocido como Palacio del Obispado, en estilo barroco tardío, con pilastras estípites; el Palacio que se yergue con la majestuosidad de una atalaya en la capital nuevoleonense (figura 21).

Esta escasez en parte es el resultado de la falta de interrelación-circulación continua y activamente económica entre el Centro y el Norte del país; el Nuevo Reino de León se desarrolló, en cierto sentido, como un apéndice extracorporal.

En el periodo postindependiente la situación cambió en apreciable medida. Son mencionables, el teatro Juárez (figura 22), inaugurado el 15 de septiembre de 1898, con posibles usos múltiples al poderle retirar las butacas, fue adaptado para el celeberrimo banquete que se le ofreció a Porfirio Díaz el 20 de diciembre de 1889, desafortunadamente quemado el 6 de diciembre de 1909; el edificio del Banco Mercantil (figura 23), entre las calles Zaragoza y Morelos, que inició en 1900 su construcción; el Gran Hotel Ancira, iniciado en 1909; del periodo reyista, son destacables las obras gubernamentales promovidas por el propio militar: el Palacio de Gobierno (figura 24), construido entre 1895 y 1905, entre las calles Zaragoza, 5 de mayo y Zuazua, con cons-

4 Israel Cavazos Garza: *Breve historia de Nuevo León*, 1ª reimp., México, FCE / C'M, 1996 (Fideicomiso Historia de las Américas), pp. 191-195.

5 *El Norte*: periódico. Registro de los términos usados por José Emilio Amores durante la ceremonia de inauguración de la escultura *Homenaje al sol* de Rufino Tamayo. Viernes 1º de febrero de 1980.

6 Pedro Berrucos (coordinador): *El estado de Nuevo León*, México, Azabache, 2ª ed. 1993, pp. 59 y 64-67.

tractor, técnica, material y mano de obra potosina —mano de obra calificada que, en buena medida, fue capturada para laborar en el sector industrial, con asentamiento habitacional localizado en la colonia San Luisito—, y, el Arco de la Independencia, de 25 m de altura, en el cruce de las calles Pino Suárez y Madero (figura 25).⁷ Pero, sobre todo, destacan los honestos y honrosos edificios industriales, aquellos que no fueron hechos con el ánimo de impresionar con pretensiones estéticas, sino más bien de cumplir con los requisitos y necesidades de su vocación fabril. Son los casos de la fábrica de Hielo y Cerveza Cuauhtémoc, diseñada por Ernest C. Jansen (figura 26), y, en particular, por su carácter de inconsciente escultura, cuan candorosa eclosión industrial, la Compañía Fundidora de Acero Monterrey, la vieja Maestranza, fundada en 1900 y ahora, con sus cadavéricas y oxidadas estructuras transformada en Parque Fundidora (figura 27).⁸

Los ejemplos de este fenómeno, de conciencia sociocultural, serán consecuencia del auge industrial. Tardíamente, debido al rezago cultural padecido, por las causalidades de origen que ya fueron descritas en este trabajo, y, con seguridad deductiva, por el sentido frugal de la vida prevaleciente en la segunda generación de empresarios regiomon- tanos. Es en estas condiciones que a partir de los cuarenta del siglo en curso, dos importantes obras son promovidas por Guillermo Tristchler y Córdoba (figura 28), VII arzobispo de Monterrey: la dignificación del presbiterio de la catedral, en la que participó Angel Zárraga con las pinturas del ábside, la bóveda y los muros laterales; y la construcción del nuevo templo parroquial de la Purísima. El templo se hizo de acuerdo al proyecto desarrollado, en 1940, por el arquitecto Enrique de la Mora y Palomar (figura 29). Por cierto que el Presidente del Comité de Construcción y también promotor de la obra fue Antonio L. Rodríguez,⁹ otro destacado empresario reinero, asimismo, promotor de la obra urbana de la canalización del río Santa Catarina, en los cuarenta,¹⁰ y el primer Presidente Administrativo del Consejo de la Universidad de Monterrey, UDEM, entre otros desempeños.¹¹

Son estas obras sacras las que prácticamente ocasionaron el sacudi-

7 Delia de Peña de Ocaña y Sylvia Cárdenas de Mayer: "Las principales calles de la ciudad de Monterrey", en *Imágenes fotográficas del Monterrey de ayer. Fines de siglo XIX y principios del XX*, Monterrey, Ayuntamiento de Monterrey / ITESM, 1983, pp. 9-92.

8 De Peña: "Pequeños talleres y primeras industrias". *Ibidem*, pp. 103-114.

9 Aureliano Tapia: *La Purísima. Historia de una imagen y de su Templo*, Monterrey, Producciones al Voleo-El Troquel, 1989, pp. 50-70.

10 Alfonso Rubio y Rubio: entrevista el 19 de julio de 1999.

11 Sierra Madre: publicación semanal, Ed. El Norte, viernes 14 de mayo de 1999.

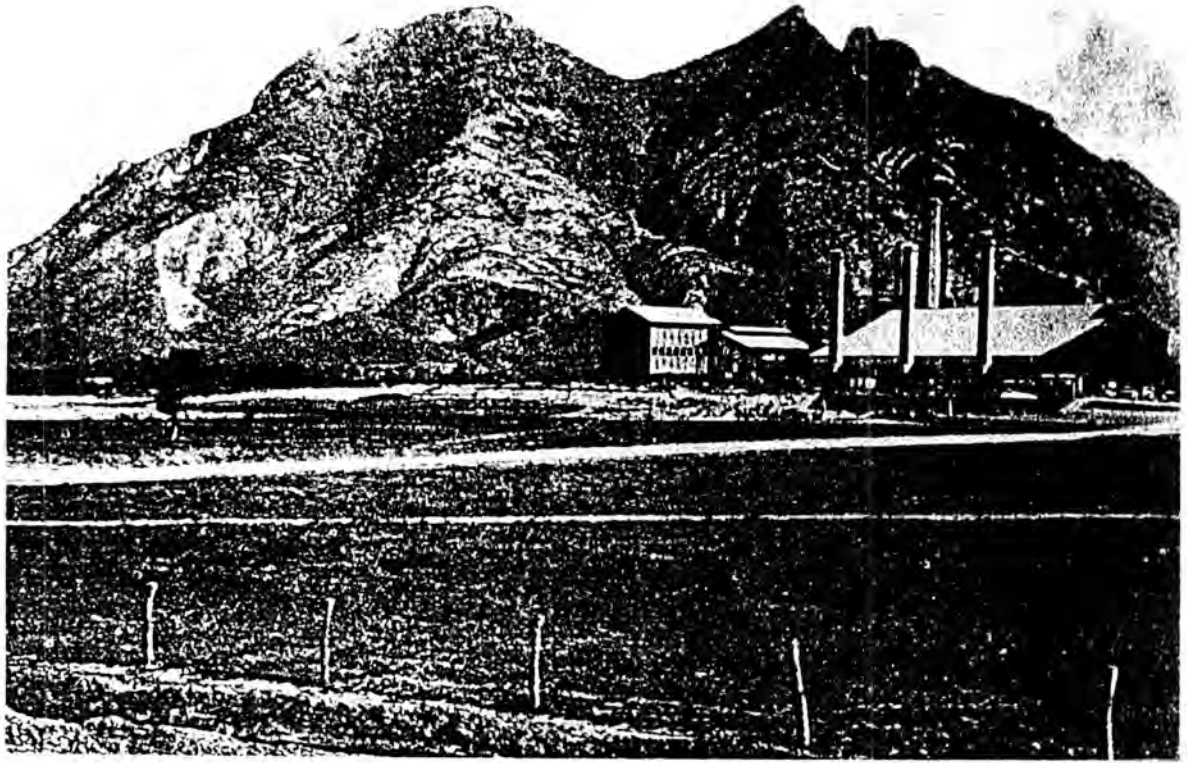
miento de la aletargante inercia cultural padecida en Monterrey; detonación propiciada con las célebres obras de Tristchler y Córdoba. Por lo tanto, debido a su importancia, partiremos de un somero análisis histórico y descriptivo de la basílica de la Purísima y sus circunstancias para, finalmente, introducirnos en el objetivo artístico de este trabajo: la estética, la arquitectura y el patrocinio artístico del Grupo Alfa, de la familia Garza Sada-Fernández Garza: el Edificio Alfa Corporativo y sus obras plásticas incorporadas.



18 Catedral Metropolitana de Nuestra Señora de Monterrey.



- 19 Vista panorámica de Monterrey, según la obra mural *Paisaje del Monterrey Industrial y sus montañas*, de Saskia Juárez, la que preside el vestíbulo de la capilla alfonsina de la UANL.



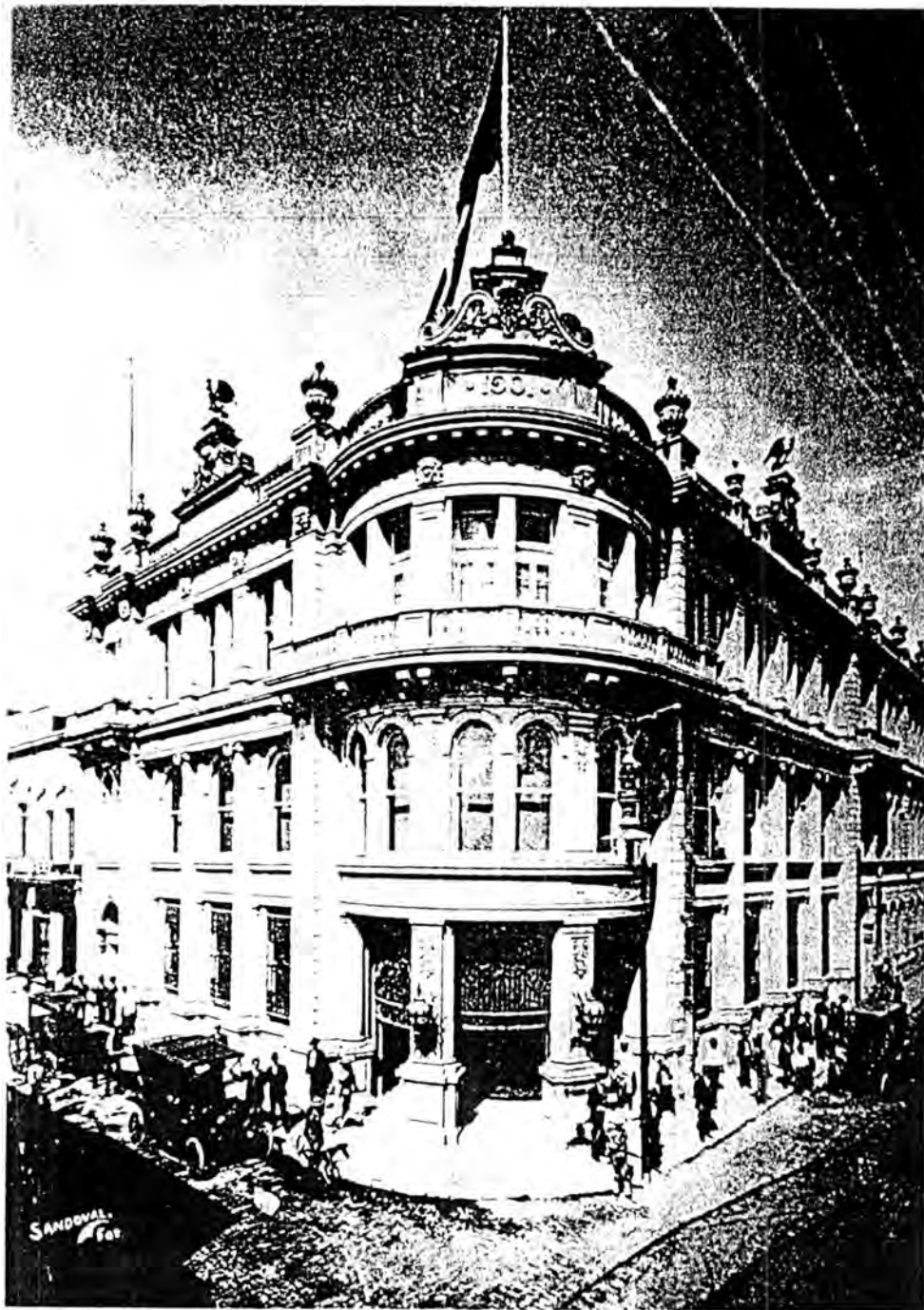
20 Los primeros bosquejos de esculturas: las chimeneas.



21 El palacio de Nuestra Señora de Guadalupe.



22 Teatro Juárez.



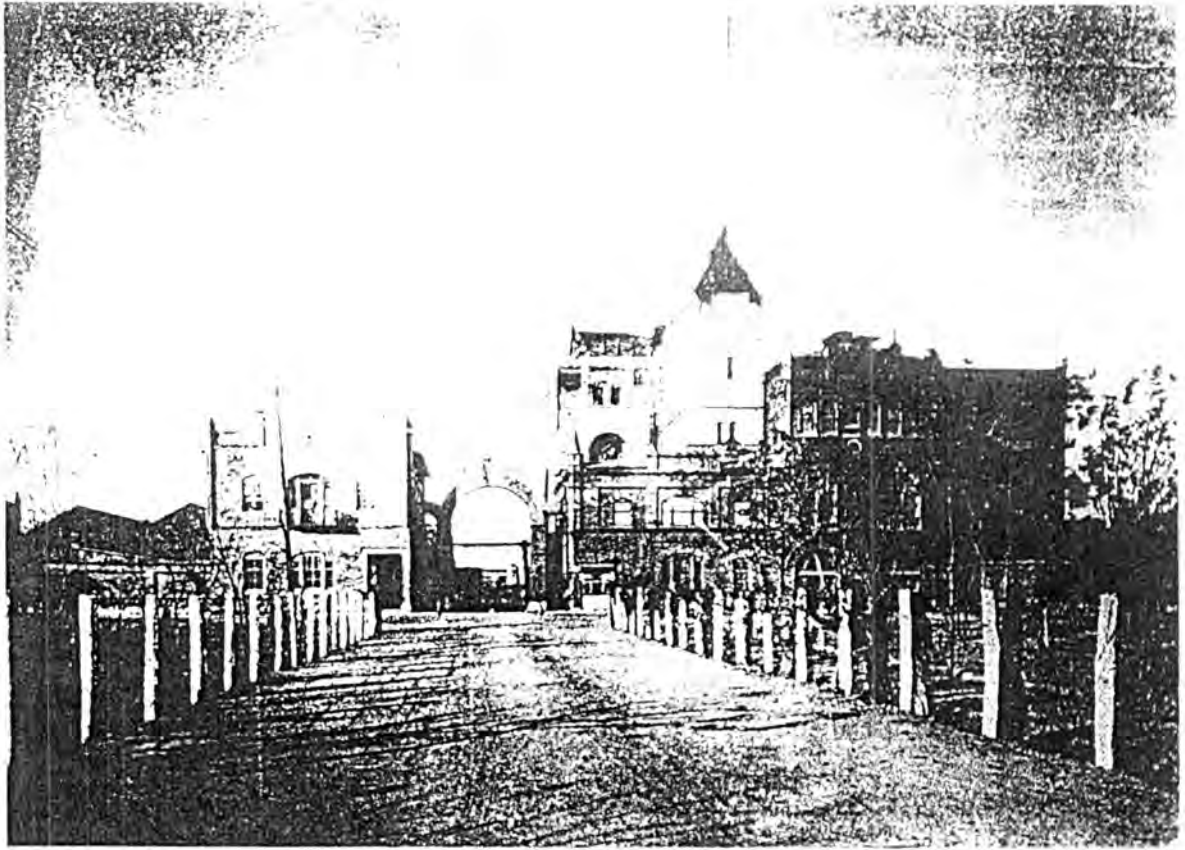
23 El Banco Mercantil.



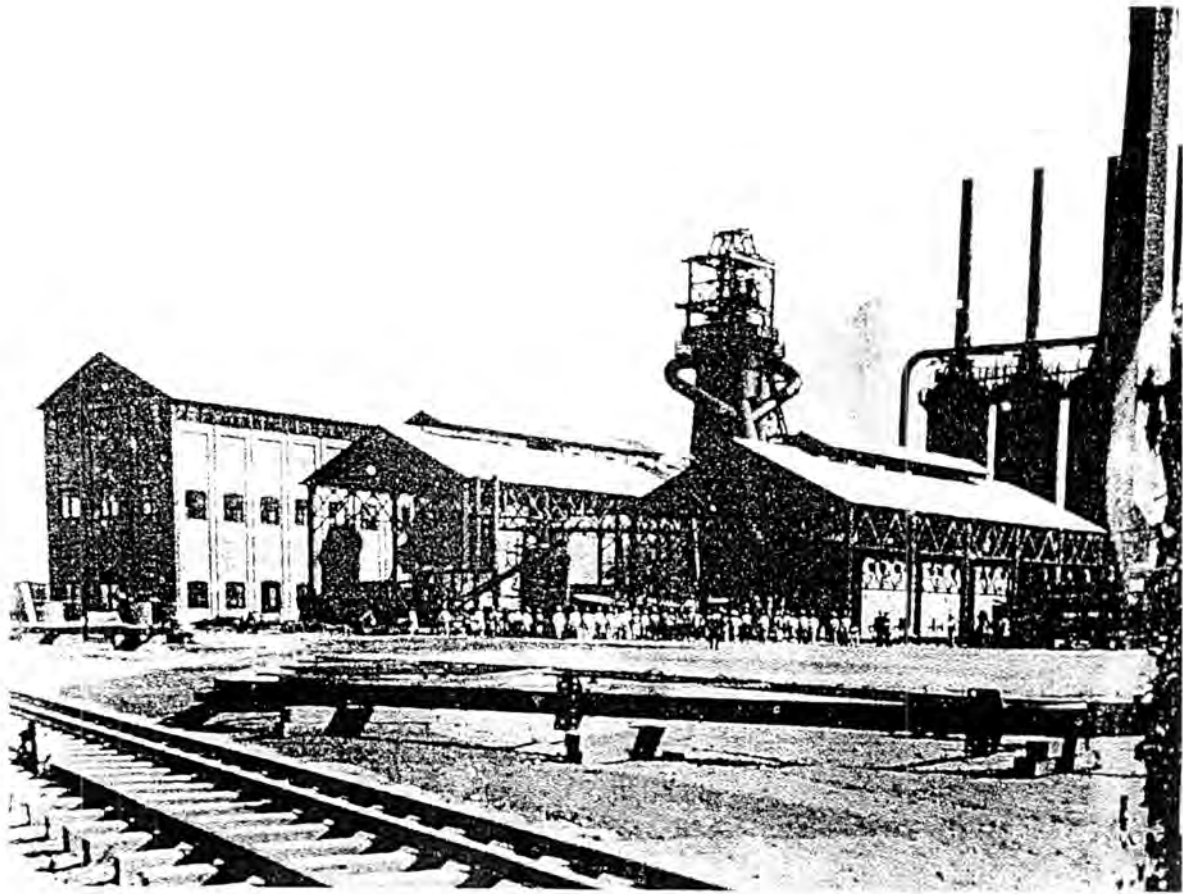
24 Palacio de Gobierno.



25 Arco de la Independencia.



26 Cerveceria Cuauhtémoc



27 La Compañía Fundidora de Fierro y Acero Monterrey.



28 Guillermo Tristchler y Córdoba.



Autor del proyecto audaz: Arquitecto Enrique de la Mora y Palomar.

El 12 de septiembre de 1946, un jurado compuesto conforme a la ley por dos representantes de la Universidad —Justino Fernández y Arq. Juan O'Gorman—; dos representantes de la Sociedad Antonio Alzate —Arq. Federico Mariscal y Salvador Toscano—; dos representantes del Colegio Nacional —Manuel Toussaint y Alfonso Caso—, y presidido por el Secretario de Educación, Jaime Torres Bodet, otorgó el Premio Nacional de Arquitectura al Arquitecto Enrique de la Mora por su obra del templo de la Purísima de la Ciudad de Monterrey.

II.2. ENTRELACES DE LA PLÁSTICA Y LOS DONES DE LA FE

No fue fácil conseguir la aprobación de la revolucionaria obra de Enrique de la Mora. Durante el I Congreso Eucarístico en la ciudad de Monterrey, en febrero de 1941, ante la asistencia de numerosos obispos y arzobispos de México; Antonio L. Rodríguez en calidad de Presidente del Comité de Construcción, solicitó su opinión acerca del proyecto. La condenación fue unánime por considerar que la forma y materiales ofendían la tradición de cuatro siglos de arquitectura y arte religioso en México.¹² Recayó en Guillermo Tristchler, entonces obispo de la diócesis de San Luis Potosí.

La responsabilidad de la defensa de la propuesta en los siguientes términos: consideró que si bien todos los estilos habían sido modernos en su momento, este sería el templo del canto nuevo, con voces nuevas en la liturgia católica y alabó la audacia del proyecto. Señalando que representaría la fe de Monterrey, con un lenguaje que le es propio: el acero, el concreto y el cristal;¹³ con este acertado y pertinente enfoque todos los presentes quedaron convencidos de los innovadores valores estéticos de la obra. Al término de estos eventos oficialmente se anunció el nombramiento de Guillermo Tristchler y Córdoba como el nuevo Arzobispo de Monterrey. Tristchler asumiría la nueva responsabilidad el siguiente mes de junio.

El diseño de la iglesia consiste en una planta en forma de cruz latina (figura 30). La nave central está constituida por una parábola que cubre y limita la totalidad ^{del} espacio interior. El perfil del templo se distingue por el oleaje de sus formas orgánicas; los laterales exteriores son una serie de paraboloides, cuatro de cada lado, que intersectan el cuerpo principal. Estos paraboloides son solucionados con ocho ventanales, cuatro a cada lado. El interior es iluminado por tres monumentales

¹² Aureliano Tapia: *La Purísima. Historia...*, op. cit., pp. 57-70.

¹³ Tapia: *Ibidem*.

vitrales, uno sobre la puerta principal y los otros dos en los remates de los cruceros (figura 31a, y b). Sobre todo este concierto de continuidad curvilínea se destaca el osado despuente del campanario (figura 31c).

Acerca del significado cultural que esta obra representa, es reveladora la siguiente cita de Alfonso Rubio y Rubio:

*"En lo económico, el apoyo de las empresas fue canalizado a través de los 'comités de construcción', formadas básicamente por empresarios de gran dinamismo y ascendiente social, y cuya función primordial era conseguir los recursos requeridos para la realización de cada proyecto específico. En lo cultural, el apoyo de las instituciones universitarias se manifestó en dos líneas igualmente importantes: la educación del gusto de los pastores y de los fieles, y la formación de los creadores de futuras obras: los arquitectos y los artistas."*¹⁴

Según se afirma en el libro de Aureliano Tapia, anteriormente citado y que escribió durante su cargo como presbítero de la basilica de la Purísima, no hubo día que Tristchler no visitara la obra en construcción (figura 32a y b); dialogando con el constructor y el arquitecto sugirió los nombres de los artistas invitados a colaborar en el templo. Jorge González Camarena, en la parábola del ábside pintó la *Cruz suspendida* (figura 33a y b). Federico Cantú, originario de Cadereyta de Jiménez, Nuevo León, pintó en los altares laterales las imágenes de la *Virgen de Guadalupe* y de *El Santo cura de Ars con la pequeña Santa Filomena* (figuras 34 y 35) y Jesús Guerrero Galván pintó la imagen de *Santa Teresita del Niño Jesús con el niño* (figura 36), junto al *San Felipe de Jesús* representado por Jorge González Camarena en una capilla lateral (figura 37).¹⁵

Benjamín Molina pintó a los cuatro evangelistas en los vanos interiores de la portada (figura 38). El escultor alemán Adolfo Laubner, maestro de Rosario Garza Sada de Zambrano y de Romelia Domene de Rangel, ejecutó la Virgen en lo alto del campanil y los ángeles en los interespacios de las parábolas laterales (figura 39). Tristchler no tuvo reparo alguno en aprobar la colaboración del escultor judío-alemán Herbert Hofmann Ysenbourg con el enorme *Cristo Crucificado* y los apóstoles de la portada principal (figura 40). El escultor también se hizo cargo de los vitrales y el Viacrucis (figura 41).¹⁶

14 Alfonso Rubio y Rubio: "Monterrey y la renovación de las artes sagradas en México" No fue posible completar la ficha debido a que se encontró el artículo copiado e independiente de su publicación, en la biblioteca del Pbro. Andrés Estrada Jasso. pp. 201-210

15 Tapia: *Ibidem*, pp. 89-94.

16 Pardini Illanes: "Monterrey, taller...", *op. cit. Ibidem*

Abundantes fueron los comentarios favorables y desfavorables--- imposible pasar inadvertida--- que esta obra despertó. Destacan los propicios de Justino Fernández, los de José Vasconcelos quien calificó la portada principal de "*moderna y atrevida*" y de "*levantado y agosto*" al espacio interior, señalando a Monterrey como la cabeza no sólo de la industria mexicana, sino también del arte religioso, en el México del siglo XX. También es interesante, el comentario de Paul Westheim, de acuerdo a la cita de Alfonso Rubio y Rubio:

...("Monterrey —*escribe textualmente*— el gran centro industrial del norte, productor de acero, que debe su auge a la industria; una ciudad católica, dinámicamente católica, de un catolicismo que es valor vital y actitud vital.")¹⁷

Pero tal vez, el reconocimiento más importante que la obra arquitectónico-artística de la Purísima halla recibido fue la presea con la que se distinguió a Enrique de la Mora y Palomar en 1946, año de la consagración de la iglesia: el Premio Nacional de Arquitectura, por su obra del templo de la Purísima de Monterrey. El premio se le otorgó el 12 de septiembre de 1946 por un jurado compuesto, conforme a la ley según consigna Aureliano Tapia, por dos representantes de la Universidad, Justino Fernández y Juan O'Gorman; dos representantes de la Sociedad Antonio Alzate, Arq. Federico Mariscal y Salvador Toscano; dos representantes del Colegio Nacional, Manuel Toussaint y Alfonso Caso, y presidido por el Secretario de Educación Pública, Jaime Torres Bodet.¹⁸

Además del congruente trabajo artístico interdisciplinario logrado, la importancia de esta obra consiste en haber marcado la pauta en lo que al discurso industrial le correspondió a Monterrey a mediados del siglo. Es el modelo que señala las directrices arquitectónicas que Monterrey debería continuar. Al menos en principio.

Para los fines que a este trabajo histórico competen, vale la pena señalar que jamás se vio a la Purísima tan abarrotada de creyentes y dolientes, como aquel día, martes 18 de septiembre de 1973, en el que

¹⁷ Paul Westheim: en Alfonso Rubio y Rubio: *Ibidem*, pp. 201-210. El artículo de Paul Westheim al que hace mención Rubio y Rubio se publicó a su vez en, *Liturgical Arts*, New Hampshire, revista, noviembre de 1952. Monterrey, great industrial centre of northern Mexico, wich produces cement, glass, and beer, is a city in the throes of full development. A city wich owes its blossoming to industry, it is nevertheless a dynamically Catholic city —of a Catholicism wich stems from an essentially vital attitude. Trad. Rémy Bastien.

¹⁸ Tapia: *Ibidem*, pp. 57-70.

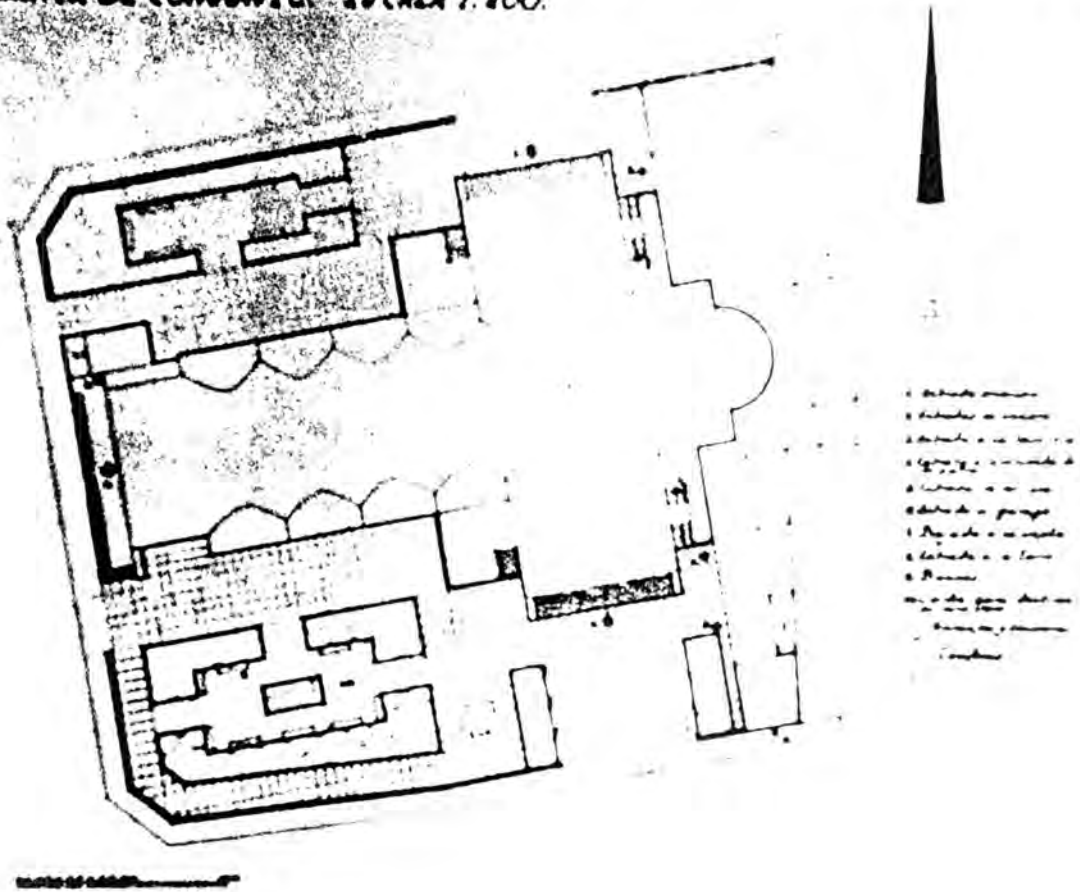
se llevó a efecto la misa, de cuerpo presente, de Eugenio Garza Sada; en el solidario sentimiento de pena que significó la unión de toda la ciudadanía. Significativo, por demás, el hecho de que la misa fuera de dos cuerpos presentes: el empresario y su fiel servidor, don Eugenio y Modesto, el muchachote fuerte y resuelto ---además con muy buena puntería afirma Fuentes Mares--- que aceptó le acompañara a partir de los anónimos que amenazaron su seguridad; Bernardo, el chofer, también caído en el combate, fue sepultado en su tierra. Cuando al cuerpo de don Eugenio le rendían los honores en el Instituto Tecnológico, el de Modesto ya se encontraba en la Purísima. El mismo autor calcula que se reunieron un aproximado de 250,000 habitantes, de entre el 1'000,000 que, aproximadamente en ese entonces, contaba Monterrey. Las fotografías de la época hablan por sí solas, la plaza y las calles circundantes a la Purísima se vieron ocupadas por multitudes (figuras 42a y b). Se dice que Luis Echeverría, después de meditarlo las horas previas, se hizo presente en Monterrey, en el cortejo, en la esquina de las calles Padre Mier y Serafín Peña, una vez concluida la misa.¹⁹ Después, soportaría sin remedio la reprimenda del discurso de Ricardo Margáin Zozaya, en el que se le acusó públicamente de ser el provocador, con su discurso marxista, de la división y el odio entre las clases sociales.²⁰ Todo el suceso se "vivió" por televisión. Exhibición de reprimenda que Echeverría y los regiomontanos, menos, podrán olvidar.

Beneficioso resultaría elaborar una recapitulación del significado social y cultural de la obra de la Purísima en el auge que Monterrey ha desarrollado desde, y particularmente gracias a su creación. Al revalorizar la basílica se podría encontrar la guía sobre la cual se pueda sustentar la regeneración del entorno urbano, hoy tan devaluado.

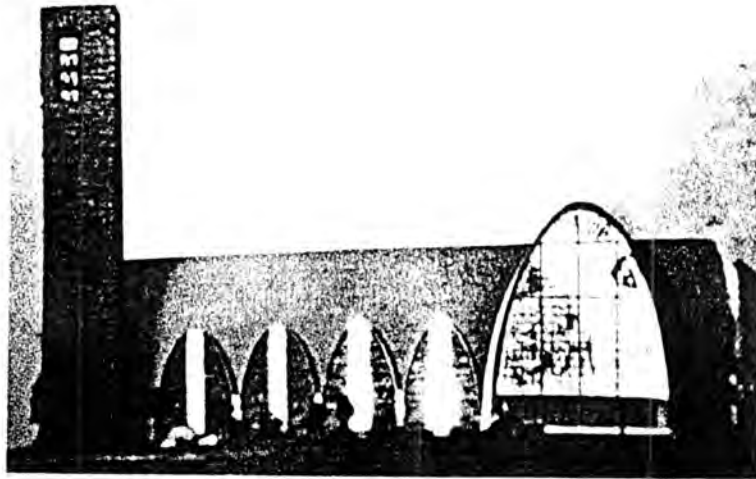
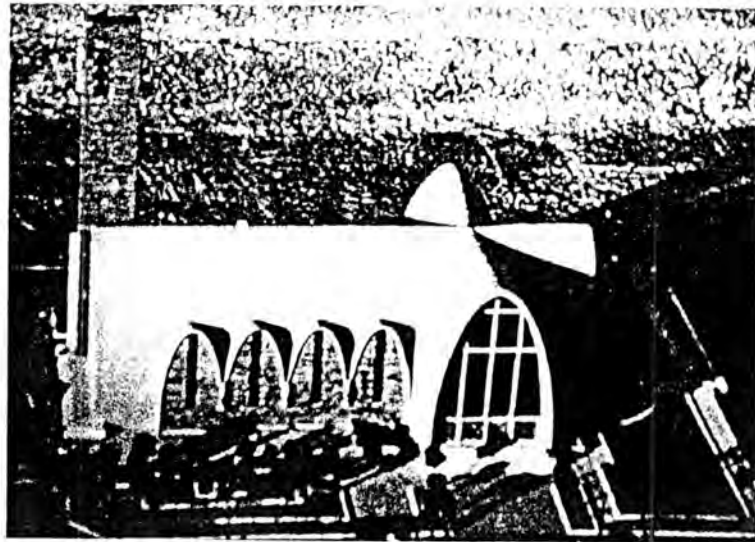
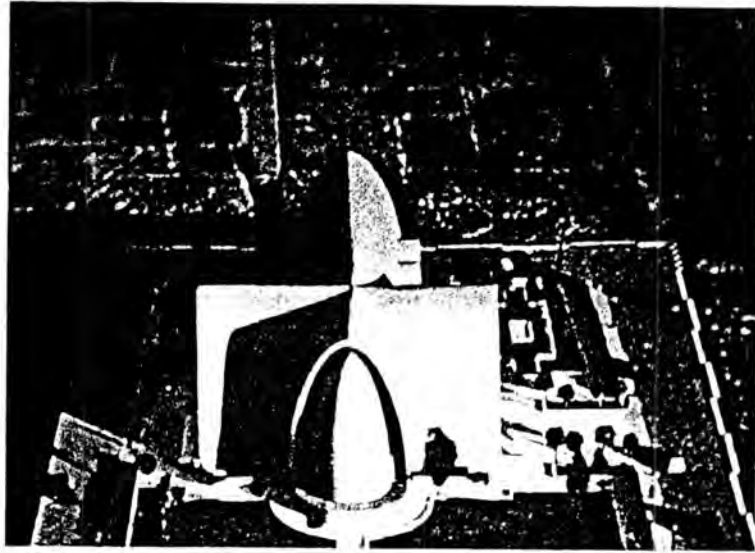
19 José Fuentes Mares: *Monterrey, una ciudad creadora y sus capitanes*, Ed JUS, 1976, pp. 181-203
El Norte: 19, 20 y 21 de septiembre de 1973.

20 *Ibidem*.

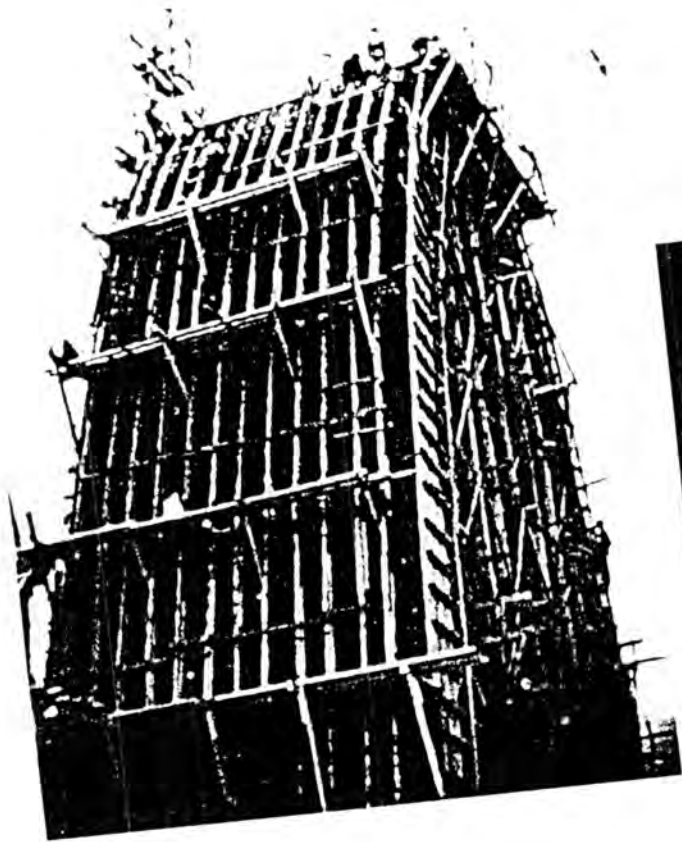
TEMPLO DE LA PURISIMA EN MONTERREY N.L. ARQUITECTO ENRIQUE DE LA MORA
JUNIO 1940
PLANTA DE CONJUNTO. ESCALA 1:800.



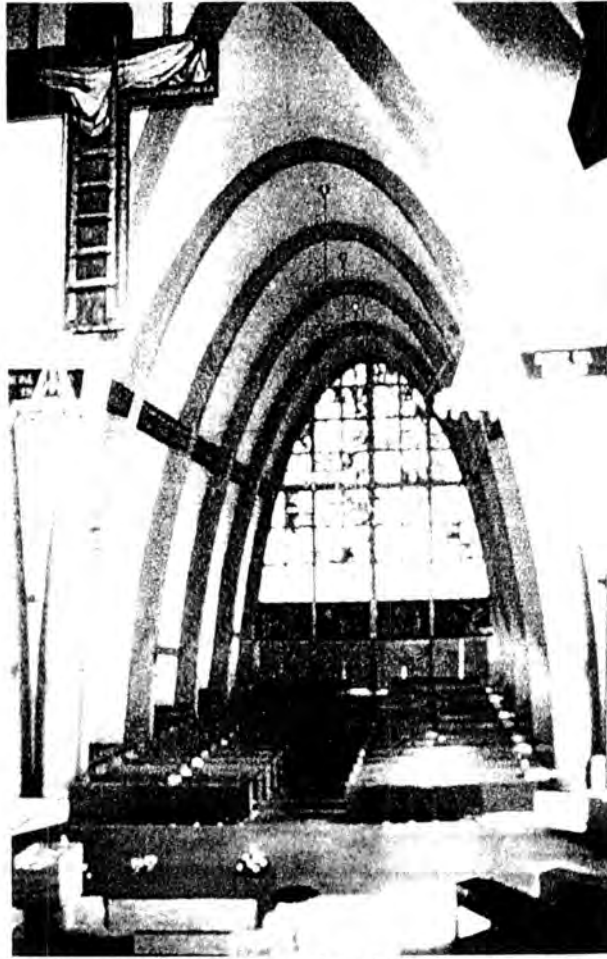
30 Plano del templo de la Purísima, proyecto de Enrique de la Mora y Palomar, 1940.



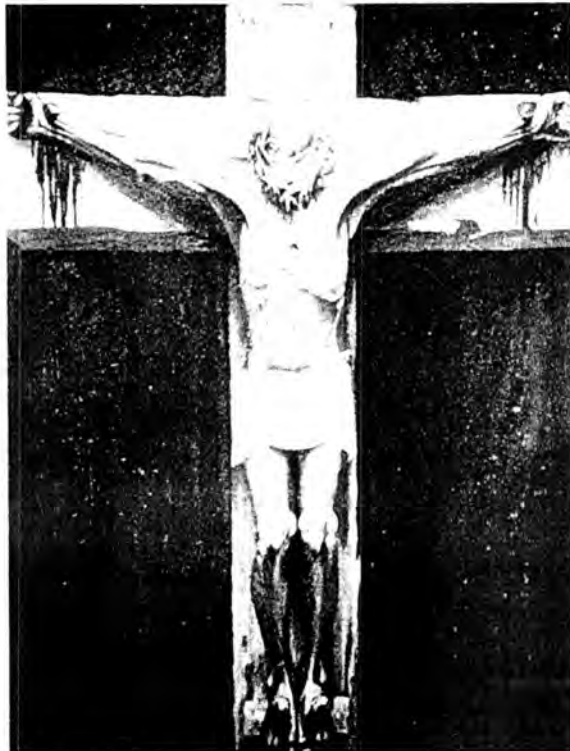
31 Diversas vistas de la maqueta.



32 La obra en construcción.



33a La Cruz suspendida, desde atrás, en el ámbito interior, Jorge González Camarena.



33b Cruz, vista al frente.



34 *La Virgen de Guadalupe*, Federico Cantú.



35 *El Santo cura de Ars con la pequeña Santa Filomena, Federico Cantú.*



36 *Santa Teresita del niño Jesús con el niño*, Jesús Guerrero Galván.



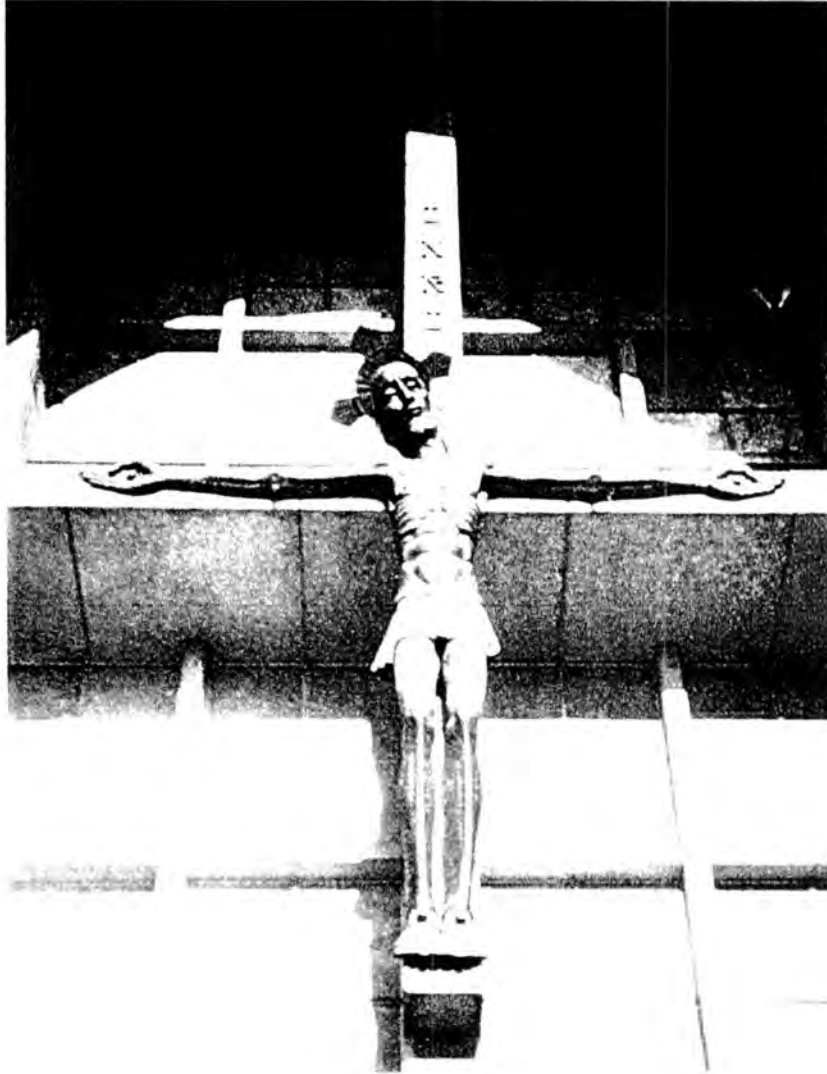
37 *San Felipe de Jesús*, Jorge González Camarena.



38 Los cuatro evangelistas en los vanos interiores de la portada. Benjamín Molina.



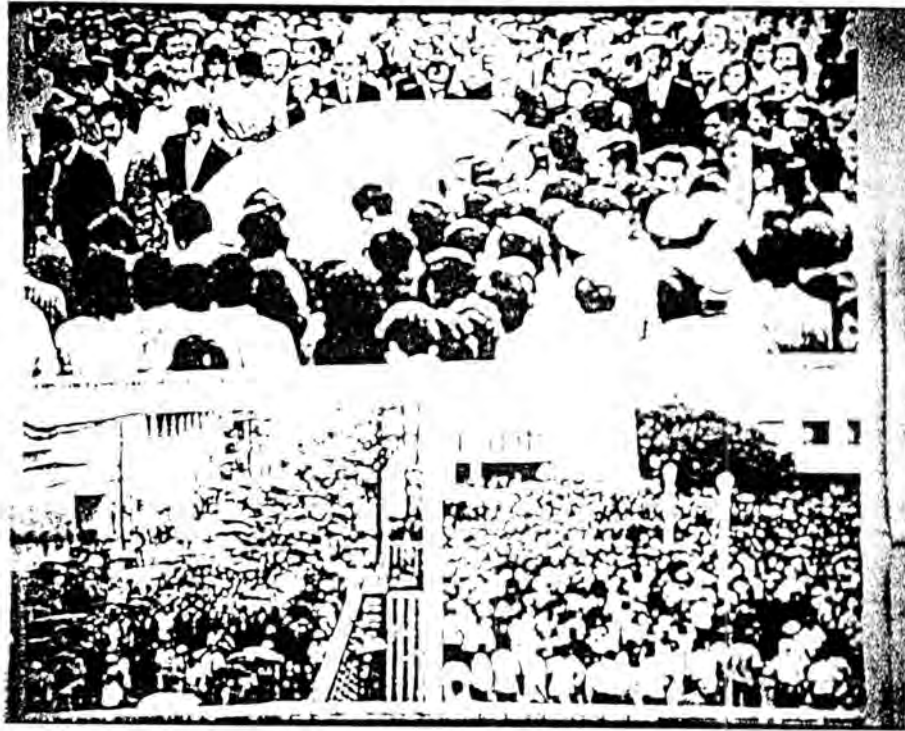
39 Uno de los seis ángeles en los interespacios de las parábolas exteriores, Adolfo Laubner.



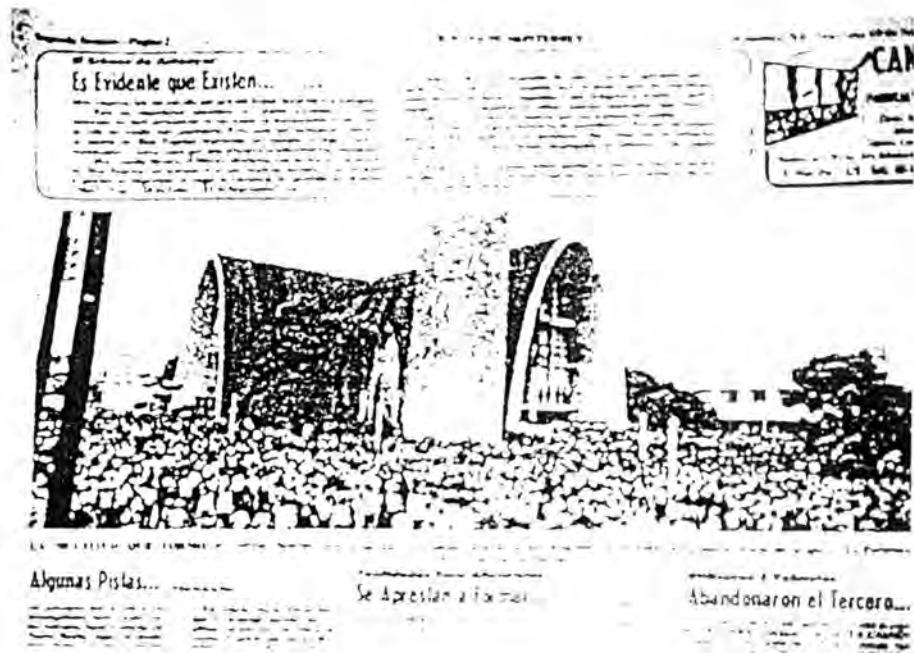
40 *Cristo crucificado*, Herbert Hofmann Ysenbourg.



41 Los vitrales. Herbert Hofmann Ysenbourg.



42a Multitudinaria reunión durante el sepelio de Eugenio Garza Sada, el martes 18 de septiembre de 1973.



42b Panorámica del sepelio de don Eugenio, con relación a la Purísima.

II.3 ATISBOS DEL ENGARCE DE LA PLÁSTICA EN EL CORPORATIVO DE LATA

Con el desmembramiento del Grupo Monterrey en las cuatro corporaciones: Alfa, Visa, Vitro y Cydsa, se propicia la idea de crear sus propios escenarios corporativos. En el particular caso de Alfa, Hylsa precisamente, ya contaba desde antes de la división con el Edificio de las Oficinas Corporativas, inmueble de buena factura, diseñado por el malogrado arquitecto Jorge González Reyna, muerto en el fatal avionazo del 4 de julio de 1969 en Monterrey. El proyecto fue asesorado en el aspecto artístico por José Emilio Amores entre 1969 y 1970, según recuerda Warnholtz.²¹ Este edificio marcaría un importante precedente en la manera de enfrentar de los proyectos arquitectónicos del Grupo Industrial Alfa. Después, una vez constituido formalmente el grupo, emprende el proyecto con carácter de servicio médico social, el Centro Recreativo y Clínica Nova, según el diseño del arquitecto Pedro Ramírez Vázquez. De esta obra constructiva se encargaron los departamentos correspondientes a estas actividades en Hylsa, por su experiencia en la construcción y porque de ella emergían gran parte de los recursos humanos y económicos, los factores de mayor peso decisivo, que le brindan solidez al grupo industrial. En la obra negra, en las juntas constructivas de unas traveses, se presentaron desperfectos en los ajustes, mismos que fueron solucionados debidamente.²²

El edificio es de buena calidad arquitectónica, por lo que no deja de resultar extraño que Ramírez Vázquez no lo considere en la lista de las mejores obras en el sucinto *curriculum* con el que se presenta en sus conferencias. El texto contiene una breve presentación de su obra, a cargo de Ramón Vargas Salguero, y la lista de los cinco premios más importantes.²³ En cambio, el proyecto sí lo presenta en la Cátedra extra-

21 Jorge Warnholtz: conferencias telefónicas. Noviembre y diciembre, 1997.

22 Warnholtz. *Ibidem*

23 Pedro Ramírez Vázquez (textos de Ramón Vargas Salguero): *curriculum vitae*, "Arquitecto Pedro Ramírez Vázquez. Sus obras más importantes", sus premios. Se trata del documento con el que suele presentarse a sus conferencias. Sin fecha.

ordinara "Federico E. Mariscal", de 1984 y, en acuerdo con el libro producto de estas conferencias, describe el esquema de la clínica Nova como superior al del Instituto Mexicano del Seguro Social, IMSS; el empleado tiene derecho a revisiones periódicas, la familia, además, tiene en ella un importante centro de desarrollo deportivo y social.²⁴

Hylsa, igualmente, administró y construyó el Centro Cultural Alfa, más conocido como el Planetario (figura 43), con Jorge Warnholtz en la dirección; de acuerdo al diseño de los arquitectos Fernando Garza Treviño, Samuel Wiffberger y Efraín Alemán Cuello. Durante el desarrollo de los temas artísticos volveremos a mencionar esta institución, en especial el Pabellón que se le incorporó para contener el vitral de Rufino Tamayo.

Con el antecedente de la formación de la Colección Alfa con pintura mexicana moderna, originada con la intención de llegar a formar con ella un acervo cultural que en determinado momento pudiera ponerse al alcance del público,²⁵ se gesta la idea de edificar el escenario corporativo del Grupo Industrial Alfa. Con las implicaciones artísticas de la colección, la misma que ya engalanaba las antiguas oficinas de Alfa, en el edificio colindante a Hylsa, en la calle de los Angeles, en el municipio de San Nicolás de los Garza, otro de los municipios conurbados a Monterrey.

En algunas de las juntas preliminares a la definición del proyecto, empezaron a barajarse los nombres de reconocidos arquitectos nacionales y locales, que serían estudiados por los directores del deseado proyecto. Analizados desde el punto de vista de la variedad y la calidad de servicios que, con su estructura de despacho podían ofrecerles y, por supuesto, cotejando las diversas expectativas presupuestales.²⁶ No faltó en dichas juntas a quien se le ocurriera proponer alguna firma estadounidense; sabido es que en el área industrial se crecieron con la evocación tecnológica proveniente del otro lado de la frontera, a la voz de "copy the gringo".²⁷ Por lo tanto debió existir la inclinación a pensar *a priori*, al menos entre la gente dedicada a los quehaceres tecnológicos y que quizá no tenía conocimiento del intrín-

24 Pedro Ramírez Vázquez (semblanza de Ernesto Velasco León) *Ramírez Vázquez en la Arquitectura*, México, Ed. Diana, UNAM / Facultad de Arquitectura, transcripción de "La Arquitectura como disciplina de servicio", de Cátedra extraordinaria "Federico E. Mariscal", 1984, pp. 129-140.

25 Jorge Alberto Manrique, et al. *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*, México, UNAM / IIE, 1987, pp. 241-242.

26 Warnholtz. *Ibidem*.

27 José Emilio Amores Cañals: entrevista en Radio Nuevo León. 31 de marzo de 1997.

seco sentido nacionalista de la Colección Alfa, que la solución la encontrarían con los vecinos del Norte.

Debido a la naturaleza corporativa del proyecto, la dirección intelectual del Proyecto Alfa Corporativo fue trabajada con el pleno del Consejo Administrativo de Alfa, CAA. Y, de ser necesario el voto de calidad, éste emergería del Presidente, es decir, de Bernardo Garza Sada (figura 44). Por la relación de los tiempos en que estos hechos ocurren, es de deducir que Margarita Garza Sada de Fernández se encontraba ilando los pormenores del Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo, MARCOIT, en el añoso entretejido laboral al frente del Patronato de Construcción. Por lo mismo, y por su circunstancia física al margen del corporativo, doña Márgara veía con distancia y de soslayo el desarrollo de los sucesos en Alfa.

Según recuerda José Emilio Amores, fue el ingeniero Gunther H. Müller —argentino contratado por el grupo para reactivar sus empresas—, quien propuso a la firma norteamericana Skidmore, Owings & Merrill, SOM. Müller aparece como responsable de la ingeniería básica en el proyecto industrial de la incorporación de la empresa Aceros de México, S.A., en Apodaca, municipio conurbado a Monterrey; cuando "*Hylsa maduraba un proyecto para producir no planos en una nueva planta*".²⁸ Pertinente es recordar que la creación original de Hylsa fue la de producir lámina para la fabricación de las corcholatas; en la planta de Apodaca se elaborarían, pues, diferentes modalidades acereras de la lámina.

Prevaleció el consuno de confiar la solución del Corporativo de Lata, como se había venido trabajando en el área productiva desde sus orígenes, a una corporación estadounidense símil a la del grupo. Una que hablara con su mismo lenguaje, de corporativo a corporativo. Se definió la línea de confiar la dirección del diseño de sus escenarios corporativos a la firma SOM, con la que asegurarían el lenguaje tecnológico tan caro a Hylsa. Así se le señalaron las directrices al ingeniero Jorge Warnholtz, el director a cargo de la obra.

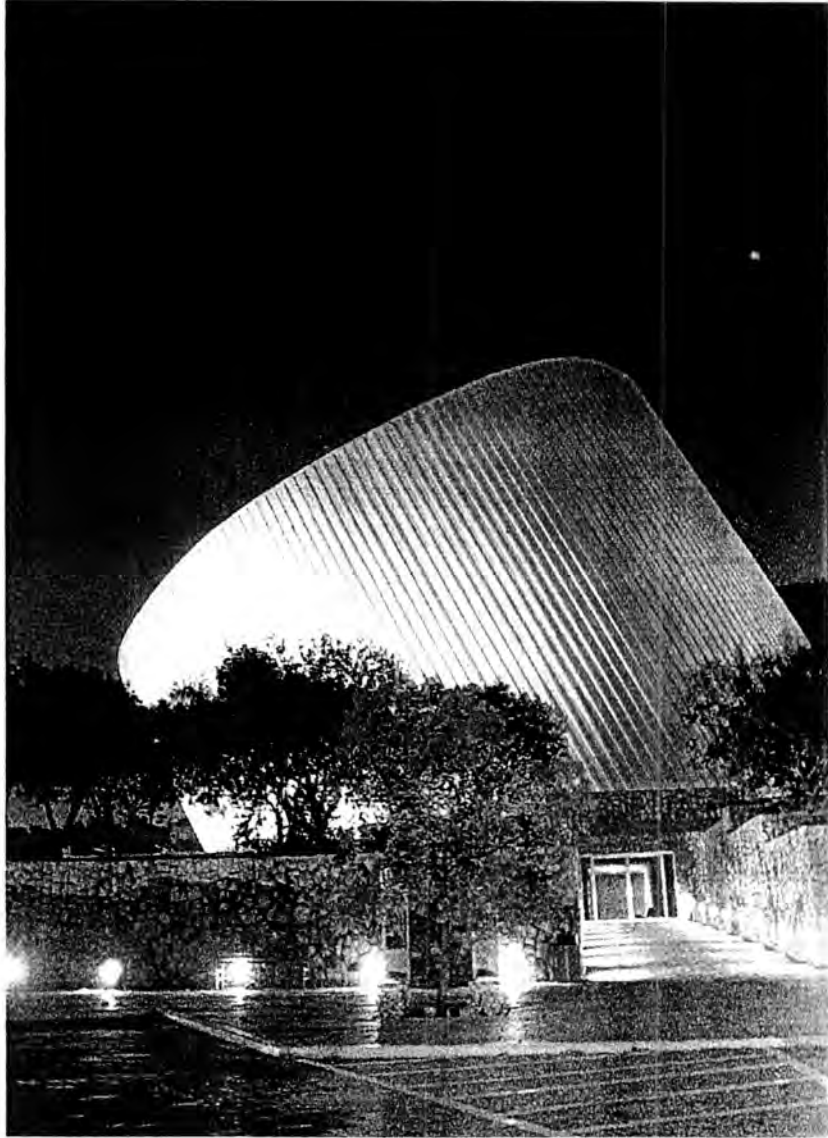
Para empezar, Jorge Warnholtz se encargó de todas las averiguaciones preliminares al inicio del Proyecto Ejecutivo Alfa Corporativo. Desde definir dimensiones de áreas, específicamente las de los espacios laborales, hasta reunir toda la información necesaria para que el CAA tomase la decisión del despacho mexicano que desarrollaría y tra-

²⁸ Rodrigo Mendirichaga: *Una historia para la historia*, Ed. Impresora Monterrey, 1978, pp. 130-132.

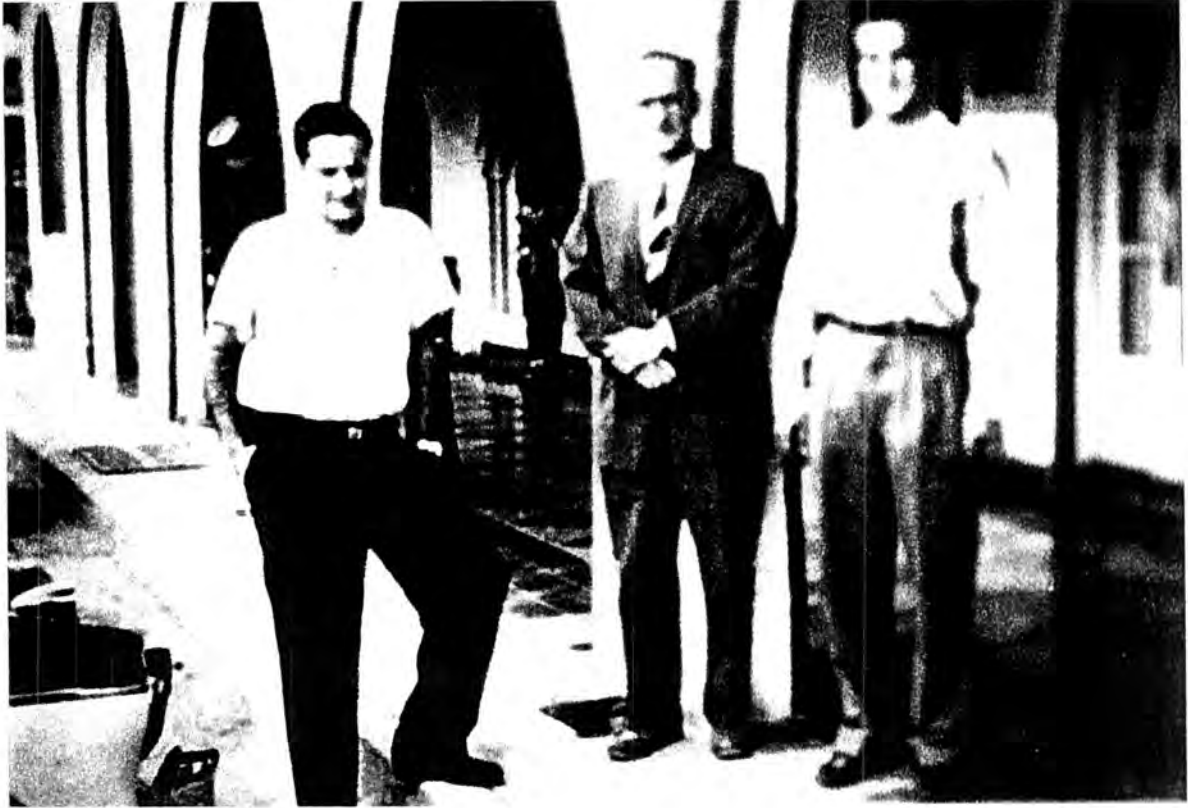
bajaría en colaboración con SOM el proyecto arquitectónico, y, al que también, se le asignaría la responsabilidad de supervisar el desarrollo del mismo.²⁹

En consideración a la Colección Alfa, pieza clave, como una espina en la concepción del Proyecto Ejecutivo Alfa Corporativo, PEAC, se puede relacionar y diríamos que hasta engarzar con la tipología de las obras arquitectónicas con entrelaces plásticos e industriales. En este caso particular, por la directa implicación de Hylsa. Más aún, por la primigenia vocación artística de esta obra, también podría entretorse con la línea local marcada por el templo de la Purísima, con su fecunda interdisciplinariedad plástica. Esto, al menos, en su etapa inicial. Veamos que tan venturoso resultó este encuentro entre el arte y el arte de la arquitectura.

²⁹ Warholtz: *Ibidem*



43 El Centro Cultural Alfa, el Planetario.



44 Bernardo Garza Sada, en mangas cortas de camisa.

II.4. EN BÚSQUEDA DEL CREADOR IDEAL

En acuerdo con las líneas señaladas durante las primeras juntas preliminares Jorge Warnholtz investigó diversas opciones de arquitectos y sus correspondientes despachos. En firma internacional: Skidmore, Owings & Merrill, SOM, con una dirección ya, prácticamente, de selección. En arquitectos y despachos reconocidos a nivel nacional: Agustín Hernández Navarro; González Reyna y asociados, Jorge Vera; Juan Sordo Madaleno, José Adolfo Wichers y Augusto H. Álvarez; Manuel Burgos Ramírez, Alejandro Schoenhofer y José Luis Benlliure; y Ricardo Legorreta Vilchis. Por último, en arquitectos y despachos reconocidos localmente: Gerardo Guzmán Plancarte; Ricardo Guajardo; Dinco, S.A., con Fernando Garza Treviño; Albuerne, Villarreal y González Arquieta; y Antonio Joannidis.³⁰ Por otra parte, Abraham Zabludovsky y Teodoro González de León, se encontraban trabajando en el Museo Rufino Tamayo, MARCOIT, proyecto promovido por el Grupo Industrial Alfa en asociación con el Fondo Cultural Televisa.

En el reporte presentado el 14 de agosto de 1978, por Jorge Warnholtz, ante el CAA, obran los puntos básicos tratados con cada arquitecto o representante de despacho y que son:

"LOS PUNTOS BÁSICOS TRATADOS CON CADA UNO DE ELLOS FUERON:

- 1) *CONOCER EL CURRÍCULUM DE CADA ARQUITECTO O BUFETE DE ARQUITECTOS.*
- 2) *CONOCER LA CAPACIDAD. (No DE PERSONAS). DEL TALLER CON QUE CUENTAN.*
- 3) *DETERMINAR LA CALIDAD DE DIBUJOS QUE SE ELABORAN EN DICHO TALLER.*
- 4) *INVESTIGAR SU DISPOSICIÓN PARA TRABAJAR CON ALGUNA FIRMA DE ARQUITECTOS EXTRANJEROS.*
- 5) *CONOCER LOS ANTECEDENTES DE LOS ARQUITECTOS CON EL GRUPO ALFA."*³¹

³⁰ P.E.A.C.: "Reporte de las visitas y entrevistas a arquitectos", Jorge Warnholtz, presentado ante el CAA, 14 de agosto de 1978.

³¹ *Ibidem.*

Al llevar a efecto las entrevistas con cada uno de los candidatos (dice en el mismo reporte), Jorge Warnholtz, planteó el problema del edificio de Oficinas para Alfa, con los alcances preliminares, tanto del edificio como las expectativas que Alfa tenía del arquitecto, con las pertinentes explicaciones. Les solicitó un estimado de los honorarios que por servicios profesionales cobrarían. A continuación presento una tabla en la que se aprecia entre las áreas definidas; la de mayor peso, con 30 puntos, es la del *COMPORTAMIENTO TÉCNICO*, le siguen *POSTURA HACIA EL PROYECTO* y *PRACTICA PROFESIONAL*, tabla comparativa en la cual las áreas de influencia fueron jerarquizadas de la siguiente manera:

"LAS AREAS DE INFLUENCIA Y SU PONDERACION"

		<i>PONDERACION</i>
<i>OFICINA</i>		5
<i>RECURSOS HUMANOS</i>		5
<i>PRACTICA PROFESIONAL</i>		20
<i>ORGANIZACION</i>		15
<i>COMPORTAMIENTO TECNICO</i>		30
<i>POSTURA HACIA EL PROYECTO</i>		25
<i>SE CALIFICARA EL:</i>	<i>REGULAR</i>	<i>-CON 1 PUNTO</i>
	<i>BUENO</i>	<i>-CON 2 PUNTOS</i>
	<i>EXCELENTE</i>	<i>-CON 3 PUNTOS</i>

EL TOTAL OBTENIBLE (sic) SON 300 PUNTOS."³²

De acuerdo a la anterior tabla las evaluaciones resultaron

		<i>Posicion</i>
<i>"Agustin Hernández Navarro:</i>	230.0	5 ^o
<i>González Reyna y Asociados:</i>	235.8	4 ^o
<i>Juan Sordo Madaleno:</i>	258.5	2 ^o
<i>Manuel Burgos Ramirez:</i>	157.5	10 ^o
<i>Ricardo Legorreta Vilchis:</i>	277.1	1 ^o
<i>Gerardo Guzmán Plancarte:</i>	217.5	8 ^o
<i>Ricardo Guajardo:</i>	222.5	7 ^o
<i>Fernando Garza Treviño:</i>	189.6	9 ^o
<i>Jorge Albuérne:</i>	249.1	3 ^o
<i>Antonio Joannidis:</i>	224.2	6 ^o ...

32 *Ibidem*.

33 *Ibidem*.

Denotándose el mejor puntaje obtenido por Ricardo Legorreta. A continuación presentó la tabla comparativa de los honorarios profesionales, resumiéndolos en porcentaje:

"Agustín Hernández Navarro:	3.8	* solo edificio
González Reyna y Asociados:	5.3	* completo
Juan Sordo Madaleno:	s/d	* sin dato
(*) Ricardo Legorreta Vilchis:	5.5	* desglosado, completo
Gerardo Guzmán Plancarte:	5.2	* desglosado, completo
Antonio Joannidis:	s/d	* sin dato
S.O.M.:	4.2	* desglosado, completo

(*) Con participación de S. O. M."³⁴

Después presentó un árbol de decisiones en el que se visualiza la decidida participación de SOM. Desde el punto de vista económico, lo dividió en tres apartados: primero, con un asesor mexicano; segundo, en colaboración con un despacho de arquitecto mexicano; y, tercero con dibujantes mexicanos. En el primer caso se contó con la disposición de: Albuerne, Joannidis, Guajardo y González Reyna; en el segundo con Legorreta, Sordo Madaleno, González Reyna (despacho) y Albuerne; en el tercero registró a Guzmán Plancarte, Albuerne y Garza Treviño. Al calce del árbol de decisiones aparece la siguiente observación: "**El que recibe mayor paga queda libre de responsabilidad. Esto es el motivo por lo que S.O.M. pide al "Architect of record". En el momento de algún cambio S.O.M. se releva de responsabilidades*".³⁵

De acuerdo a las evaluaciones parciales exhibidas, se perfilan con las mejores puntuaciones el despacho de Ricardo Legorreta Vilchis en asociación con la compañía estadounidense, SOM. Por último, Warnholtz elabora una tabla de evaluación en la que arroja los alcances presupuestales de las dos organizaciones de diseño trabajando conjuntamente. El monto total resulta por demás elevado y destacan en los presupuestos parciales los costos del despacho de Legorreta por encima de los de SOM. Con Legorreta considera un 56.6% en oposición al 43.4% restante que exhibe SOM, sobre el 100% total.

Con estas conclusiones parciales termina su exposición informativa Jorge Warnholtz, después vendrían toda la cascada de preguntas que,

³⁴ *Ibidem.*

³⁵ *Ibidem.*

sobre el reporte, le fueron haciendo los miembros del CAA en pleno. Pero, de acuerdo con la organización de los datos exhibidos, se entiende que la inclinación por SOM era un hecho presupuestal. En estas circunstancias, la resolución versaría sobre si compaginaban los servicios profesionales del despacho de Ricardo Legorreta con la firma SOM, a manera de que el edificio fuese realizado en colaboración con un especialista de la arquitectura mexicana, o bien, si finalmente, se le otorgaba a la compañía estadounidense el voto de calidad. Prevalció la última opción, se señaló a SOM,³⁶ Bernardo Garza Sada eligió a la firma internacional.

Si bien, durante algún tiempo se contempló la posibilidad de darle continuidad en el corporativo al contenido de la Colección Alfa promovida por doña Márgara, los velos nacionalistas se dispararon frente a la realidad presupuestal. Alfa, ante todo requería del eco de resonancia corporativa que la SOM le ofrecía. Fue así que la firma de arquitectura internacional solucionaría los escenarios corporativos, con el discurso de alta definición tecnológica que, de acuerdo a la línea señalada, respaldaría la imagen del corporativo de lata.

destellos en el camino

En el paquete informativo recaudado y elaborado por Jorge Warnholtz, destacan dos misivas, entre las que le fueron enviadas, la de Manuel Burgos Ramírez y otra de Jorge Vera Ferrer, fechadas el 10 y 8 de agosto de 1978, respectivamente. En ellas descubrimos algunos datos, de esos que, por su apariencia irrelevante, se pierden en las marañas de las rutas críticas de decisión.

En la de Burgos encontramos que además de sugerir un procedimiento más equitativo, revela aspectos de maniobras profesionales un tanto dejadas al olvido en el análisis de las obras arquitectónicas y que expresa:

"Muy estimado Georg:

Volví a platicar con mis amigos y compañeros sobre la posibilidad de colaborar en el proyecto del edificio que nos planteaste. A mi en lo

36 Warnholtz. Ibidem conferencias telefónicas, noviembre y diciembre de 1997

personal me parece una oportunidad única como profesional, ya que en toda una vida profesional a muy pocos se han presentado tales oportunidades. La importancia del proyecto realmente lo hace codiciado para cualquier profesional que desee proyectarse lejos.

Lamentablemente mis amigos y compañeros de oficina creen que sólo a base de una convocatoria a concurso por invitación, donde ustedes – fijaran condiciones, pagos e incluso hasta jurado, se tendría la oportunidad de obtener el proyecto; de otra manera, temen trabajar sin posibilidades. Los arquitectos Benlliure y Schoenhofer realmente son estu- pendos proyectistas, pero por la forma en que fueron despojados del crédito en el proyecto de la Basílica de Guadalupe en la cual habían = trabajado a lo largo de 7 años, se han hecho un poco escépticos y no creen mucho en esta posibilidad. Por mi parte, pienso diferente que ellos y estoy convencido de la oportunidad que se nos ha presentado, pero honestamente, yo solo no cuento con el equipo necesario para de- sarrollar proyecto de tal envergadura.

Creo que además del arquitecto Legorreta, te convendría plantear el asunto a los arquitectos Augusto Álvarez, Enrique del Moral, Teodoro González de León, Héctor Mestre y tal vez a Agustín Hernández. Todos ellos son gente muy calificada y después de consultarles tendrías la seguridad de haber tomado en cuenta a los que por el momento tienen la ma- yor capacidad, prestigio y, desde luego equipo de trabajo con despacho instalado para intervenir en proyectos ambiciosos.”³⁷

En el caso de Vera Ferrer destaca el primero de los párrafos que integran su carta, en la que responde a la propuesta de colaborar en coordinación con la firma SOM y dice:

“Estimado Ingeniero:

De acuerdo a tu visita a nuestras oficinas el día 3 de - los corrientes y de acuerdo con la amplia explicación que nos diste relativa al proyecto para las nuevas oficinas -- del “Grupo Industrial Alfa”, en Monterrey, N.L., las cua- les se pretende realizar en coordinación con la Oficina - de SOM en Chicago, U.S.A., nos permitimos manifestarte - desde luego nuestro interés en colaborar en primer lugar - con el “Grupo Industrial Alfa” y también consideramos inte- resante la experiencia de trabajar con la Oficina de Arquitectos más importante del mundo.”³⁸

Jorge Warnholtz recuerda que fue la inclinación hacia los costos

37 P.E.A.C.: “Reporte de... *Ibidem*

38 *Ibidem*.

de los honorarios profesionales lo que decidió la final y absoluta asignación hacia la firma estadounidense Skidmore Owings & Merrill, y, también recuerda, como parte de los sucesos en la etapa indagatoria, previos a la exhibición del Reporte de las Visitas y Entrevistas, que Agustín Hernández Navarro fue descalificado, prácticamente de forma inmediata por declarar que, en función del mejor acabado y conclusión de una obra arquitectónica, él no podía restringirse a un presupuesto predeterminado.³⁹

A manera de epílogo parcial. Por el tiempo en que los hechos expuestos sucedieron, en el despacho de Ricardo Legorreta fue elaborado un anteproyecto del Edificio Alfa Corporativo, el que debió exhibirse durante la junta informativa presentada por Jorge Warnholtz. Los planos de este anteproyecto quedaron depositados en las oficinas temporales de la supervisión de la obra, bajo la dirección del mismo Warnholtz. Llegando a mezclarse con la enorme cantidad de planos elaborados por la firma SOM y sus copias resultantes. Así que, de tiempo en tiempo, el digno diseño del despacho de Legorreta reaparecía a la luz, bajo la mirada de los supervisores, coordinadores y demás personal involucrado en el desarrollo del proyecto ejecutivo. Como una especie de eco lejano y reivindicativo de lo que pudo haber sido y circunstancialmente no se dio.

39 Warnholtz. conferencias telefónicas, noviembre y diciembre, 1997.

III SE DEFINE EL ESCENARIO CORPORATIVO

III.1 HYLSA: HILA Y ENGARZA

Ya desde su origen, Hojalata y Lámina, S.A., se erigia como una empresa líder del Grupo Monterrey, liderazgo que consolidó al convertirse en el centro neurálgico con el desprendimiento del Grupo Industrial Alfa de la empresa madre; el Grupo Monterrey. Hylsa era la empresa a la que ningún reto había doblegado y sobradamente había probado capacidad productiva, técnica y administrativa. Gran parte de los logros más importantes de la empresa acerera son sustentados sobre las obras de carácter civil; consideremos que todavía para la época de los setenta, la ciudad de Monterrey no se había distinguido precisamente por la inclinación o vocación hacia el desarrollo de la arquitectura a gran escala de los edificios corporativos. A pesar del digno ejemplo marcado por la congruente obra del templo de la Purísima, el que desafortunadamente no creó la huella inmediata esperada. En el campo industrial, resultó viable para la cúpula empresarial del Grupo Alfa, confiarle a Hylsa, su propia entraña, la responsabilidad de llevar las riendas del Proyecto Ejecutivo Alfa Corporativo, PEAC.

Desde luego, Hylsa administraría el proyecto y coordinaría el diseño y la supervisión de la firma internacional de arquitectura Skidmore, Owings & Merrill. Se haría cargo de las compras y de las contrataciones generales, es decir, del suministro del equipo y de los materiales necesarios para la construcción en su totalidad. También, se haría cargo de la contratación de las técnicas, de los técnicos, de los talleres y de la mano de obra oportuna. Hylsa, al encargarse de la administración del corporativo, se apoyaría en sus propios recursos humanos: ya en los departamentos, ya con algunos de los empleados de la Planta o del Corporativo. Las contrataciones temporales a propósito serían realizadas a través de Isisa, Ingeniería y Servicios Integrados, S.A., empresa del Grupo Alfa que fue creada para suministrar a las otras empresas del grupo, el personal necesario para los proyectos especiales o temporales, sin crear mayores compromisos patronales.

Para un mejor aprovechamiento de los recursos humanos se confiaba en la mecánica operativa de la Organización Matricial (*Matrix Organization*). Según palabras de Carlos Sheridan, por esos tiempos ejecutivo del área de Recursos Humanos, este sistema era "la herramienta administrativa que se utilizó por ese tiempo en la Dirección de Ingeniería de Hylsa, para manejar la parte de los recursos humanos en el Proyecto 1,600". En la práctica, en el medio ejecutivo laboral, se le conocía como *movilidad del personal*, es decir el mismo término con el que Mendirichaga describe el sistema laboral de Hylsa en 1978, en el libro *Una historia para la historia*. Con la aplicación de esta mecánica operativa se esperaba optimizar el rendimiento del personal, por lo que se había planeado con meticulosidad desde tiempo atrás.

LOS ENGARCES PLÁSTICOS DE LATA

Dentro de todo este esquema, lo que verdaderamente desentonaba, por su naturaleza ajena a la tecnología, fue el Programa de Arte. No era sencillo que Hylsa implementara su sistema de trabajo empresarial al arte, debido a la peculiaridad de los procedimientos y a la sensibilidad a flor de piel que envuelve al ambiente. Tan sólo imaginemos al empleado del departamento de contrataciones estableciendo las reglas a las que debía ajustarse Tamayo. O pensemos en que Olga Tamayo, quien se encargaba de la promoción y de las finanzas de su marido, aceptara presentarse y prestarse a firmar el contrato de la obra artística, comprometiéndose a entregar los reportes de avance de obra, según programa. En estas circunstancias, en el Programa de Arte del Proyecto Ejecutivo Alfa Corporativo, flotaba el espíritu aventurero de lo experimental. Lo mismo sucedería, aunque con menor intensidad, en algunas otras áreas del proyecto, tal era el caso de los acabados y del equipamiento; de los pequeños conceptos de detalles del mobiliario.

Doña Márgara ya había empezado las diligencias para el engarce de las primeras obras artísticas concertadas. En coordinación directa con su padre y su hermano Bernardo; la familia Garza Sada veía con agrado la propuesta del vitral con la firma Tamayo.

1 Carlos Sheridan: entrevista, 14 de mayo de 1999.

2 *Ibidem*.

3 En el apartado de *El hombre de los dones*, en este mismo trabajo, se hizo mención al sistema como "movilidad de su personal" Rodrigo Mendirichaga (*Una historia para la historia* Monterrey, Ed. Impresora Monterrey, pp. 174-177).

Por su parte, SOM, asignó a Sharon Jasnocha, arquitecta de interiores, la responsabilidad de realizar el proyecto artístico del Corporativo Alfa, de acuerdo con las características del diseño arquitectónico de SOM. Sharon elaboró la propuesta de una serie de obras artísticas que mandarían hacerse por encargo, mismas que señalarían los espacios más interesantes e importantes del corporativo. Asimismo, para su adecuada incorporación, diseñó un perfil del artista plástico y su obra sobre el que, dialogando con la familia Garza Sada y los colaboradores, acordarían el nombre y los posibles suplentes, si acaso al asignado no le fuera posible hacerse cargo de la comisión. Estos eran los pormenores del proyecto artístico en los inicios, hasta que Jorge Warnholtz crea la Coordinación del Programa de Arte del Proyecto Ejecutivo Alfa Corporativo, el PA del PEAC, en el mes de noviembre de 1980.

Warnholtz define esta coordinación consciente de que el Programa de Arte rebasaba el esquema administrativo de Hylsa; la coordinación sustentaría el enlace (engarcentace) entre los aspectos artísticos y los departamentos administrativos de Hylsa. Al mismo tiempo que, a decir de él mismo, cerraba el triángulo estético femenino: doña Márgara, por Alfa, Sharon Jasnocha, por SOM y la coordinación del Programa de Arte, del PEAC.⁴

A los pocos días de la definición organizativa de la Coordinación del Programa de Arte, quedó establecida oficialmente la incorporación al programa, en calidad de asesores, de José Emilio Amores y Guillermo Sepúlveda.

La primera línea que Amores marcó, en calidad de asesor, fue la de evitar adquirir, bajo ninguna circunstancia, arte de tema religioso o erótico. De esta manera se presentaba difícil la incorporación de firmas como las de Francisco Toledo, artista tan explícito en sus manifestaciones plásticas con temas eróticos; en el programa de obras por encargo, salvados estos escollos, los autores contarían con cualquier libertad de creación. Esta línea procuraba ajustarse, en lo posible, a la imagen de gélida sofisticación, de la alta tecnología empresarial que Alfa, desde su origen, procuraba cuidar.

⁴ Las funciones de la coordinación fueron cumplidas por quien esto escribe.

III.2 LA FIRMA: SKIDMORE, OWINGS & MERRILL

En el perfil que SOM presenta en la página de internet *info @ som.com.http*, ofrece la siguiente descripción:

"DESCRIPCIÓN

*Skidmore, Owings & Merrill LLP es una asociación ocupada en arquitectura, ingeniería, diseño y planeación urbana, diseño de interiores y gráfico. SOM tiene oficinas en cuatro ciudades de EU y Hong Kong. Nosotros integramos nuestros conocimientos para el logro de la excelencia, creando soluciones distintivas e imaginativas para nuestros clientes. Los proyectos de SOM han sido reconocidos a través del mundo por sus espacios construidos."*⁵

Acerca de su historia, en el libro *Contemporary Architects*, de la editorial McMillan, encontramos los siguientes datos:

*"Partnership; established, Chicago, by Louis Skidmore, q.v., and Nathaniel Owings, q.v., as Skidmore And Owings, 1936, and with John Merrill, q.v., as Skidmore, Owings & Merrill, 1939, subsequently in San Francisco, Portland, Oregon, and Washington D.C. current partners include: Charles Bassett; Gordon Bunshaft, q.v., Miron Goldsmith, q.v., Bruce J. Graham, q.v., Fazlur Khan, q.v., and Walter Netsch, q.v...."*⁶

⁵ S.O.M.: *Info som.com. http://www.som.com/html/projects.html*, 22 de noviembre de 1997. "DESCRIPTION Skidmore, Owings & Merrill LLP is a partnership engaged in architecture, engineering, urban design and planning, interior design, and graphics. SOM has offices in four US cities, London and Hong Kong. We integrate our skills to achieve design excellence, creating distinctive and imaginative solutions for our clients. SOM projects have been recognized throughout the world for their built environment. Trad. I. O. González

⁶ Placzek: *Contemporary Architects*, London, The Free Press, McMillan, 1982. La traducción resultaría excesiva para el lector. Las iniciales q.v., responden a *quest view*. N.A., pp. 77-79.

Algunos especialistas, de tiempos pasados y de tiempos presentes, como Bruno Zevi y Charles Jencks respectivamente, parecen estar de acuerdo en incluir las aportaciones de la firma *Skidmore, Owings & Merrill, Architects & Engineers*, dentro de las manifestaciones comerciales, con carácter racionalista, de la arquitectura internacional de este siglo.⁷ SOM, por su parte, como integrante de la cultura usoniana, siempre al borde del los extremos, se distinguirá por la afanosa búsqueda de trascender a la clasificación de "los más"; el más grande o el más alto y, llegado el punto, hasta los lindes de la mayor escasez de sentido estético. Entre los edificios más recientes de SOM se distinguen: el Centro John Hancock y la Torre Sears de Chicago. Este último por haber sido el edificio más alto del mundo en su momento. Sin duda de estos dos ejemplos, el mejor logrado, por el diseño con un vigoroso tema expresivo, correctamente definido, ordenado desde abajo hasta su decreciente final y por la calidad de realización es el Centro John Hancock (figuras 45a y b), dirigido por Bruce J. Graham, acerca del cual opina Susan Strauss:

*"...Es ejemplar el John Hancock Center en Chicago (1970), un edificio de usos múltiples con estructura que está concebida como un tubo rígido con muros integrados a las tensiones principales y las planchas de los pisos proveen estabilidad lateral secundaria ..."*⁹

Con respecto al calificativo racionalista con que Jencks y Zevi señalan a SOM, pertinente es recordar que es un término adoptado en la arquitectura para clasificar una corriente especialmente difundida en el mundo anglosajón y

"En cuanto filosofía que mana de Platón, de Descartes en sus momentos más jesuíticos y de Kant, el racionalismo enlaza las verdades que la mente conoce intuitivamente"

⁷ Bruno Zevi *Historia de la Arquitectura Moderna*, Buenos Aires, Emecé Editores, S.A., 2ª ed., 1954, pp. 20-22.

Charles Jencks: *Arquitectura internacional*, trad. Santiago Castán, Barcelona, Gustavo Gili, S.A., 1989, pp. 320 y 298.

⁸ Se trata del gentilicio de los Estados Unidos que más gustaba de usar Frank Lloyd Wright. Aun siendo hijo de padre inglés y madre galesa, decía ser el más usoniano de los usonianos.

⁹ Placcek: *Contemporary...* *Ibidem* "Exemplary are the John Hancock Center in Chicago (1970), a multi-use building whose structure is conceived as a rigid, rectangular tube with trussed walls carrying all principal stresses and floor slabs providing secondary lateral stability..." Trad. Imelda O. González.

sin recurso alguno a la experiencia..."¹⁰

De tal suerte que toda clase de "verdades" que el hombre conoce *a priori*, no dependen del conocimiento del mundo exterior. Lo cual podría resultar procedente siempre y cuando se haga uso de un razonamiento "correcto", así que, en estas condiciones los arquitectos ejecutarán edificios "verdaderos", con la condición de haber formulado la problemática arquitectónica con certidumbre. Pero sucede que, gran parte del proceso creativo y constructivo de la arquitectura es sustentado en una considerable cantidad de datos empíricos: la intervención de los clientes o la disponibilidad de los materiales, son algunas de las muchas condiciones propias de la arquitectura que ponen en tela de juicio al racionalismo. Dice Jencks que "*La arquitectura racionalista hace virtud de la reducción de la forma a la expresión de una idea poderosa que es asumida dogmáticamente.*"¹¹

De las obras realizadas por SOM, en otros tiempos, tal vez la más conocida, y no precisamente por sus dotes arquitectónicas, es el banco *Chase Manhattan* de Nueva York, de 1961. El que por cierto cuenta con obras plásticas hechas ex profeso para el edificio.

La lista de los edificios de SOM, con entrelaces de obras artísticas es larga. Por lo mismo no se les dificultó acordar con la cúpula del grupo, la incorporación de la Colección Alfa y de proponer obras de arte integradas al diseño arquitectónico, las que por consecuencia debían seguir la línea de la colección de los clientes: plástica moderna y mexicana. Por lo tanto, la solución del diseño podría ajustarse a la línea mexicana, nacionalista. Pero, en arquitectura, ¿cuál sería esa línea a seguir?, ¿la emocional? o ¿la integración plástica?, ¿arquitectura racionalista con acentos emocionales?¹²

Si de algo podemos estar seguros acerca de SOM, es que por encima del carácter racionalista que se le imputa, en su vocación prevalece el sentido mercantil de acoplarse a las exigencias de los clientes.

Por otro lado, en la arquitectura, además de la dificultad en el seguimiento de un lenguaje preestablecido, contribuyen a la problemá-

¹⁰ Charles Jencks: *Arquitectura tardomoderna y otros ensayos*, trad. Justo G. Beramendi, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, pp. 130-145.

¹¹ Jencks: *Ibidem*.

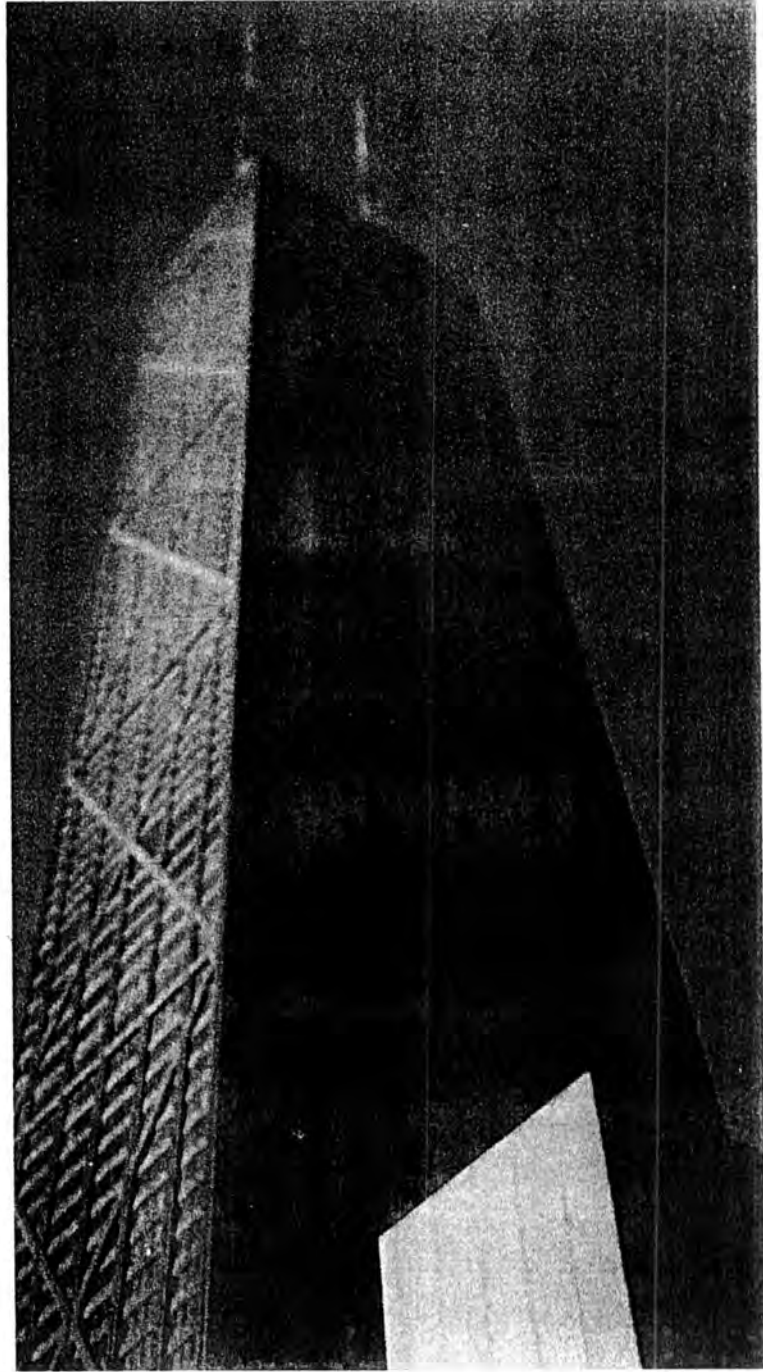
¹² Louise Noelle Gras: "La integración plástica: confluencia, superposición o nostalgia" en, coloquio del Instituto de Investigaciones Estéticas, Querétaro, septiembre, 1998, 14 págs. (en prensa).

tica clasificación de un edificio dentro de una sola corriente múltiples factores. El factor de la complejidad de la obra arquitectónica en relación con la pintura y la escultura, por ejemplo. Estas últimas son realizadas directamente por el autor con algún auxiliar o reducido equipo de colaboradores. En la arquitectura, por el contrario, es otra la historia de la realización, en ella intervienen una gran cantidad de técnicos y especialistas de una, a su vez, considerable cantidad de conceptos como los de orden social, reglamentarios, técnicos, administrativos y más. Otro factor es el tiempo de elaboración, tanto la pintura como la escultura son terminadas en un tiempo relativamente corto; a diferencia de la edificación donde el tiempo de desarrollo es casi siempre impredecible, a veces hasta años; tiempo suficiente para que cualquier tendencia sufra modificaciones. O bien, el mismo edificio podría requerir radicales cambios de corriente estética por autoría o por necesidades de uso.

Sobre la fidelidad de SOM hacia un estilo determinado no hay nada escrito. Lo que de SOM sí está escrito es la metodología de sus procedimientos de trabajo. En la organización, tan desbordantemente desarrollada, han sido implementados grupos integrales de colaboradores que competirán por los trabajos. Charles Jencks puntualiza:

*"...existe la idea del equipo mixto de diseño, la sustitución de una empresa por varios arquitectos en competencia. Así lo ha hecho Bruce Graham, del SOM al seleccionar a un equipo mixto de arquitectos para que se hagan cargo del proyecto King's cross de Londres;..."*¹³

13 Jencks: *Ibidem*, p. 298.



45a John Hancock Center, 1970.



45b John Hancock Center, vista perspectivada.

III.3 LA LÍNEA DEL CORPORATIVO DE LATA

Una vez que los responsables de la administración del Grupo Industrial Alfa definieron con sus similares de SOM, todos aquellos pormenores necesarios para establecer las reglas de la relación mercantil, acordaron la siguiente reunión. Decidieron que la entrevista para la presentación de la propuesta de diseño, se llevara a efecto en un territorio intermedio a las dos ciudades, un lugar entre Chicago y Monterrey: Houston.¹⁴ Y, de acuerdo a la fecha de la junta en que Bernardo Garza Sada distingue a la firma SOM con la responsabilidad de ser el creador ideal del corporativo, la cita debió concertarse en los últimos meses de 1978. La reunión para la presentación del proyecto fue organizada en las instalaciones de un hotel, recuerda Jorge Warnholtz.¹⁵

Desde un principio el grupo vio con beneplácito la intervención de Bruce J. Graham. En parte por su ascendencia latinoamericana, la madre fue una indígena peruana; Bruce, era por su estatura un verdadero rascacielos, mientras que su progenitora era muy pequeña de estatura, gustaba de comentar Warnholtz. El visto bueno, asimismo, se debió al requerimiento del proyecto con matices y, preferentemente, materiales mexicanos que el mecenazgo preestableció; trataban de conciliar las expectativas de los miembros de la familia que se estaban esforzando por consolidar con identidad nacional los proyectos artísticos en marcha, doña Mária y los colaboradores.

Estuvieron presentes en la exposición del proyecto, por parte del Grupo Alfa: Bernardo Garza Sada como Presidente; Francisco F. Maldonado, comisario; Francisco Garza González, quien fungiría como representante de Alfa ante la dirección del proyecto ejecutivo durante el desarrollo del PEAC; Francisco Garza Calderón, del área de Recursos Humanos, observador de las soluciones espaciales en función a la

14 Jorge Warnholtz: conferencias telefónicas, noviembre y diciembre de 1997.

15 *Ibidem*.

Interrelación del personal; y, por supuesto, Jorge Warnholtz, el director del proyecto por construir. Por su parte SOM se representó con: el ahora ya legendario Bruce J. Graham, peruano-americano, socio y creador del novedoso esquema llamado *sistema mixto de arquitectos*, que para estos tiempos ya había probado su operatividad en la compañía de arquitectura e ingeniería; Joe Gonzales, cubano-americano, como responsable y director de la ejecución del diseño arquitectónico; y, Rudolph (Cravioto) Sanches, mexicano-americano, por ser el responsable de los acabados del proyecto.

La exposición de la propuesta recayó en el arquitecto Joe Gonzalez, jefe del proyecto.¹⁶ La explicación fue sustentada básicamente, con el apoyo de la maqueta elaborada por SOM (figura 46), de algunos apuntes perspectivas, en los cuales los ejecutivos de Alfa visualizaron la contextualización de los silentes volúmenes acromáticos de la maqueta. Además, se apoyó, en una serie de gráficas en las que se vertió toda la información numérica pertinente y quizás una propuesta de tiempos.

De todos estos hechos, quizás el que recuerda con mayor precisión Jorge Warnholtz, es el referente al pequeño gran detalle con el que Joe Gonzales le dio el toque final a la maqueta, justo en el elemento estructurador de los volúmenes arquitectónicos y por lo mismo el más visible: la Galería. Ahí colocó, en el remate nororiente, una filmina que reproducía una cromática pintura de rojas sandías de Rufino Tamayo (figura 47),¹⁷ en el único toque de color de la incolora maqueta, la chispa de último momento, como dirían los estadounidenses: "*¡GREAT!*", a no dudar. Desde este instante y en adelante, se activaron todos los resortes que a la mano de los mecenas y de los diseñadores estuvieran, para cristalizar la que ya desde su concepción se presentía como una empresa plástica de excepción.

DELINEACION

La línea de la lata

Para la orientación del personal que ocuparía las oficinas, fue elabora-

¹⁶ *Ibidem*

¹⁷ *Ibidem*

do un folleto informativo, en el que es presentado el nuevo Corporativo Alfa, S.A., de la siguiente manera:

“Las instalaciones se han construido en un área arbolada de 100,000 m2.(sic) Al pie de la Sierra Madre Oriental en la intersección de Ave. Gómez Morín y Ave. Roberto Garza Sada.

En general el lugar acomodará a 300 ejecutivos y Cuenta con un estacionamiento para 390 automóviles en áreas abiertas y bajo techo.

El edificio tiene áreas principales una para Directores Generales, una para Oficinas Generales y otra para la Cafetería, todas comunicadas por la galería que representa la espina dorsal y es el elemento de diseño que define las características del edificio exterior.

Se complementa el edificio con 8,000m2 de pasto limitados de manera que dé un contraste arquitectónicamente bello, complementado con 800 árboles nativos y ornamentales.”¹⁸

Efectivamente, tal como se señala en el folleto, la Galería es el elemento estructurador del planteamiento arquitectónico, a través de la cual serán efectuados los traslados interiores. Visualmente, es un espacio que debió concebirse con una absoluta limpieza, sobre todo si consideramos que originalmente contendría como remate visual el propuesto vitral de Tamayo. ¡Y hasta sin él, igual! Por lo mismo, resultan intromisorias las dos serpenteantes escaleras que conectan la planta baja con el primer nivel del edificio de las Oficinas Generales, el que corre a lo largo de la Galería (figura 48). Además de las poco prudentes escaleras, la Galería alberga una barra, la aduana de acceso, la segunda, que posteriormente se le colocó, para registro e información más unas bancas para quienes esperen ser recibidos o atendidos. Es de llamar la atención que el eje marcado por la Galería se encuentre en posición opuesta, contraindicando al acceso general, sobre Avenida Gómez Morín. De hecho, debe bordearse el edificio de las Oficinas Generales para poder acceder a ella al dejar el automóvil en el estacionamiento (figura 49).

¹⁸ Folleto informativo del Edificio Alfa Corporativo diseñado para los empleados ejecutivos. El folleto propone una extensión de área verde del 8%, en relación al área total de terreno, la que resulta improcedente visualmente si se observa la figura 54.

Se llega a la Galería al paso de una plazoleta y de una también serpenteante rampa reflejada, como un apéndice de la portada principal del corporativo, sobre un espejo de agua (figuras 50). El edificio del estacionamiento general a cubierto se soluciona con un juego de medios niveles subterráneos, mientras que su cubierta se disimula con el verdor de un abundante follaje.

La Cafetería ocupa e invade una porción del territorio de lo que debió ser la diáfana concepción del "patio mexicano". El volumen aparece sumamente sospechoso por habersele solucionado la piel, su envolvente, con cristal, convocando así a la transparencia, a la inexistencia (figura 51). Hago uso de la terminología racionalista de "piel", por tratarse del espíritu que prevalece en la conceptualización arquitectónica, como ya se apuntó en el capítulo anterior. Con estos ejemplos se demuestra la intención de satisfacer los acentos o reminiscencias nacionalistas solicitados por Alfa.

El volumen de la Cafetería también contiene, bajo nivel, el Auditorio del Corporativo, éste sí, totalmente cerrado, ciego, al igual que las correspondientes áreas servidoras: cocina, bodegas, cubículos de proyección y demás. Mismas que están contenidas en un bloque que delimita el perímetro del dudoso "patio". Estas áreas cerradas en condición marginal y subterránea no llegan a invadir el espacio virtual que las contiene. El espacio o patio queda cubierto y protegido por una pérgola solucionada con un entretejido de enormes trabes de concreto y acero; la necesaria filtración para la mediación del ardiente sol del Norte.

Se accede a las diferentes áreas de trabajo del edificio de las Oficinas Generales al paso del ajetreado tráfico de las áreas de servicio: servicios sanitarios, cocinetas, cuartos de copiado, escaleras de servicio, montacargas y más. Las áreas de trabajo ejecutivo, "casi", fueron solucionadas con el concepto lecorbusiano de la planta libre. De tal suerte que la diversidad de las categorías laborales se distinguen: primero, en los espacios abiertos, con el amueblado de los escritorios y credenzas; después, en las áreas destinadas para los jefes de sección, con mamparas lo suficientemente altas como para evitar las miradas indiscretas de los transeúntes corporativos; y, por último, para los gerentes, en los cubículos perimetrales y en algunas islas centrales, totalmente cubiertas con mamparas a la altura de los cielos falsos. Las salas de juntas fueron ubicadas en los recodos ocasionados por los mismos cubículos gerenciales. El "casi" se produce con el púdico cie-

re de las oficinas gerenciales que rompe la limpieza de la planta que debió haberse conservado (figura 52).

Al edificio destinado para los directores, se accede por medio de un recodo de la Galería, al paso de una escalera con la que se logra el cambio de nivel, es el cuarto elemento serpenteante en el conjunto; las escaleras de diseño más convencional, de dos tramos con descanso, fueron reservadas para las áreas de servicio. Después, se transita a lo largo de un pasillo en el que está localizada una serie de nichos que albergarían una colección de figuras prehispánicas, para llegar, después de girar en esquina, hacia otro pasillo y, entonces, acceder al gran vestíbulo de la Dirección. En el vértice de estos dos pasillos, fue ubicada una obra escultórica solucionada por Luis López Loza. El edificio cuenta con su propio estacionamiento, bajo medio nivel, al que se llega por la vía vehicular más directa con la que cuenta el corporativo, por Avenida Gómez Morín.

El estacionamiento de directores se comunica a través de una enorme escalera helicoidal, con el vestíbulo del edificio, el último de la serie de cinco cuerpos serpenteantes que se incorporaron al Corporativo Alfa (figura 53). En una concepción espacial lograda con magnas proporciones. En esta área SOM propuso, como parte del Programa de Arte, una obra artística incorporada al cielo de este vestíbulo; propuesta a la que no se acabó por dar cauce.

El resto del edificio de los Directores Generales contiene las diferentes oficinas privadas con sus correspondientes áreas secretariales, que son dos, de grandes proporciones igualmente. Además de contar con diversos espacios de apoyo, en los que se incluyen una Sala de Juntas y un Salón de Reunión y Descanso con una pantalla de proyección gigante. Cuenta también con una Gran Terraza, a la que se accede por este salón y por la Oficina Presidencial. La distribución de las áreas y oficinas se hizo estratégicamente, dejando a la Oficina Presidencial la ubicación más favorable de todas las esquinas del prisma.

Todo este complejo corporativo se desenvuelve en las faldas del monumental cerro de la "M", llamado así porque con su perfil se configura esta letra. Cerro encadenado al sistema montañoso de la Sierra Madre Oriental; el mismo que, desafortunadamente, la desbordante mancha urbana ya corroyó. El Corporativo Alfa destina una porción de su territorio al área verde, siempre vital, según se anuncia

en el folleto informativo. Éste, al parecer, contiene una mácula de dígito, pues el espacio verde guarda, más bien, una relación proporcional del 80% con respecto al territorio total, es la porción dominante del predio y es sombreada por una enorme cantidad de robustos árboles que matizan de diversos verdes el panorama exterior (figura 54).

Del registro de colores

El color en los exteriores se redujo al blanco puro. La identificación de los edificios que componen el conjunto corporativo, se descubre a través de los diferentes volúmenes que lo integran. Con el reflejo de la luz solar el juego de los cuerpos blancos deslumbra, se ilumina transformándose en un espejo. Atrayente reflejo argentino, resultado del contraste con la intensidad de los verdes del follaje externo, inmerso en la sequedad del paisaje allende; sugerencia de un oasis en el desierto. El toque externo de color, con el rojo óxido, fue aplicado en el entramado de la pérgola que sombrea el espacio semiabierto inscrito entre los edificios de Dirección, Galería más el de Cafetería y Auditorio.

Adentro, en el predominante blanco reflejante de los interiores del edificio para Directores, con el fin de individualizar y caracterizar los espacios componentes, fue adaptada una derivación cromática hacia los tonos neutros. Colores secundarios rescatados de las variantes de arenas, terracotas y ocre. Adecuada selección tonal que no competiría, y más bien sería discreta acompañante de la intensidad del colorido de la tendencia nacionalista de la Colección Alfa.

Inusitadamente en el Proyecto de Acabados del PEAC, SOM, propuso, para los interiores del edificio de Oficinas Generales, una gama de colores rescatados de los murales de Bonampak. De manera tal, que el edificio de Oficinas Generales se vio iluminado por una variedad de colores y teñidas texturas que iban desde el café en el juego de las mamparas y las celosías de los cielos falsos. Los ocre y óxidos en los paneles de los interiores de las oficinas. Mientras que en las áreas abiertas el color dominante está en las mamparas con textiles de tonos en los variantes tornasolados de verdes jade. Todo este colorido concierto se desenvuelve sobre un relajante blanco. En realidad la selección no estaba del todo mal resuelta ya que los atractivos colores fueron arreglados a manera de remates visuales, en oposición a la blancura imperante.

Tal vez, por estas condiciones, la obra gráfica seleccionada para incorporarse en los interiores, haya sido elegida, en su mayor parte, en colores más bien discretos, o cuando menos, en tonos relajantemente acromáticos. La atmósfera general de los espacios corporativos, acaba por ser complementada con las vistas siempre verdes del paisaje exterior. Excepción hecha en la Oficina Presidencial y el Salón de Reunión y Descanso, del edificio de Directores, los que cuentan con su propia, privada y compartida Gran Terraza.

El detalle humorístico fue liberado por los ejecutivos, los que gozaron entre las vicisitudes de la crisis de 1981, al estrenar el edificio; decían sentirse dentro de una hamburguesa o de un *hot-dog*, debido a la solución de los colores.

Manifiesto pudor de exhibición

Es significativa la resolución del corporativo en un desear exhibirse y no. Por un lado, la intención de crear la ocasión para mostrar la cantidad y la calidad de la Colección de Pintura Alfa, de las obras plásticas hechas ex profeso y de la magna pieza vítrea, sólo para aquellos elegidos y esperados: los invitados. Por otro lado, la serie de manejos espaciales y recursos técnicos para no quedar en exhibición; es el caso de no mostrar algún alzado arquitectónico al exterior salvo las ciegas blancas bardas perimetrales, las que solamente permiten ser penetradas a través de una caseta de registro y vigilancia. La caseta es el punto de inducción, la iniciación del tránsito del visitante que se incorpora a una circulación elíptica; la laberíntica ruta del caracol penetrado. Podría llegarse entonces, cumplidos todos los requisitos, hasta los lugares más recóditos, los más pudorosos. Los espacios reservados de cualquier mirada, los que son guardados para las dignidades administrativas; en el resguardo laberíntico de las negociaciones.

Ante el evidente protagonismo estructural de la Galería, la espina dorsal del corporativo, su manifestación exterior es fundamental. Alrededor de este corredor el resto de los volúmenes giran, se intersectan y se comunican en concierto. Con su estatura es el único elemento que visualmente logra sobrepasar a las blancas bardas perimetrales. La Galería corre a lo largo de los diferentes edificios componentes, y de una buena parte del predio, hasta incrustarse en el edificio de la Dirección General, el centro neurálgico del Corporativo Alfa.

Lo que la línea delata

Difícil mantener la absoluta sujeción a la manifiesta corriente racionalista de la autoría, SOM, al verse presionado por las demandas del patrocinador: entablar diálogo con el discurso nacionalista de la Colección Alfa y, además, rescatar matices y materiales mexicanos. Diríamos que, con base en un título de Jencks, podría tratarse *a priori* de un "Racionalismo irracional",¹⁹ y, con mayor rigor, por lo que a los acentos mexicanos toca: "Racionalismo emocional". Etiqueta muy apropiada por cierto, al menos en principio, para una obra producida en una sociedad con cariz de ambivalencia. Podría tratarse, igualmente, de la Integración Plástica en un nuevo intento del concierto armónico de las artes.

Abundemos. En México, la línea emocional se desarrolló al amparo de Luis Barragán y de Mathias Goeritz. Goeritz la definió al darle nombre en el "Manifiesto de Arquitectura Emocional".²⁰ La corriente mantiene un latente arraigo conceptual con la escuela holandesa del Neoplasticismo; sobre la línea de la síntesis geométrica impuesta por Mies van der Rohe, durante la primera mitad del siglo. Pero, paradójicamente, con la resistencia estoica y nacionalista de Barragán de renunciar a los valores de la privacía, la serenidad y la riqueza de las tradiciones. Goeritz, por su parte, sentencia en su manifiesto que: "Sólo recibiendo de la arquitectura emociones verdaderas, el hombre puede volver a considerarla arte".²¹

Este es el caso de la ejemplar obra de Barragán con las evidentes influencias regionales que sufrió y gozó en su natal Jalisco, en Mazamitla, área colindante al estado de Michoacán, y en otros lugares más del mundo mediterráneo que recorrió. Resquicios de añoranzas idas "en la búsqueda de la belleza, el sortilegio y la poesía".²² Luis Barragán pulió estos conceptos con la colaboración de Edmundo O'Gorman, precisamente se trata de aquellas palabras con las que sorprendió a propios y a extraños,²³ durante su discurso en la ceremonia de entrega

19 Charles Jencks: *Arquitectura Tardomoderna y otros ensayos*, trad. Justo G. Beramendi, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1982, pp. 130-145.

20 El texto del "Manifiesto de Arquitectura Emocional" está tomado de Olivia Zúñiga Mathias Goeritz, México, Editorial Intercontinental, 1963, pp. 30-33.

21 *Ibidem*.

22 Louise Noelle Gras, "Luis Barragán. Búsqueda y creatividad" México, Universidad Autónoma de México, 1996, pp. 135-136.

23 *Luis Barragán*, México-Madrid, Colegio de Arquitectos de la ciudad de México, Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente/Fundación Sidek, Exp. 29 de nov., 1994 a 17 de ene., 1995, producción en video, III casts., I est.

del premio Pritzker, en Washington, en 1980; al tiempo que, en Monterrey, el Corporativo Alfa se realizaba.

De acuerdo a las anteriores consideraciones, a decir verdad, no se trata de un acertado concierto entre el racionalismo y la corriente emocional, desde el momento en que SOM no intenta siquiera penetrar en el conocimiento de las tradiciones regionales, mucho menos en su esencia. Podemos afirmar lo que SOM sí ofrece: el refinamiento del ámbito corporativo que priva en el mundo de los negocios del primer mundo y que ha sido reiteradamente recreado por la firma internacional.

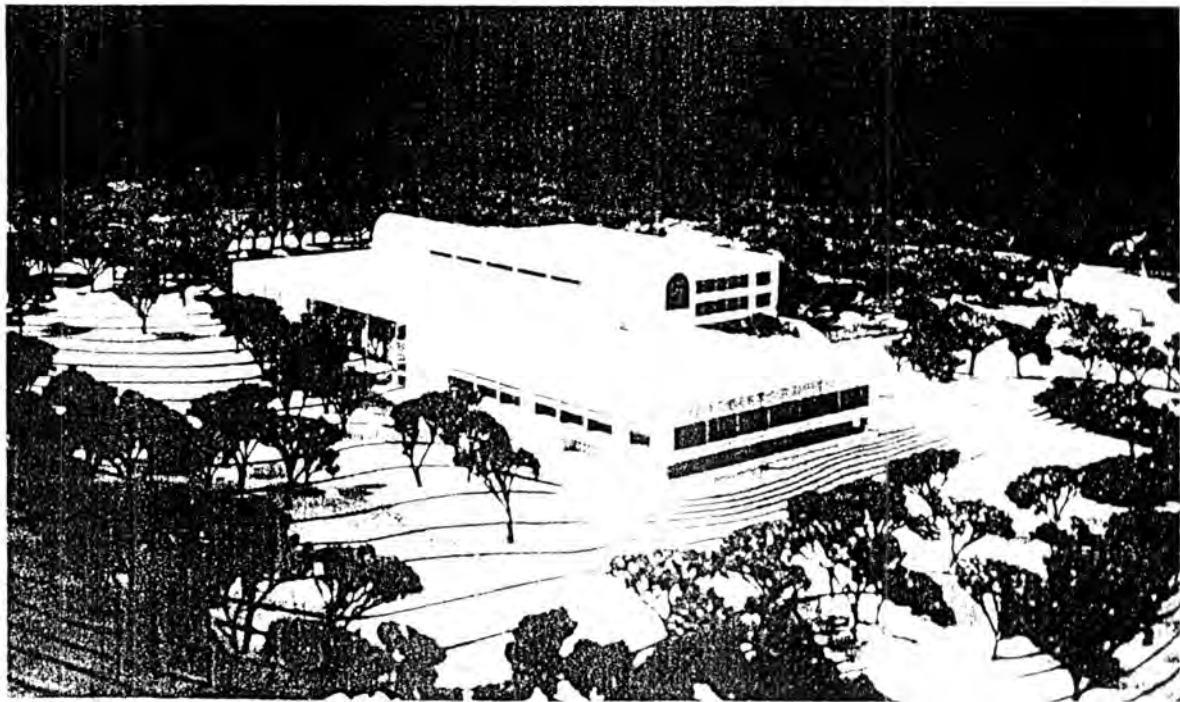
Por otro lado, al incorporar las contenidas voces individuales de las obras, en los jirones del discurso creativo; con la intensidad que cada artista le imprimió a su pieza plástica comisionada ex profeso o no, universal o particular, sugiere la existencia de la Integración Plástica.

"...En suma, se trata de una 'obra que realizan los arquitectos con otros artistas...con el fin de enriquecer las obras arquitectónicas'..."²⁴

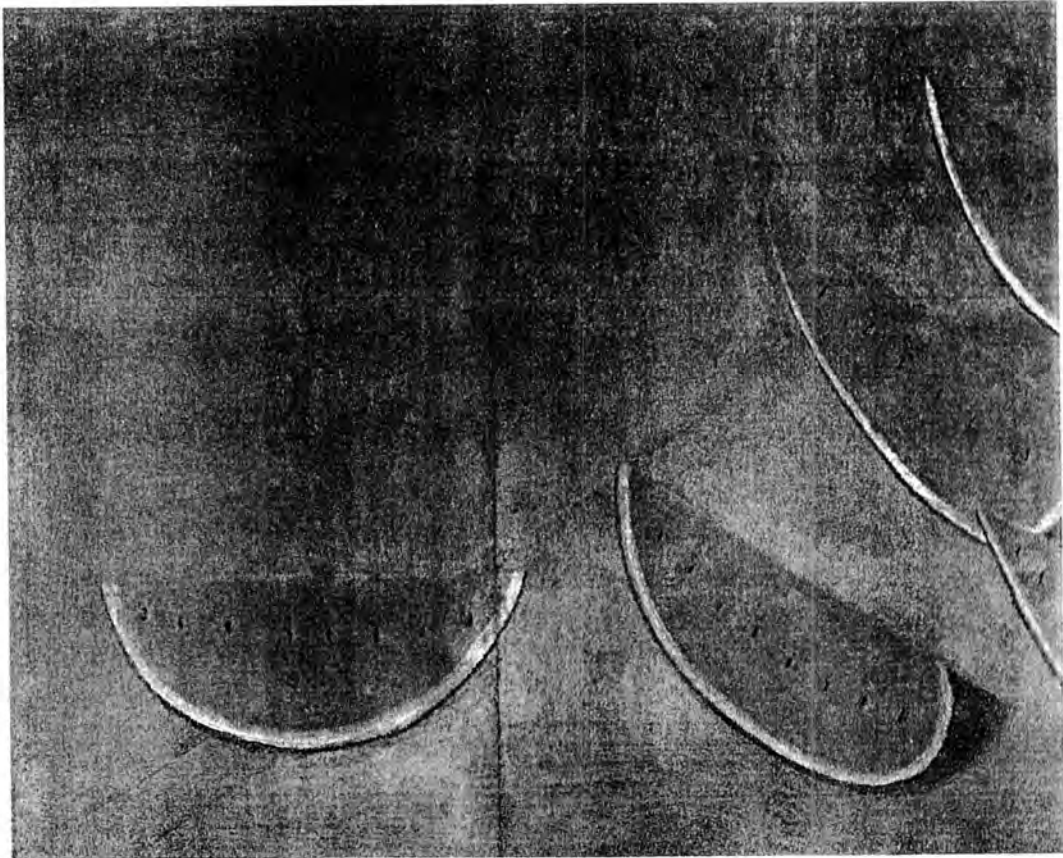
Empero tampoco se trata de una nostálgica recreación de la Integración Plástica, muy a pesar de la sombra de la plástica mexicana bajo la que se desarrolló el Proyecto Edificio Alfa Corporativo. El espectro de la plástica mexicana contemporánea en el PEAC fue un suceso en tono de fuga, con repetidas cancelaciones de escena, en 1982, en 1994... Luego entonces, sería inconsistente, asimismo, pretender clasificar la línea del corporativo dentro de la corriente de la Integración Plástica.

Precisando. En la apreciable pretensión de abarcar un amplio abanico de posibilidades, de condiciones *sui generis* y de requerimientos, el diseño de la Skidmore, Owings & Merrill, el Corporativo Alfa, solucionado sobre pedido para el Grupo Industrial Alfa, puede definirse dentro de una corriente exclusivista; y, en consideración a los antecedentes preminentemente mercantiles que señalaron su rumbo original, es posible inscribirlo dentro de la corriente del *racionalismo en lata*; pero, en acuerdo con el análisis que Jencks hace del dogmático racionalismo puede precisarse, finalmente, con la etiqueta del *irracionalismo enlatado*.

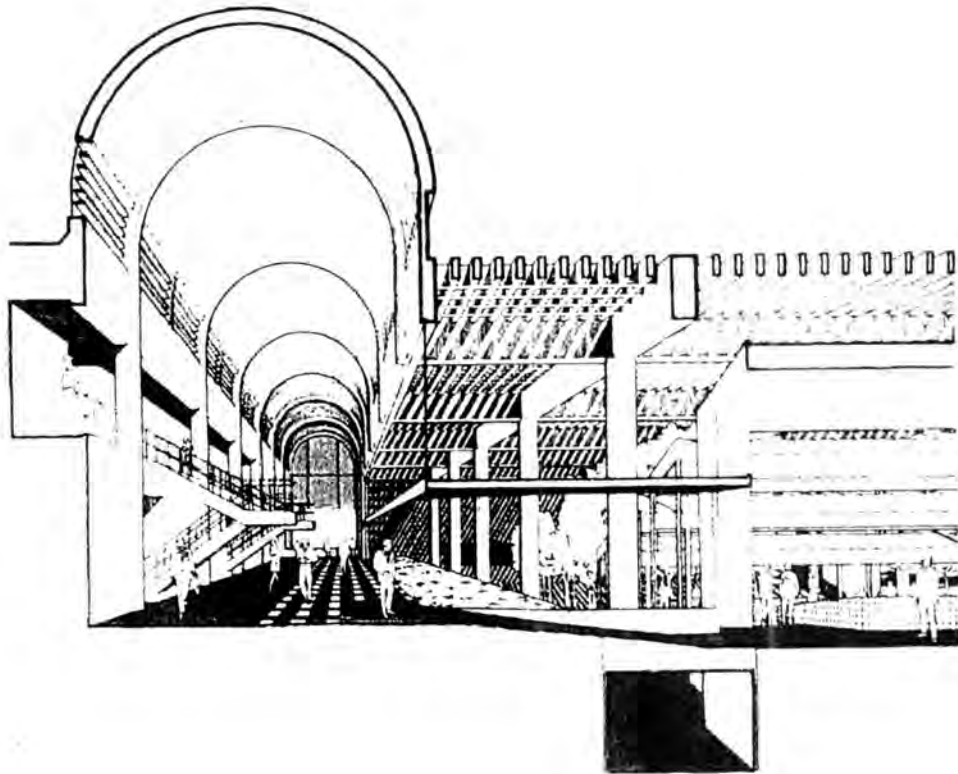
²⁴ Louise Noelle Gras: "La integración plástica, superposición o nostalgia" en, coloquio del Instituto de Investigaciones Estéticas, México, UNAM, Querétaro, septiembre de 1998, pp. 1-14. (en prensa)



46 Maqueta del PEAC, vista panorámica.



47 Las sandías Tamayo.



EDIFICIO CORPORATIVO **ALFA**

48 Perspectiva del interior de la Galería

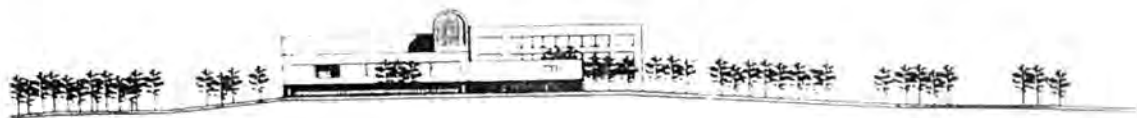


- 1.- CASETA DE GUARDIA
- 2.- PLAZA
- 3.- OFICINAS DE DIRECTORES
- 4.- GALERIA
- 5.- OFICINAS GENERALES
- 6.- CAFETERIA Y AUDITORIO
- 7.- COCINA
- 8.- ESTACIONAMIENTO
- 9.- CALLES DE ACCESO
- 10.- BANQUETA Y ESPEJO DE AGUA



9. JARDINES

Ocho mil metros cuadrados con Pasto, árboles nativos y ornamentales que dan un bello conjunto arquitectónico.



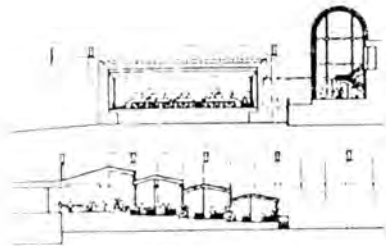
7. ESTACIONAMIENTO

Ochenta cajones de estacionamiento para visitantes ubicados al sur del edificio y a nivel terreno, Doscientos Treinta y Cinco (235) cajones distribuidos en dos niveles subterráneos.

8. RECEPCION DE VISITAS

Está localizada en la parte sur de la galería

50 Alzados, norponiente, surponiente, suroriente y nororiente de arriba hacia abajo: la portada principal señalada con un círculo rojo.

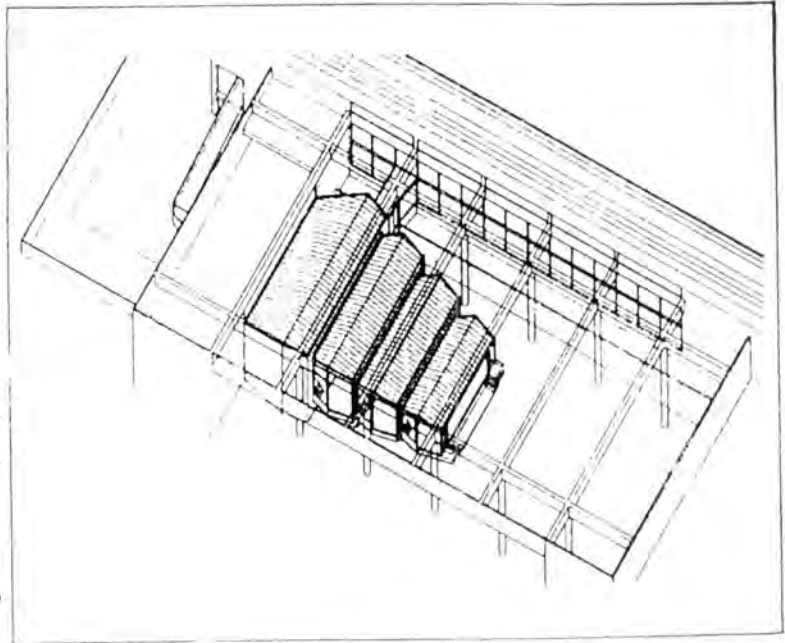


4. CAFETERIA

Ubicada al lado oriente del edificio, contiguo a la galería.
Tiene una capacidad para atender a 300 personas.

5. AUDITORIO

Ubicado en la planta baja de la Cafetería para una capacidad de 200 personas.

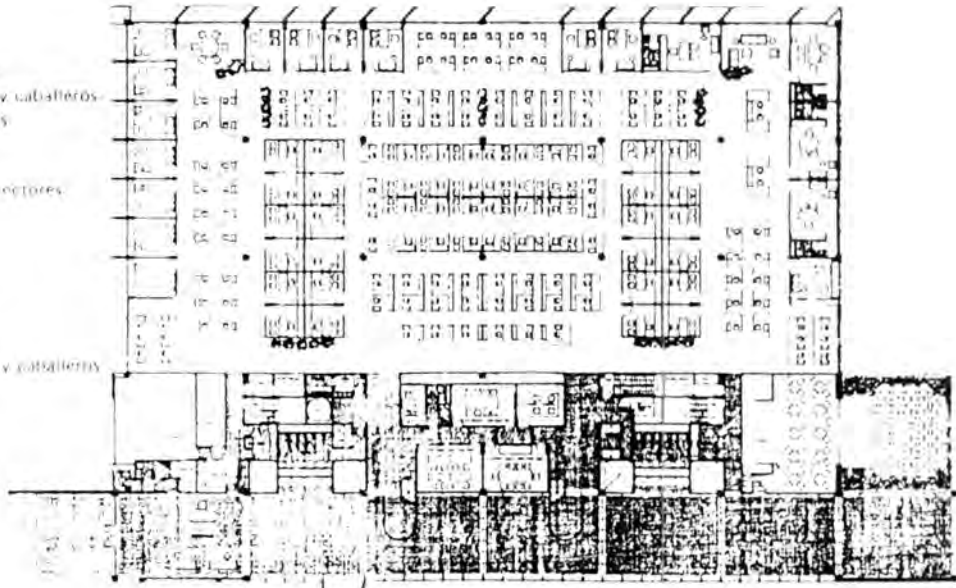


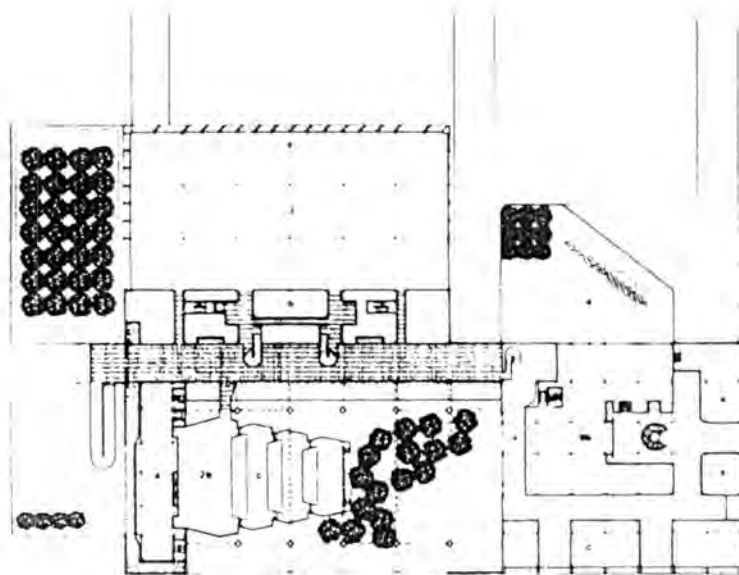
7. PRIMER PISO.

- Oficinas
- Cuarto Cocineras
- Baños para dama y caballeros
- Sala de Terminationes
- Servicio de Caja
- Sala de Lectura
- Campos para inspectores

7.1 SEGUNDO PISO

- Oficinas
- Baños para damas
- Baños para señores y caballeros
- Servicio de Caja
- Sala de Lectura





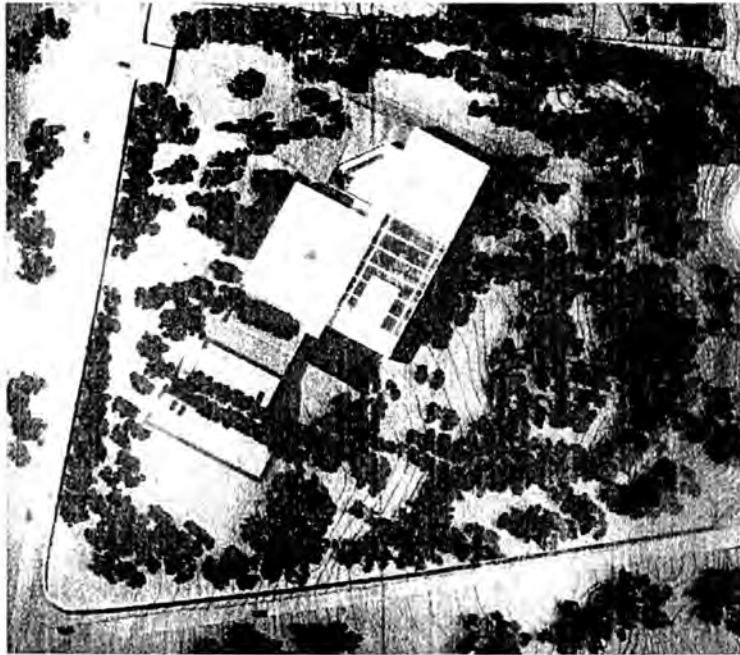
Area de computadora Delta 1000 Honeywell para control y supervisión programable de:

- Sistema de Aire Acondicionado
- Sistema de Bombeo
- Control de Alumbrado
- Control de Temperaturas
- Control de Presión en equipos
- Sistema de riego para jardines
- Vigilancia
- Tres Elevadores en Oficinas Generales
- Estacionamiento para 40 automóviles asignados a Directores.

3- AREAS DE MAQUINAS

Comprende entre los equipos principales:

- Centrifugas de 250 toneladas de refrigeración, cada una.
- Dos calderas de 150 H. P., cada una, para operarse con Diesel o gas.
- Tres torres de enfriamiento con una capacidad de 780 gal./min.
- Cuarto de Bombas.
- Bomba de emergencia contra incendio de 500 gal./min.



II. INSTALACIONES

1. Caseta de guardias, ubicada por Gómez Morin 1111 principal y único acceso.

2. EDIFICIO OFICINAS GENERALES.

2.1 Nivel Terreno

Planta de emergencia de 875 KVA, para suplir interrupciones de la C. F. E.
Conmutador con capacidad para 1000 extensiones y 120 líneas al exterior.
Cuatro unidades de telex y telefax.
Centro de reproducción e impresión.
Área de correspondencia para clasificar y manejar 2000 documentos diarios.
Área de Servicio, Mantenimiento y Reparación.
Oficinas de Seguridad y Vigilancia Interior.
Almacén de papelería y artículos de consumo diario.
Rampa de carga y descarga de productos.
Área de terminales, informes a la Dirección.

IV. ENGARGES PLÁSTICOS

IV.1 OBRAS POR ENCARGO

Llegó el momento, durante el desarrollo del Proyecto Ejecutivo Alfa Corporativo, PEAC, que Sharon Jasnocha, la responsable por SOM del diseño de los interiores y del proyecto plástico, se presentara con su propuesta en las antiguas oficinas de la calle de los Ángeles. Ahí, tiene la oportunidad de apreciar el contenido artístico de la Colección Alfa, en las etapas iniciales, la misma que José Emilio y Guillermo gozaron en colocar. Roberto Garza Sada la recibe en su privado, en el mismo momento en que Guillermo se encontraba con él. El asesor recuerda cuando Sharon le preguntó:

*"Bueno señor Garza Sada, ¿cómo las quiere distribuir —refiriéndose a las piezas artísticas de la colección— en las oficinas?, por gusto, por jerarquía, por integración al amueblado, o bien, por las características del espacio."*¹

Roberto le hizo algunas observaciones acerca de que dispusiera de las obras, incorporándolas al diseño espacial de acuerdo a sus características, dejando las mejores, las de selección, para los espacios más importantes. Concedor de la precedencia que don Roberto le concedía a su hija en cuanto a la apreciación y a la dirección de la Colección, Sepúlveda considera que la decisión final la dejó en sus manos:

*"...así como Rockefeller decía que aunque tenía su grupo de consejeros, tenía que estarles imponiendo lo que se hacía, porque él era ante todo el jerarca y creo que, en el Grupo Alfa, una opinión de ese peso podía ser de doña Marga."*²

Se refiere a Nelson Rockefeller, "El Príncipe de la Gasolina" y a sus intervenciones en el Museo de Arte Moderno, el MOMA, de Nueva

¹ Guillermo Sepúlveda Treviño: entrevista. 3 de abril de 1997.

² *Ibidem*.

York. Nelson, gracias a las diligencias de su madre, Abby Greeny Aldrich, formó parte del comité asesor del museo, donde él asegura haber aprendido todos los secretos acerca de la política.

Entonces doña Márgara y el equipo de asesores, en diálogo con Sharon Jasnocha, aprobaron y descubrieron otros espacios propios, no nada más para la colocación de las obras de la Colección, sino algunos particularmente idóneos para la incorporación de obra plástica a propósito. Tal era el caso del enorme vitral a través del cual penetrara a la Galería, por el nororiente, la luz solar.

Otro era el caso del área divisoria de la Oficina Presidencial, la que divide en dos partes iguales la oficina y que original y finalmente fue destinado a la vegetación, pero que en el ínterin se pensó en resolverla con una escultura geométrica; o bien, aquellos interminables muros en los que la imaginación preparada señalaba con grandes óleos-murales, proposiciones de tapices, o tal vez, murales de cerámica predestinados para Alejandro Colunga. En un juego sin fin de la imaginación.

Antes de adoptar el Programa de Arte, para mediados de 1980, ya habían sido iniciadas, o cuando menos encaminadas, las primeras obras artísticas que formaban parte del primer paquete de obras por encargo para el Corporativo Alfa. De acuerdo con los datos establecidos en el primer Reporte del Programa de Arte, a manera de registro y reporte de avance, con fecha del 23 de enero de 1981,⁴ formaban parte de este primer paquete: el tapiz de Rodolfo Nieto, el óleo-mural de Eduardo Tamariz y se encontraba en vías de armarse el *corpus* técnico del vitral. Ya se contaba con el primer croquis elaborado por Tamayo. Sorprendentemente este croquis no parecía, ni por asomo, formar parte de la tipología expresiva tamayesea, al menos de aquella que les es tan familiar a los admiradores de su obra.

3 Peter Collier, et al. *Los Rockefeller: una dinastía americana*. Trad de F. Martín, Barcelona, Ed. Tusquets, 1987, pp. 200-221.

4 P.E.A.C. Reporte del Programa de Arte. E. O. González, 23 de enero de 1981.

IV.2. LA ÓPERA SACRA: LA FIRMA, TAMAYO

UN INSÓLITO FRUTO PARA UN DESUSADO ENGARCE

Al incorporar la promesa del encuentro de la luz con el prisma de los coloridos tamayescos y, soñando tal vez, con un bodegón de rojas sandías, con un fantástico personaje en gris y amarillo, acaso con algún cielo estrellado, doña Márgara, se hizo cargo de abordar al pintor. Hasta cierto punto la propuesta no lo debió haber tomado por sorpresa; no era la primera ocasión que la familia Garza Sada le proponía la elaboración de una obra que no formaba parte del repertorio de sus manifestaciones plásticas. Existía el cercano antecedente, por tiempo casi paralelo, de la escultura *Homenaje al sol*. De la que por ahí en alguno de los eventos propiciados durante la ejecución del corporativo, Amores, con su habitual agudeza diría que su título bien podría precisarse como *Homenaje al sol rojo de Calder*, aunque popularmente es conocida como *El batidor*. Pero, ¿un vitral? El patronazgo de esta familia de empresarios norteños sí que resultó inconmensurable e impredecible para el maestro de la mirada totémica.

La reacción de Tamayo no se hizo esperar. En los últimos meses de 1979 presentó la propuesta en acuarela sobre cartón, pero resultó inverosímil. La original intención creadora era de carácter artesanal, haciendo uso de los recursos de la región, el pintor pensaba en la intervención de la mano de obra mexicana para la elaboración del vitral; con la técnica del emplomado. Se trataba, según el croquis anexo a la información con la cual se buscó con afán la solución técnica del ventanal, de una maquinaria industrial, con despliegue de tuberías, mismas que sugieren profundidad espacial —¿rehuía de las perspectivas?—, y, entre ésta, se yerguen dos chimeneas con fumarolas (figura 55). En suma, esta propuesta no mantenía ninguna afiliación con el reconocido estilo tamayesco; con los diseños elaborados por Rivera en Detroit sí, pero con Tamayo, casi nada (figura 56a y b).⁵

⁵ Alicia Azuela: *Diego Rivera en Detroit*, México, IIE / UNAM, 1985 (Col. Cincuenta años 1935-1985).

Terry Smith: *Making the modern. Industry, art, and design in America*, Chicago, The University of Chicago Press, 1993, pp. 199-246

El croquis anexado en la búsqueda de la tecnología adecuada emerge de la acuarela sobre cartón entregada por Tamayo a la familia de empresarios, misma que aparece en el libro *Los murales de Tamayo* (figura 57).⁶ En ésta, es apreciable que la única afinidad con su obra, la conservó en el manejo del contraste entre los colores, los cálidos y los fríos. Al presentarles esta primera propuesta plástica a doña Márgara y a los colaboradores, los sorprendidos resultaron ser, en ese momento, los patrocinadores. La familia no esperaba una alegoría industrial. Posiblemente, durante la entrevista y el recorrido por la Planta de Hylsa algo llegaría a comentarse acerca de la promoción artística de la familia Ford en Detroit, pero la idea era elaborar un Tamayo para Alfa, no resucitar el espíritu de Rivera, tenían sus razones. Este proyecto corría el riesgo de no ser debidamente concluido, por poco estimulante para el maestro zapoteca; lo mismo sucedió con aquel mural de 1938, en el hoy Museo de las Culturas, en el Centro Histórico de la ciudad de México: *Revolución* (figura 58). En oposición al caso del mural *El canto y la música* (figura 59), de 1933, obra atizada por el naciente romance con la joven estudiante de piano Olga Flores.

Una vez recuperado el aliento, se le serenó, se le confirmó que tan sólo esperaban de él "un Tamayo" y que del resto, es decir, de las minucias técnicas ellos se ocuparían. La tarea no era simple, el deseado estilo tamayesco es distinguido por el intenso cromatismo, mismo que suele descomponerse y transformarse en mil y un matices. Esto complicaba la búsqueda de la solución técnica, pero a fin de cuentas, estos pormenores los resolvería la firma Skidmore, Owings & Merrill, SOM, bajo la estricta vigilancia del patrocinio. Así empezó por consolidarse un-Tamayo-para-Alfa.

ENGARCES DE LATA PARA UN DON

Mientras Tamayo meditaba libre de presuntas temáticas, pero reflexivamente, el tema y la composición de la segunda propuesta, SOM inicia un sinuoso camino para encontrar la técnica. La más idónea primero, para después concertar, afinar todos los detalles y suministros

⁶ J. C. Pereda et al., *Los murales de Tamayo*, México, INBA - Fundación Olga y Rufino Tamayo - Americano Arte Editores, 1996, pp. 188-195.

⁷ J. C. Pereda et al., op. cit., pp. 38-65.

de materiales resultantes. El responsable de dichas pesquisas por SOM fue George Stahl, quien utilizó el primer boceto de aliento riverino, el espurio industrial, para iniciar las indagaciones tecnológicas. Este proceso requirió de cerca de un año de labores; consistentes en un ir y venir de información, de visitas a diferentes estudios y talleres de vidrio. Al final de 1980 ya estaban definidos todos los pormenores de las instalaciones requeridas y los acuerdos de importación de técnica, material y recursos humanos. En relación a los registros de misivas, reportes y memorias, los hechos sucedieron de la siguiente manera:

En la junta sostenida en las oficinas de la SOM, en el no. 30 de West Monroe Street, en Chicago Illinois, el 16 de abril de 1980, con la participación de Joe Gonzales, Harold Haydon, consultor, Jorge Warnholtz, representando a Alfa y del mismo George Stahl, entre otros. En la memoranda de registro aparecen los siguientes puntos como los más importantes:

- "2. Habiendo SOM recomendado fabricantes de vidrio (E. U., europeos y mexicanos) que producen vidrio en un extenso surtido de colores con una necesaria translucidez de alto grado para obtener los efectos luminosos por laminación múltiple (un vidrio demasiado duro perdería mucha de su translucidez cuando sea laminado). El Sr. Warnholtz empezará el procedimiento para identificar fabricantes de vidrio mexicano que serán visitados para prueba de selección. El objetivo será usar vidrio mexicano donde sea posible.*
- 3. El Grupo Alfa empezará la búsqueda de un espacio en la ciudad de México que pueda ser una casa temporal de taller de vidrio para la producción del vitral. Es imperativo que el espacio tenga una inestructurada exposición norte con el fin de aproximarse a las actuales condiciones de luz en el edificio. También se sugiere que el taller esté cerca de Tamayo."*

Resultan de interés los dos puntos anteriores porque en ellos descubrimos la intención de hacer uso, en la medida de lo posible, de los

8 SOM: *Job memorandum no. 77*, objeto, junta en las oficinas de SOM, abril 16, 1980. Mayo 19, 1980. "2. To have SOM recommend glass manufacturers (USA, European and Mexican[sic]) that produce glass in a wide range of colors with a high degree of translucency necessary to obtain the luminous effect by multiple lamination (too hard glass will lose too much of it's translucency when laminated). Mr. Warnholtz will start procedures to identify Mexican glass manufacturers that will be visited for sample selection. The objective will be to use Mexican glass where possible." "3. Grupo Alfa will start the search for a space in Mexico City that can house a temporary glass studio for the production of the window. It is imperative that the space have an unobstructured northern exposure in order to approximate the actual light conditions in the building. It was also suggested that the studio be near Tamayo's." Trad. I. O. González.

materiales y recursos mexicanos; otro punto es el requisito de un estudio-taller a propósito, para la fabricación de la predecible magna obra, que incluyera la recreación de las condiciones lumínicas del entonces destino final de la pieza vítrea.

El 23 de abril de 1980, después de tres meses de indagaciones y de la reunión antes descrita, George Stahl le envía a Louis La Rooy, director de la compañía holandesa *Van Tetterode, Glas Objekten*, taller de productos vítreos, una petición de información y material visual. La misiva da testimonio de los siguientes datos:

"De toda la literatura sobre vidrio de color emerge el nombre del Taller de vidrio Willet en Filadelfia, y el nombre de la técnica de vidrio laminado 'Fabrigem' como desarrollada por su compañía. El 11 de abril de este mes, visité el Taller de Vidrio Willet, que me fue mostrado por el Sr. Crosby Willet. Durante esta visita placentera, él me mostró placas de trabajo ejecutado en 'Fabrigem' durante los sesenta en Holanda.

En junta con nuestro cliente el 16 de abril de 1980, mostre las placas de su compañía que yo pedí a Willet, al igual que el trabajo de Willet, y una pequeña prueba de vidrio mostrando la actual técnica de laminación.

*Nuestro cliente está muy interesado por la durabilidad del vitral; por lo tanto la información técnica de vitrales que ustedes hallan ejecutado con relación a su comportamiento (el amarillamiento de la resina o del alma-placa de plexiglass, fallando por posibles ajustes de movimientos técnicos, fallas diversas y sus posibles orígenes) sería mucho muy apreciado."*⁹

Hasta aquí las referencias de las preocupaciones del patrocinio por la durabilidad y consistencia de la técnica holandesa. Continúa planteando los términos de la contratación y la posibilidad de traer un maestro artesano de la compañía van Tetterode para trabajar en México.

9 S.O.M.: Misiva de George Stahl a Louis La Rooy. Abril 23, 1980 "From all the literature on stained glass emerged the name of the Willet Glass Studio in Philadelphia, and the name of the lamination technique 'Fabrigem' as developed by your company. On April 11th of this month, I visited Willet Glass Studio, where I was shown around by Mr. Crosby Willet. During this very pleasant visit, he showed me slides of work executed in 'Fabrigem' during the sixties in Holland. On meeting with our client on April 16, 1980, I showed slides of your company that I borrowed from Willet, as well as work of Willet, and a small glass sample showing the actual lamination technique. Our client is very concerned about the longevity of the window; therefore, technical information about windows you have executed in regards to aging (yellowing of the resin or plexiglass core sheet, chipping due to possible thermo movement and straightforward failures and their possible origins) would be very much appreciated. Our client is very concerned about the longevity of the window; therefore, technical information about windows you have executed in regards to aging (yellowing of the resin or plexiglass core sheet, chipping due to possible thermo movement and straightforward failures and their possible origins) would be very much appreciated." Trad. I. C. González

"4. *En el caso de que el cliente decidiera, basado en la información que nosotros recibamos de usted, invitarlo a ejecutar este vitral, ¿estaría usted dispuesto o interesado en intervenir en el riesgo junto con Willet Glass Studio; puesto que este proyecto será monitoreado desde Estados Unidos?*

Nota: En # 3, Willet Glass Studio será el principal fabricante."

En # 4, usted será el principal fabricante.

5. *Independientemente de las dos posibilidades antes resumidas, considerando la fabricación del vitral, ¿sería posible contar con un maestro artesano dispuesto a trabajar en México por un periodo estimado de seis o siete meses?"*¹⁰

Después, el temario informativo, aborda la posibilidad de trabajar con vidrios mexicanos en lo posible, menciona a Tamayo y hace referencia al color en su trabajo pictórico.

"3. *El vidrio a usar será importado a México, vidrio fabricado en México será usado donde sea posible.*

4. *Tamayo participará activamente en la ejecución del vitral, en que él hará todas las decisiones concernientes a las intensidades del color y efectos de luz que desee crear, dentro de los confines de las restricciones de la técnica del vidrio laminado.*

5. *El boceto de Tamayo sólo representa un concepto linear, los contornos de las siluetas contendrán campos de color. Para una mejor comprensión de la resolución del color, sugiero, como referencia, el libro de Emily Genauer 'Rufino Tamayo', publicado por Harry Adams."*¹¹

George Stahl consigna en esta carta que las dimensiones exactas de la ventana son de 7.36 m X 8.13 m de altura, en un arco de medio

¹⁰ S.O.M.: *Ibidem*. "4. In case the client would decide, based on the information we receive from you, to invite you to execute this window, would you be willing and or interested to enter into a joint venture with (sic) Willet Glass Studio; since this project will be monitored from the United States? Note: In #3, Willet Glass Studio would be the leading manufacturer. In #4, you would be the leading manufacturer. 5. Independent from the two possibilities outlined above, regarding the execution of the window, would you be able to make a major craftsman available to work in Mexico on this project for an estimated period of six to seven months?" Trad. I. O. González.

¹¹ S.O.M.: *Ibidem*. "3. The glass to be used will be imported to Mexico; Mexican manufactured glass will be used where possible. 4. Tamayo will actively participate in execution of the window, in that he will make all decisions concerning color intensities and light effects that wishes to create within the confines of the restrictions of the laminated glass techniques. 5. The sketch of Tamayo represents a linear concept only, the outlined shapes will become color fields. For a better understanding of the color resolution, I suggest as a reference the book by Emily Genauer 'Rufino Tamayo', published by Harry Abrams." Trad. I. O. González.

punto y anexa la siguiente información: una propuesta de trazo estructural, un croquis con los posibles puntos de complicación por compresión y, otro más con el esquema de 1/3 del vitral autosoportante contra 2/3 de área suspendida. Toda esta información fue elaborada con la base de la propuesta del primer boceto, también incorporado en el paquete informativo (figuras 60a, b, c y d).

En otra memoranda fechada también el 19 de mayo de 1980, Stahl reporta la selección del vidrio a utilizar y algunos detalles de fabricación sobre las muestras de material vítreo, elaboradas por Willet, para presentarse al artista. Este reporte es el resultado de un viaje a Nueva York y Filadelfia, realizado por Harold Haydon, el asesor de SOM, los días 13, 14 y 15 del mismo mes. En este reporte destacan cuatro párrafos con los puntos más relevantes, el tercero de los cuales versa sobre la patente de la técnica "Fabrigem".

"Nuestra selección inicial del también llamado vidrio antiguo, inglés, francés y alemán, puede ser ampliamente reemplazado por el así llamado vidrio semi-antiguo de Alemania, sobre consejo de la cía. Tetterode en Amsterdam con el fin de obtener los mejores resultados.

Por eso fue decidido seleccionar los colores necesarios en pequeñas muestras y comprar una colección seleccionada de placas de gran tamaño para esta colección de muestra para la presentación de Tamayo.

Nosotros estamos confrontando la siguiente situación. El Sr. Lee, el Vice-Presidente de Willet, de Willet Glass Studio introdujo la técnica de laminación desarrollada desde Holanda por N. V. Tetterode. Willet pagó las regalías de Tetterode por el uso de su técnica. Willet introdujo el nombre 'Fabrigem'...

Nosotros sugerimos investigar la posibilidad del empleo de miembros del equipo de la Ann-Willet Killog por la cía. Tetterode."¹²

12 SOM. *Job memorandum no. 79*, mayo 19 de 1980. "Our initial selection of English, French and German so called antique glass may be largely replaced by so called *semi-antique* glass also from Germany, on advice of the Tetterode Co. in Amsterdam in order to obtain the best results. It was therefore decided to select the necessary colors in small samples and to purchase a selected collection of full size sheets for this sample collection for the Tamayo presentation. We are confronted with the following situation. Mr. Lee, Willet Vice Chairman of *Willet Glass Studio* introduced the lamination technique from Holland developed by N. V. Tetterode. Willet paid Tetterode royalties for the use of their technique. Willet introduced the name 'Fabrigem'. We further suggest investigating the possibility of employment of members of the Ann-Willet Killog team by the Tetterode Co." Trad. I. O. González.

La técnica "Fabrigem", seleccionada para la solución del ventanal, consiste en la suma de capas adyacentes de vidrios laminados adheridos a un alma o placa base de vidrio templado, de entre 12 y 15 mm de espesor sobre la que, indistintamente por sus dos caras se agregarían láminas de color hasta obtener el efecto deseado.

El registro del viaje a Holanda de George Stahl, es capturado en la memoranda fechada el 31 de mayo al 15 de junio del mismo año. En ésta, acredita la visita a la compañía van Tetterode, donde Stahl supervisa la fabricación de la muestra de vidrio de un metro cuadrado, para presentarla a Tamayo. En reunión con los holandeses discute los requerimientos del estudio-taller temporal en la ciudad de México y los detalles técnicos de la construcción del vitral. Sobresalen los siguientes datos:

"A través de la experimentación con diferentes adhesivos, pegamentos de multi-componentes y métodos de pegamento van Tetterode empezó la construcción del primer laminado a mediados de 1950.

La placa base usada es vidrio templado variando entre 12mm y 15mm de espesor. El vidrio coloreado será laminado en uno o en ambos lados de la placa base. Para este propósito, el también llamado vidrio semi-antique es asimismo usado.

Un número de proyectos empleando las mejores técnicas, fueron visitados. Ellos han sido documentados con diapositivas y se incluyen:

- 1. Hotel Hilton - Rotterdam*
- 2. Foyer de teatro - Rotterdam*
- 3. Alberca - Amsterdam...*

B. Fabricación de una muestra de un metro cuadrado

El propósito de la muestra de vidrio es mostrarle a Tamayo que virtualmente cualquier efecto de color puede ser conseguido.

C. Requerimientos para un taller-estudio temporal

- 1. Un área simulada. ...*
- 2. Un área de tres mesas de pegamento. ...*
- 3. Tres mesas para trazo y cortado. ...*
- 4. Un almacén de vidrio. ...*
- 5. Contenedores de basura.*
- 6. Un muro de soporte montado. 25'-0" de largo con 2 vertederos con agua caliente y fría y un continuo anaquel elevado.*
- 7. Un área de conferencias con mesa. ...*
- 8. Un espacio de oficina con mesa y escritorio y un pedestal y un teléfono.*

El espacio del horno es de 7m x 8m = 21' x 29' aproximadamente, y contiene una plataforma de tabique horneado y quemadores perimetrales y una cámara acorazada como cubierta que pueda ser elevada y bajada. Cerca del horno estará una mesa de trazo consistiendo de una hoja de vidrio templado sobre burros de madera.

Todas las partes del horno, con excepción de la plataforma de tabique, serán hechos en Holanda y embarcados a México. Un prerrequisito para la construcción de los quemadores es la información exacta considerando la composición química y del gas BTU en la ciudad de México."¹³

En estos últimos párrafos aparecen los detalles técnicos y constructivos del horno que se habilitó en el estudio-taller temporal.

EL ESPACIO DEL DON Y EL RECURSO DEL MÉTODO

Para los días del Primer Reporte de arte, 23 de enero de 1981, antes mencionado, ya se había recibido la pieza muestra de un metro cuadrado, elaborada por Van Tetterode, con el concepto plástico y tectónico del estilo tamayesco. En la exposición del reporte es planteada, en las oficinas temporales del PEAC, la necesidad inmediata de habilitar el estudio-taller para la fabricación del vitral.¹⁴ Y, para facilitar el trabajo del pintor, sugieren buscar la ubicación del solicitado taller lo más próximo posible a la casa de Tamayo, cerca del Callejón del Santísimo, en San Ángel. De esta manera asegurarían, además de la continua participación del artista —la cual se daba por hecho debido a su apego al trabajo—, su pronta asistencia durante el periodo de pruebas.

13. SOM. *Job memorandum no. 99*, julio 14, 1980. A ésta memoranda se anexa el croquis del temporal estudio-taller de vidrio para el vitral de Tamayo. "Through experimentation with different adhesives, multi-component glues and gluing methods, van Tetterode started it's first commercial laminated constructions in the mid 1950's. The baseplate used is tempered glass varying between 12mm and 15mm in thickness. Colored glass is being laminated on one or both sides of the baseplate. For this purpose, so called *semi-antique* glass is being used. A number of projects, employing the major techniques, was visited. They have been documented with slides and include: 1. Hilton Hotel - Rotterdam. 2. Theater Foyer - Rotterdam. 3. Swimming Pool - Amsterdam. B. Manufacturing of One Square Meter Sample. The purpose of the glass sample is to show Tamayo that virtually any color effect can (sic) be achieved. C. Requirements for a Temporary Studio 1. A partial mock-up area. 2. One row of three glue tables. 3. Three layout and cutting tables. 4. Glass storage. 5. Trashbins. 6. A wall mounted counter 25' x 0" long with 2 sinks with hot and cold water and continuous overhead shelf. 7. A conference area with a table. 8. An office space with table and desk with and pedestal and telephone. The furnace space is approximately 7m x 8m = 21' x 29' and contains a platform of firebrick and perimeter burners and vault like cover that can be raised and lowered. Next to the furnace is a layout table consisting of a sheet of tempered glass on wooden horses. All parts of the furnace, with exception of the brick platform, are being made in holland (sic) and shipped to Mexico. A prerequisite for the construction of the burners is exact information concerning the chemical composition and BTU of the gas in Mexico city." Trad. I. O. González.

14. *Ibidem*.

Estuvieron presentes en el reporte: Francisco Garza González, representante del Corporativo Alfa, ante el PEAC; José Emilio Amores y Guillermo Sepúlveda, asesores; José C. Villanueva, director del PEAC a partir de octubre de 1980; y Ricardo Hernández, por poco tiempo encargado de acabados. El reporte fue elaborado y presentado por la coordinación del PA. Jorge Warnholtz al retirarse del PEAC, confió inductorariamente a la coordinación del PA, todo el paquete informativo por él recabado con respecto al vitral y otros conceptos, como algo sumamente valioso y apreciable, con el fin de darle continuidad. Cuánta razón le asistía.

José C. Villanueva buscó los asentamientos y aseguró los suministros. El estudio se ubicó en la Universidad Panamericana, mientras que a los técnicos holandeses se les consiguió habitación en la calle Ricardo Palmerín, en la colonia Guadalupe Inn de la ciudad de México (figura 61). No hubo ningún participante mexicano sobre el que pudiera pensarse que capturó enseñanzas. La única colaboración artesanal mexicana en esta labor fue la mano de obra que habilitó, y después deshabilitó, el horno importado de Holanda. Todo el material del vitral, instrumental y vítreo, fue embarcado y luego recibido por José C. Villanueva en Veracruz.¹⁵

De acuerdo con los datos y hechos rescatados de las fuentes informativas, se infiere que la fecha de inicio del vitral se circunscribe a los últimos días de abril y los primeros de mayo de 1981.

A lo largo de la obra de Tamayo, descubrimos su irrestricta y absoluta labor personal en la producción de sus pinturas. Y, aunque su trayectoria no se distingue por la realización de murales, es apreciable que ni aun en la ejecución de las grandes extensiones de pintura, se inclinaba a recurrir al auxilio de intromisorios colaboradores. "*Para ser pintor hay que pintar*", cita Raquel Tibol a Tamayo en una de sus más inobjetable consideraciones, y después ella misma abunda: "*Tamayo prefería trabajar sin ayudantes para evitar interferencias con una labor creativa que exigía un máximo de concentración.*"¹⁶

En realidad esta excepcional obra no ocasionó que el maestro rompiera del todo la regla. Durante las largas jornadas de trabajo y tomando en cuenta que en el estudio-taller trabajaron en equipo regularmente

¹⁵ José C. Villanueva Zolezzi: entrevista, 23 de octubre, 1998.

¹⁶ Raquel Tibol, *et al.*: textos en *Los murales de Tamayo*, México, INBA / FORT / Américo Arte Editores, 1996, pp. 14-27.

te dos técnicos holandeses y “un” Rufino Tamayo, pequeño gremio, muestra de Babel, con un inglés ni por asomo fluido. Lo que privó fue el sordo murmullo de las labores: uniendo láminas vitreas, astillándolas con martillo, cincel y sierra, el bullicioso y lumínico flameo del horneo. De vez en cuando la gesticulación aprobatoria o desaprobatoria del maestro, según le parecían las pruebas primero y después los resultados. Él mismo seleccionaba los vidrios, los que por adición lograrían el tono deseado. Generoso silente lenguaje corporal, discurso gestual para un inquietante y vibrante vitral que dice más con mirarle y observarle al paso de su iluminación solar, hasta arrancarle sus más íntimos secretos. La tradición laboral introspectiva de Tamayo se conservó.

La compañía van Tetterode se encargó de coordinar la ampliación de la segunda acuarela sobre cartón; segunda y definitiva propuesta. El artista presentó la propuesta con el título *Cosmos*. Al fin el boceto del tan esperado del Tamayo-para-alfa (figura 62), a escala real, también sobre cartón, y que sirvió para trabajar el vitral en el estudio-taller.¹⁷

Con el fin de facilitar la construcción del ventanal, su superficie se dividió en una estructura modular de 30 unidades; 28 piezas de 1.20m x 1.60m de altura, aproximadamente —Amores si acierta con las medidas que exhibe en su tesis—,¹⁸ entre las otras publicadas en *Los murales de Tamayo* y sus referentes.¹⁹ Equívocos de apreciación probablemente suscitados por la confusión gráfica de un 6 (seis) por un 0 (cero). De estos módulos, seis fueron afectados por la curvatura del arco de medio punto, más dos pequeñas planchas que acabaron por redondearlo. Ante la imposibilidad de corroborar *in situ*, debido a la posición elevada que actualmente guarda la obra, las dimensiones de las 30 planchas ensambladas que integran la construcción vítrea—con 6 hiladas en la base por 5 de altura—, y contando con las dimensiones globales que SOM utilizó para localizar el taller ideal, es decir, 7.36m x 8.13m de altura, las medidas parciales surgen con una sencilla división. La operación arroja un resultado de 1.2266m x 1.625m de altura (figura 55). Las centésimas y milésimas seguramente fueron absorbidas por el ensamblaje y el factor de dilatación propio del material, y seguramente más.

17 También aparece en *Los murales de Tamayo*, la segunda y definitiva propuesta acuareleada que la van Tetterode se encargó de reproducir a escala original. *Op cit* pp. 188-195.

18 José Emilio Amores Cañals “La Colección Alfa. Una colección de pintura mexicana moderna”, Monterrey, 1995 (tesis para grado de maestría en Humanidades, Universidad de Monterrey), p. 88. Inédita.

19 J. C. Pereda, et al. *Los murales*. *op cit* pp. 14-27 y pp. 188-195.

En la mayoría de las publicaciones que abordan el tema, se enfatiza en el requerimiento de diez toneladas de vidrio alemán para la elaboración y que, por efecto de la fusión, el resultado del producto final se calcula en 3.5 toneladas. El residuo es el resultado de las rebabas del desgaste por efectos especiales: la corteza tectónica, las ondulaciones para conseguir transfiguraciones solares y las luminosidades esperadas por la autoría. Para conseguir efectos luminosos fueron aplicadas sales de bario, gracias a las que se consiguieron opacidades y por los efectos de burbujeo, brillos. Como sucede en la fusión de los metales, algunas de las toneladas restantes se perdieron en el horneado, en el caso de los metales, este fenómeno es calculado sobre un 20% aproximadamente. en el presente caso, el desgaste del material con este procedimiento puede ser mayor al 50 %.

El horno una vez deshabilitado fue transportado a Monterrey y habilitado, en calidad de chimenea, en la casa de uno de los directores de Alfa, recuerda José C. Villanueva.²⁰

LA LÍNEA DEL COSMOS

En una obra sorprendente como es el caso del incitante vitral que finalmente Tamayo tituló *El universo*, todo en consecuencia resulta sorprendente. Rufino Tamayo concibe la inusitada producción artística, prácticamente por asalto. Es seducido, fascinado e inducido a crear el vitral para el Grupo Industrial Alfa, por la familia Garza Sada-Fernández Garza. El grupo se afanó en la persecución y en la consecución de una manifestación plástica, nunca antes explorada y jamás repetida por el maestro oaxaqueño: "un Tamayo", pero de uno con implicaciones industriales de alta tecnología, para que no quede duda alguna acerca del patrocinio-paternidad de la obra.

Dualismos míticos; de lo ordinario a lo extraordinario

Rufino del Carmen Arellanes Tamayo nació el 26 de agosto de 1899, en la calle de Cosijopi, en el número 3, en el barrio del Carmen Alto, pero bajo el cielo azul de Oaxaca. Lo parió, alimentó y cuidó Florenti-

²⁰ Villanueva Zolezzi: entrevista, 23 de octubre de 1998.

na Tamayo, costurera de oficio; lo engendró Manuel Ignacio de Jesús Arellanes, de oficio zapatero. Con la nunca bien entendida muerteabandono de la madre, en 1911, Amelia, la tía, recoge al pequeño que cantaba en el coro de la Iglesia de la Defensa.²¹ Juntos se trasladan a la ciudad de México donde la tía instala un puesto de frutas. Con este hecho, por el "puestecito de frutas" en la Merced, sus detractores intentaron ofenderlo, pero, reflexionando dijo: "*Gracias a eso conozco mucho de frutas: sé cuando tienen calidad y cuales son los procesos para madurarlas...*"²² Heredero causal, amargo animal, del ancestral cultivo tropicocultural de la Mixteca oaxaqueña; el elegido de sus ignotas entrañas.

En la extensa, por amplia, consistente y largamente desarrollada obra de Tamayo, ya desde sus inicios encontramos el manejo reiterado de ciertos temas. Son los casos de los bodegones de frutas, con rojas sandías, lunas burlonas, desbordantes del líquido vital (figura 63); de sus Olgas, entre otros personajes; de sus perros a ratos rabiosos de amargura hasta con las lunas (figura 64a y b, c); de sus muñecos, o de sus temas entre paredes con límites espaciales, los que contemplan poéticas alusiones a la música que transforma en instrumentos sonoros (figura 65). Temas en los que parece haber encontrado el justo encauce al ya mítico colorido de su pintura. En esa su primera etapa inundada de intimismo "*pintura de interiores que Tamayo realiza en espacios estrechos*", dice Rita Eder, al tratarse de un proceso que por su trascender a lo espacial titula "*de lo íntimo a lo cósmico*".²³ Y así como los rojos tamayescos ineludiblemente los encontramos en las frutas y en sus cálidas representaciones ígneas, así, encontraremos ineludiblemente los azules matizados en los también recurrentes temas siderales. Temas tropicosiderales por el fecundo encuentro entre su cálida pintura con el azul.

Los temas celestiales aparecen en la obra de Tamayo en una etapa posterior a la temática intimista, pero no son suplementos de esta, sino afortunado complemento. En un ir del yo aquí al otro allá, aquende y allende, de lo propio a lo ajeno, de la intimidad a la otredad, en un tratar de descubrirse en el reflejo de lo que le envuelve; del centro a la periferia. En un lento pero no menos poético, patético e irónico sortilegio de exorcismo ritual; en un juego del niño-ancestro que siempre iluminó la obra de "*la oveja negra de la pintura mexicana*"²⁴

21 El Norte: periódico, jueves 26 de agosto de 1999 (secc. D).

22 J. C. Pereda et al.: *op. cit.*, pp. 197-211

23 Rita Eder: "El Espacio y la Posguerra en la Obra de Rufino Tamayo", XIX *Coloquio Internacional de Historia del Arte. Arte y Espacio*, México, UNAM / IIE, México, 1997, p. 242.

24 Octavio Paz: *Las peras del Olmo*, México, UNAM, 1957, p. 252.

En una conquista del creador frente a su creación, creación que alude al infinito, aquello que no tiene fin; tal vez de naturaleza cíclica. Como un embrión sorprendido por la continuidad cóncava de la bóveda intrauterina, cuando se fascina y queda en suspenso, atrapado y sin salida.

Fruto libertario de la paciente labor creadora de Tamayo que Octavio Paz apunta:

*"Nacida bajo el signo del rigor y la búsqueda, la pintura de Tamayo se encuentra ahora en una zona de libertad creadora que la hace dueña del secreto del vuelo sin perder jamás el de la tierra, fuerza de gravedad de la inspiración..."*²⁵

Rita Eder propone como fenómeno detonante de los nuevos temas espaciales, la afectación sufrida por Tamayo después de observar la exposición retrospectiva de Picasso en 1939, en el Museo de Arte moderno, el MOMA, de nueva York. Por la que sus creaciones serán embargadas por emociones más intensas, teniendo como escenario "*el cosmos, signo del tiempo y de las complejidades del espacio.*"²⁶ Pero, hay que advertir que la transfiguración no fue abrupta sino medida por un giro del yo egocéntrico hacia lo complementario.

Antes de arrojarse a pintar sin tapujos los cielos, bóvedas celestiales, no menos reminiscentes de continuas bóvedas intrauterinas, Tamayo comienza por abrir espacios en sus cálidos interiores, jamás asfixiantes; de así concebirlos, habría que reestructurar la existencia del oaxaqueño con fórmulas ajenas a su naturaleza de arraigo trópico-ancestral.

Acorde con el sentido cíclico de la tierra, de la vida y de la muerte, de la viril vitalidad de la luz solar, de la energía creadora y paradójicamente letal de la noche con su luna, a veces eclipsada o eclipsante en un acto fecundador. Fórmulas de consagración que emanaban de su ser-saber-esencia para fluir de entre sus dedos hasta derramarse,²⁷ inundando así, de mágicos contenidos a su pintura.

²⁵ Octavio Paz: *Los privilegios de la vista*, México, FCE, pp. 234-235.

²⁶ R. Eder: *op. cit.*, pp. 138-242

²⁷ O. Paz: *Los privilegios...* Octavio Paz afirma que Tamayo descubrió la vieja fórmula de la consagración, *op. cit.*, pp. 232- 234.

Relación de una íntima cosmogonía

Sus ojos atentos deben dirigirse hacia su vida interior y su oído prestar únicamente atención a la necesidad interior. Entonces sabrá utilizar con la misma facilidad tanto los medios permitidos como los prohibidos.

Wassily Kandinsky

Guión #1

Título: s/t (*¿Muerte sinfín?*)

Un solo personaje. Un hombre

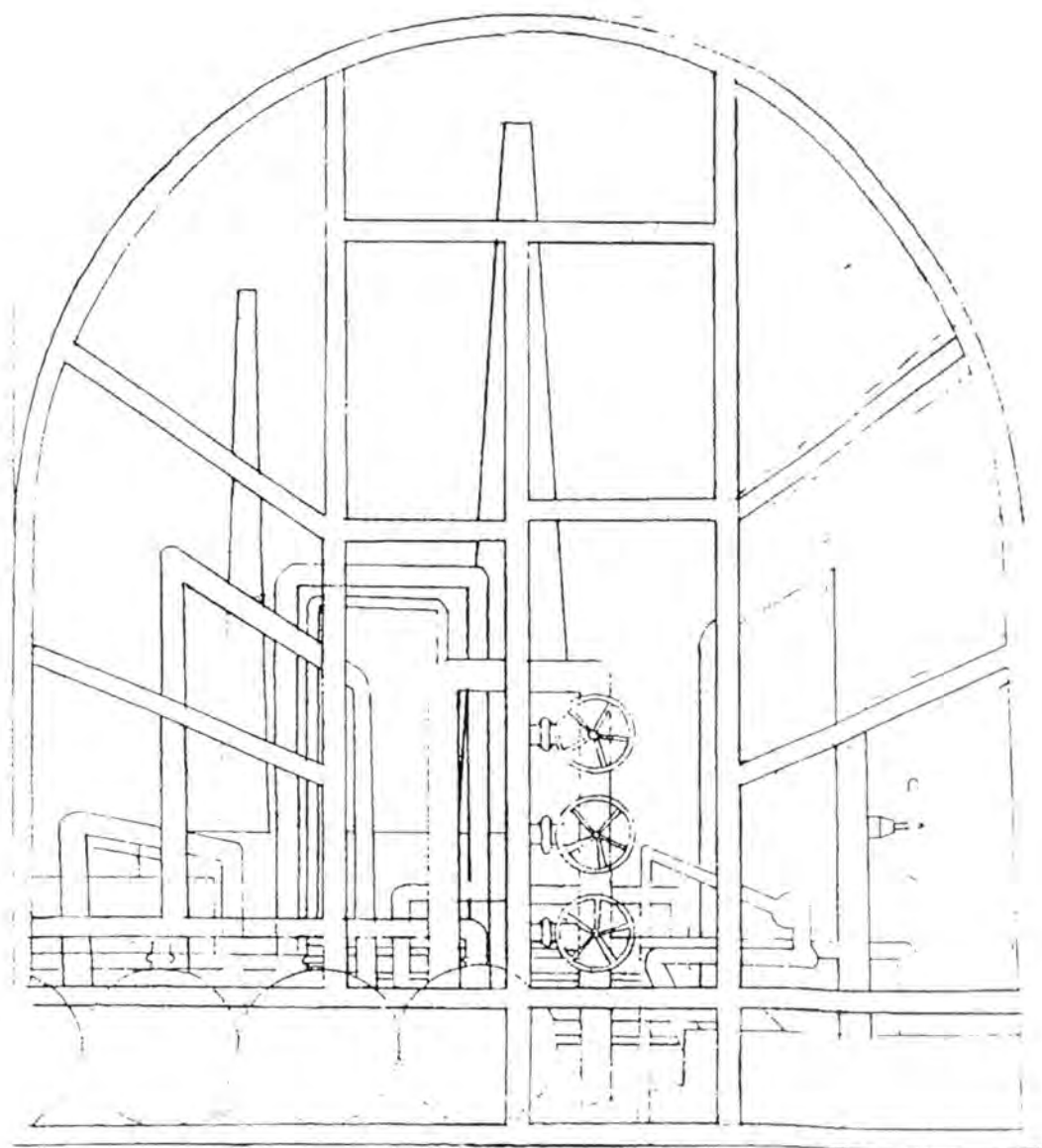
El hombre se encuentra incrustado dentro de una figura geométrica. ¿Un cubo?, ¡Un útero! No sabe que está atrapado porque no cuenta con un parámetro comparativo; éste ha sido y es, su espacio. Éste reducto es cálido y acogedor; porque le contiene.

En un tiempo, al cuerpo contenedor le acontece una convulsión y sufre una horadación. El hombre, por sobre su propia epidermis, se desliza al tacto de sus dedos hasta alcanzar la oquedad. El primer contacto de sus dedos sobre su piel es tibio, es agradable, es sensual y luego, el de su piel al ambiente exterior es desagradable: es frío. Descubre su individualidad: su piel que es un continuo sinfín. La mano hurga del otro lado y no detecta nada, salvo frialdad.

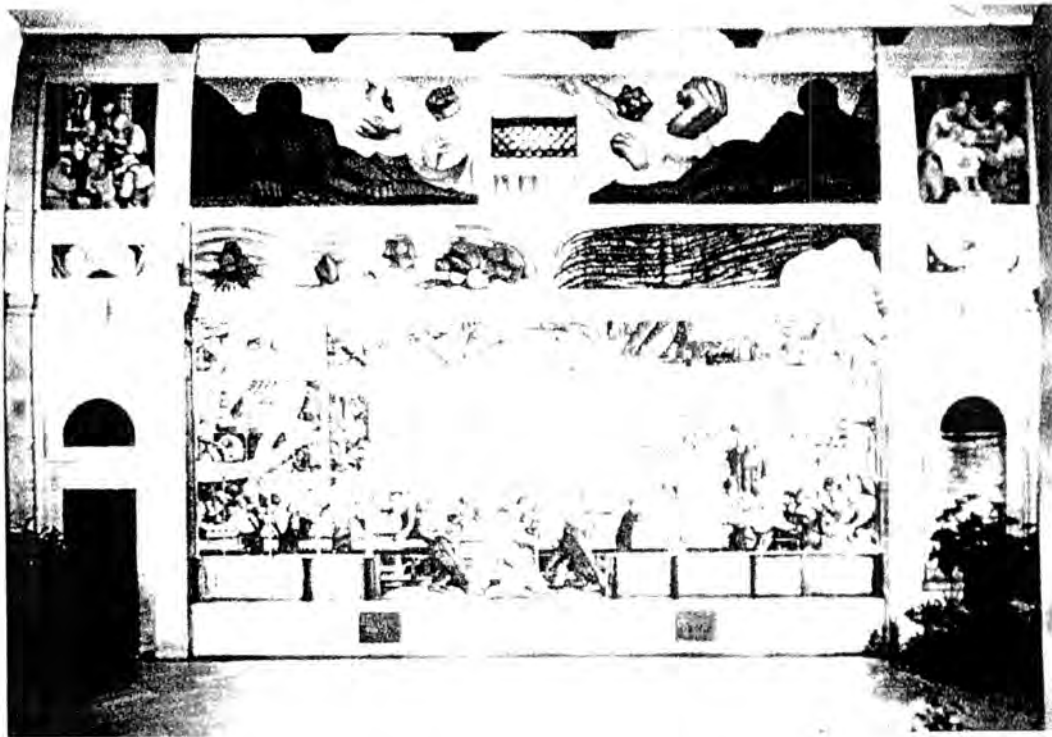
En otro tiempo, el cuerpo que le envuelve sufre otra penetración, pareciera que su envolvente inicia un lento proceso de desintegración. Esta nueva oquedad le queda próxima a uno de sus ojos. La luz le hiere la retina. Después, al acostumbrarse el ojo a la luz se afina en percibir; del otro lado brillan intermitentemente una retahíla de luceros. Es tal el afán del ojo que, así, consigue extenderse. Se ha convertido en un apéndice del hombre y complementa al brazo que sigue hurgando.

Y así... en una muerte sinfín... 28

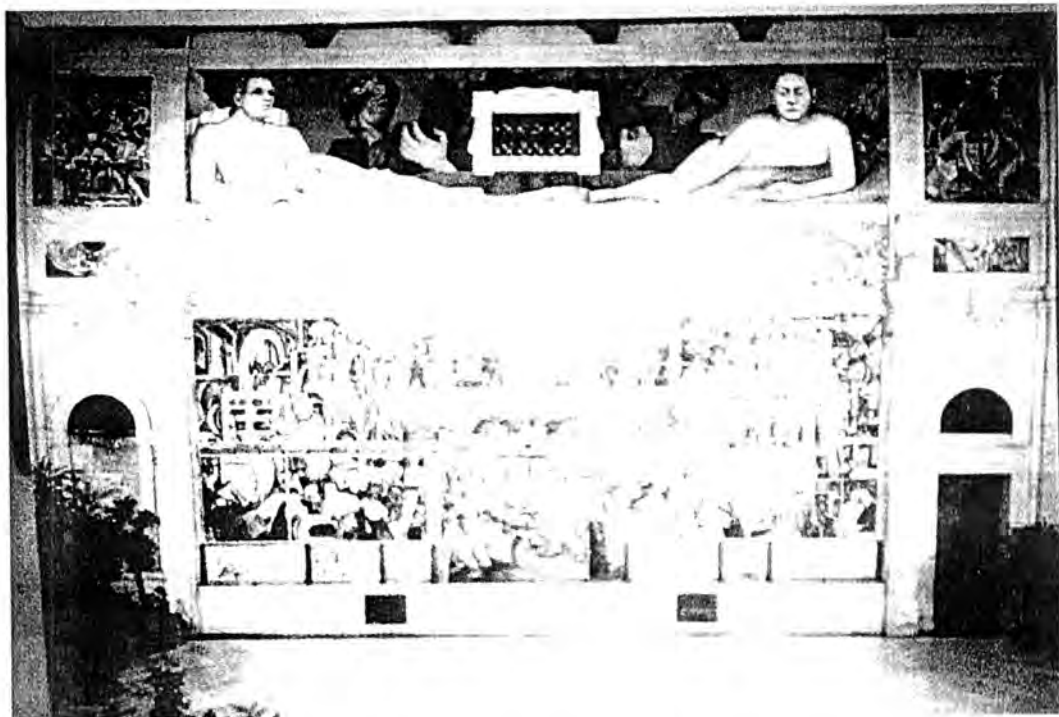
28 Tamayo le confió a Guillermo Sepúlveda el desaliento de no haber podido concretar el proyecto de dos cortometrajes, a los que Sepúlveda les llama *short-movies*. La temática de los guiones se la confió poco antes de morir. Este es uno de ellos, del que presento una interpretación. Por el mismo tiempo pero en otra ocasión, platicando con Olga, de repente, se escucharon las carcajadas del pintor, después supo que se encontraba pintando *El fisgon*. 23 de octubre de 1998.



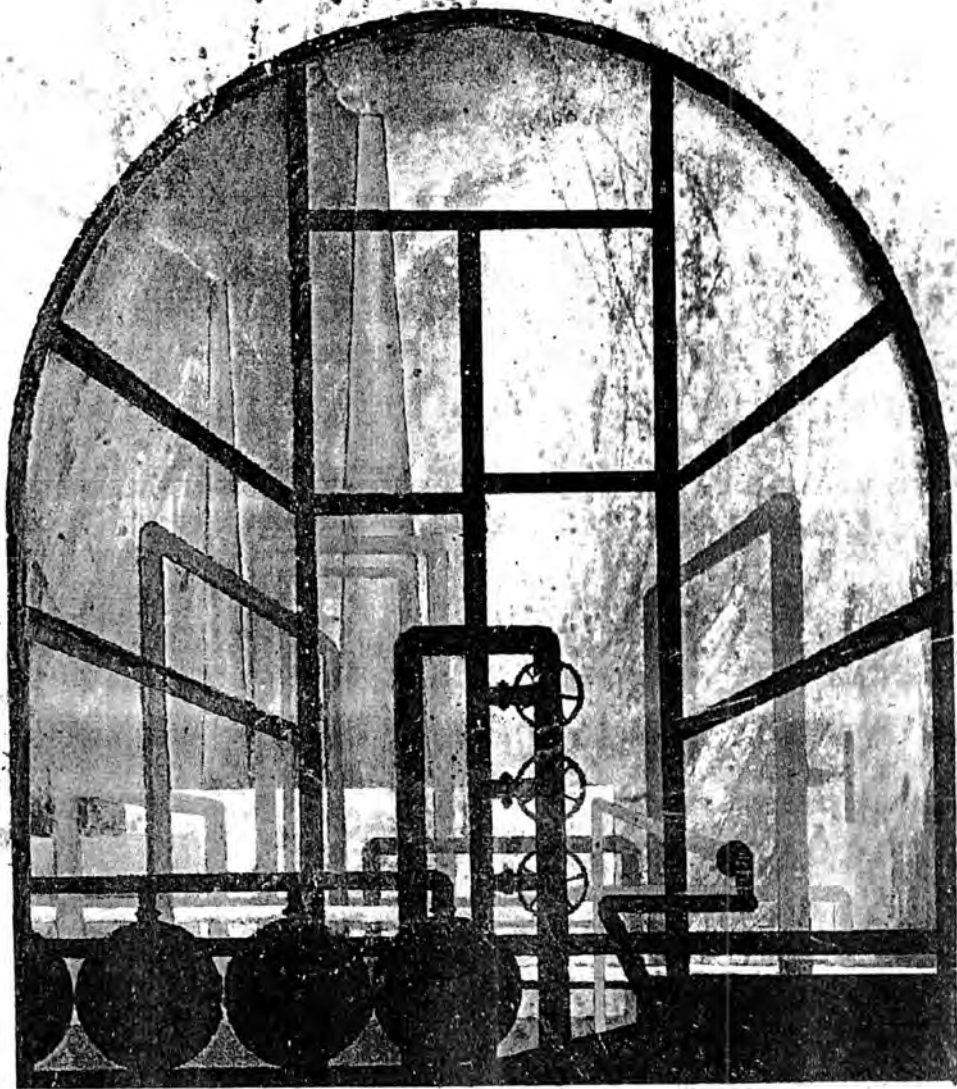
55 Croquis de la primera propuesta, la alegoría industrial.



56a Mural de Rivera, *Detroit dinámico* en el *court yard* del Museo de Arte Moderno de Detroit, muro norte, 1932 – 1934.



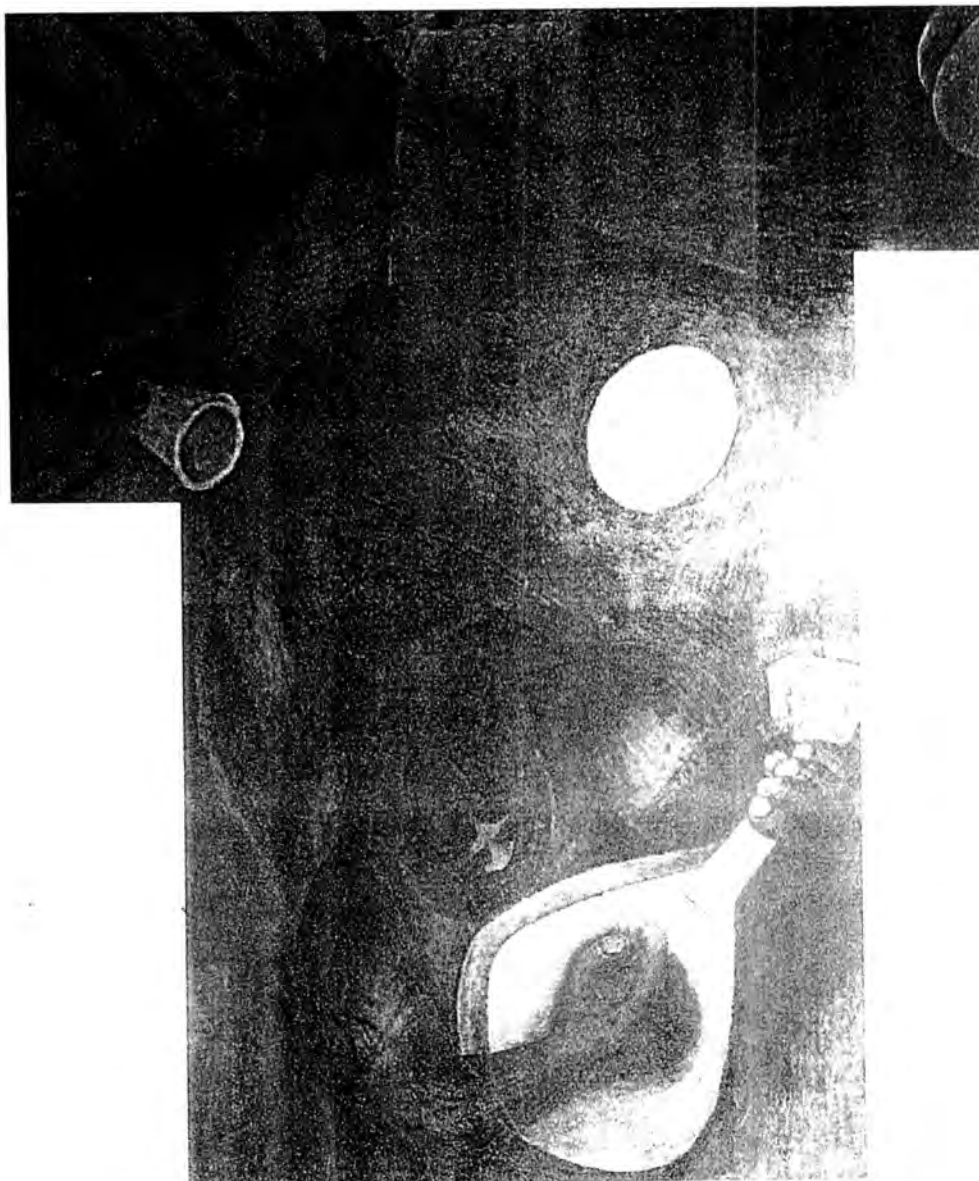
56b Mural de Rivera, en el mismo sitio, muro sur.

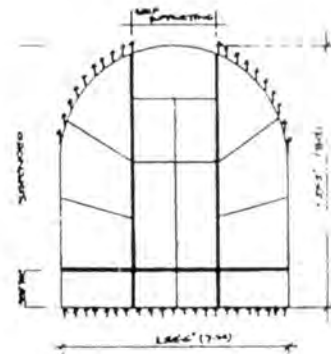
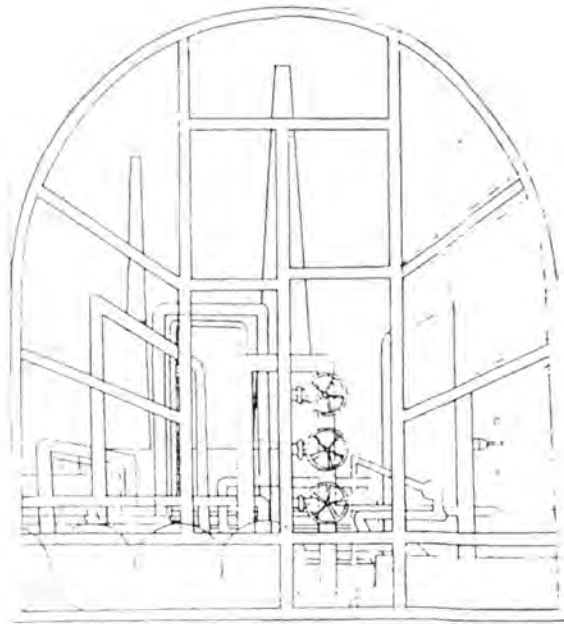


57 Acuarela de la primera propuesta.



58 *Revolución, 1938.*



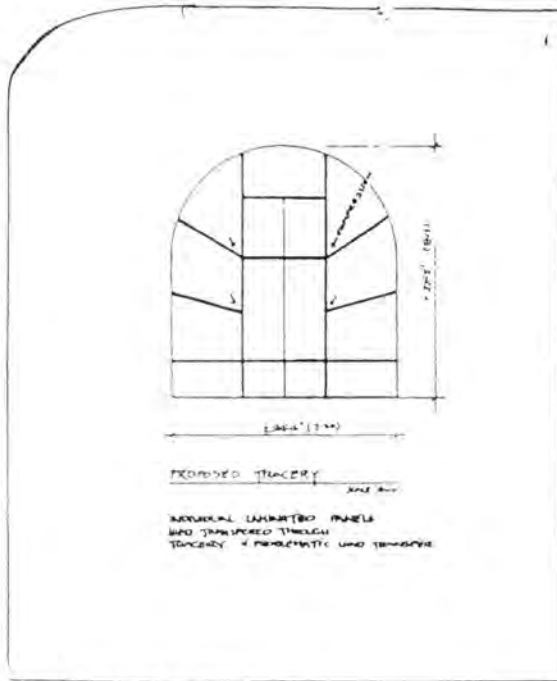


PROPOSED TRACERY

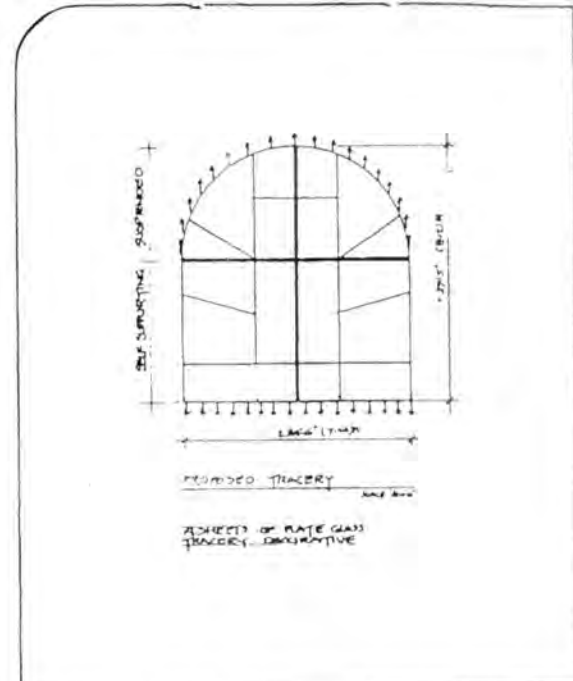
1/3 OF THE WINDOW SELF-SUPPORTING
 2/3 OF THE WINDOW SUPPORTED
 REMAINING TRACERY DETERMINATIVE

SKIDMORE OWINGS & MERRILL		ARCHITECTS		ENGINEERS	
NEW YORK	CHICAGO	SAN FRANCISCO	PASADENA	GRUP A-14 TAMAYO DE JUAN	
DRAWN	CHECKED	APPROVED	DATE	ISS. NO.	REV. NO.
ST.			4-22-60	1	SK 042280 C

- 60a Croquis utilizado en la búsqueda del "cristalizador" del ventanal Tamayo.
- 60b Croquis con una posible solución estructural.
- 60c Croquis con los posibles puntos de complicación por compresión.
- 60d Esquema autoportante.



SKIDMORE OWINGS & MERRILL		ARCHITECTS		ENGINEERS	
NEW YORK	CHICAGO	SAN FRANCISCO	PASADENA	GRUP A-14 TAMAYO DE JUAN	
DRAWN	CHECKED	APPROVED	DATE	ISS. NO.	REV. NO.
ST.			4-22-60	1	SK 042280 D



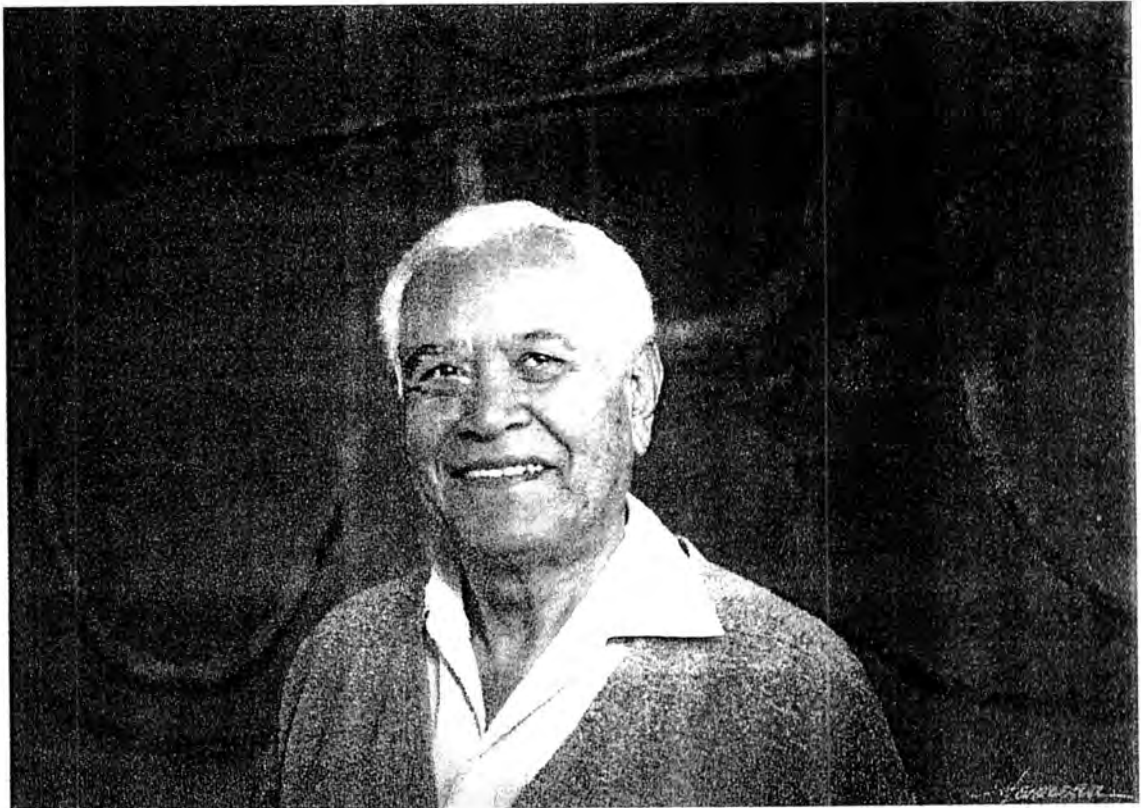
SKIDMORE OWINGS & MERRILL		ARCHITECTS		ENGINEERS	
NEW YORK	CHICAGO	SAN FRANCISCO	PASADENA	GRUP A-14 TAMAYO DE JUAN	
DRAWN	CHECKED	APPROVED	DATE	ISS. NO.	REV. NO.
ST.			4-22-60	1	SK 042280 A



61 Rufino Tamayo con mandil, José C. Villanueva con maletín, a la derecha Louis La Rooy y George Stahl en la entrada de la casa de los Tamayo.



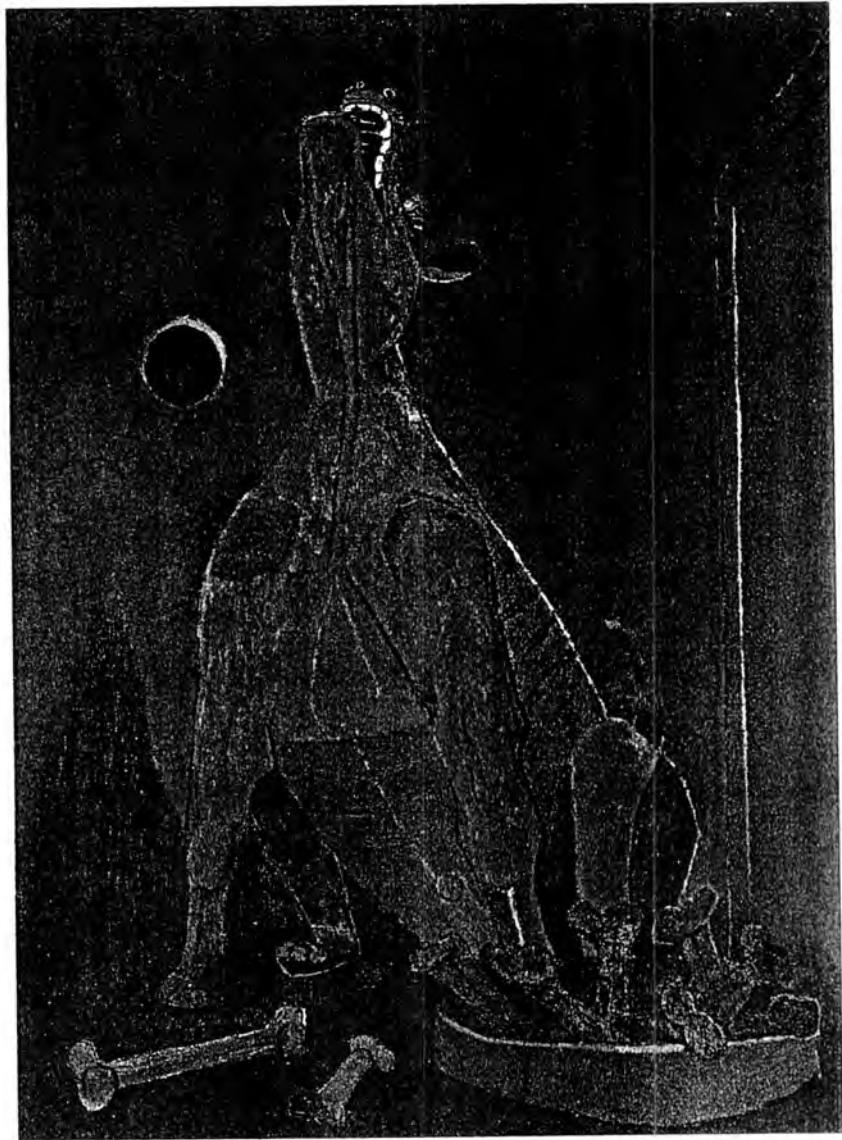
62 Acuarela *Cosmos*, la segunda y definitiva propuesta, 1980.



63 *Sandías y Tamayo, 1968.*



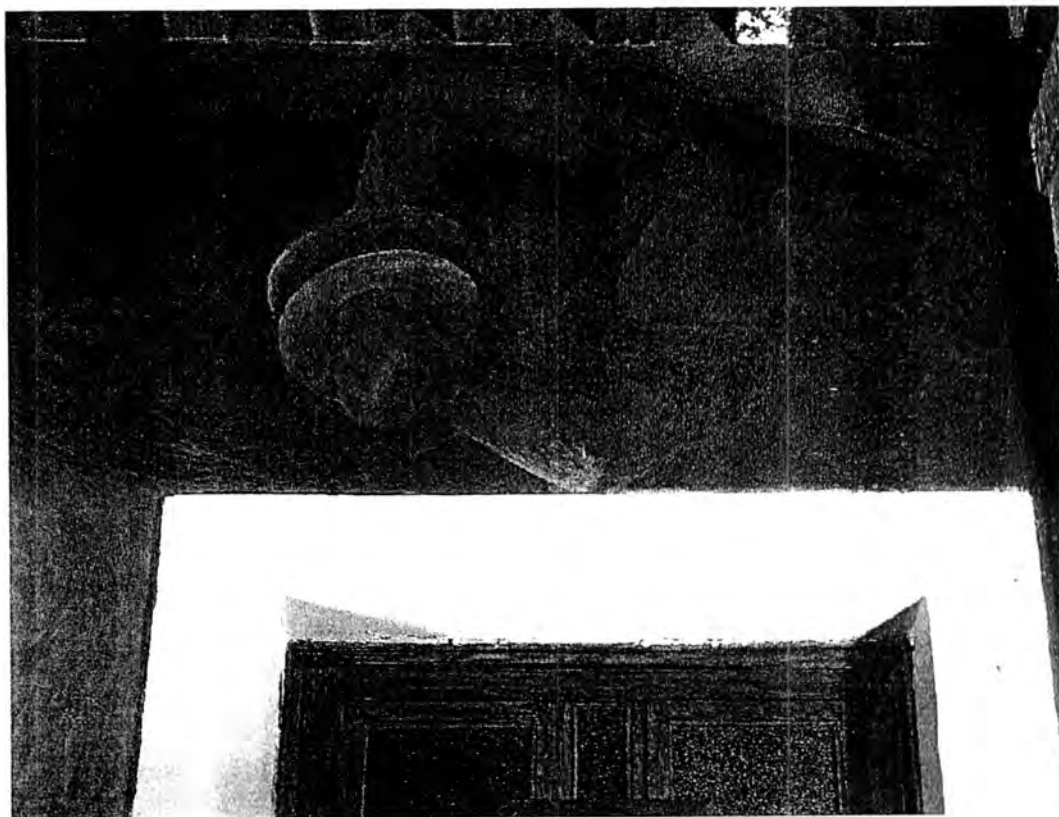
64a *Animales*, 1941.



64b *Perro ladrando a la luna*, 1943.



64c *Perro y luna*, litografía, s/f.



65 Instrumentos sonoros, en *El canto y la música*, 1933.

Tamayo inicia la conquista de sus espacios interiores lentamente. Los espacios interioristas de su primera etapa pictórica no son, no pueden ser sofocantes, porque versan sobre cálidos reductos de naturaleza uterina: son atmósferas amnióticas. Se expandió poco a poco, diríamos que comienza por abatir sus puertas, ventanas y murallas. Y hasta habría halado de sí el blanco lienzo, cual rebozo de indina campesina —la prenda se guarda doblada, empezando por su mitad, razón por la cual, al vestirla, queda marcado el pico del doblez sobre la cabeza—; hierática prenda ceremonial que, metafóricamente hablando, hasta ese momento le envolvía, le guardaba y le confortaba en su *Autorretrato* de 1931 (figura 66). En el que su piel de cobre bruñido sobresale del blanco ropaje, color cíclico, cómplice de los conceptos: vida-muerte-vida, muerte que da vida, vida que da muerte. En el que semeja ser el asomo de un embrión: ¡él mismo! Por los labios vulvares maternos, en terminología perinatal, a modo de “cabeza coronada”. Tamayo analiza su trascender a un espacio exterior, a una aridez ambiental, espacio ajeno a su cálida naturaleza, tan sólo correspondida por el presumible eco sonoro del ave que reposa sobre un truncado árbol, en un atisbar. ¿Amenaza de aborto? ¿Parto? O, ¿iniciación de un acceder a un espacio extraño?. Por la serenidad de la expresión, con una actitud cerrada y reposada, se presume un renacer, un exorcismo ritual, con la prestancia de un oficiante ceremonial.

También a Olga amorosamente la envolvió con la hierática prenda, una y otra vez en sus retratos de, como el de 1964 (figura 67),²⁹ símbolo inequívoco de iniciación, en un trascender y traspasar, en este caso en la evidente paradoja de un proceso involutivo, a su mágico mundo ritual. Y es para 1937 con la inspiración de Nueva York, como en la tentación de una verdirroja manzana, cuando gira su sustantivo interiorismo hacia “su” personal exteriorismo. Suceso en parte propiciado por la certeza de saberse implícito en la vanguardia plástica más allá del marco de referencia nacionalista. Tal vez en ninguna otra ocasión la Urbe de Hierro ha sido interpretada tan sentidamente personalizada, o por lo menos tan apueblada, como en *Nueva York desde la terraza* de 1937 (figura 68); la percepción urbana desde la “ventana” de “un Tamayo”. La ciudad es la oportunidad para exhibir o más bien para pactar su disposición de apertura: “*La imagen revela al mundo de Tamayo en transición*”.³⁰

Para 1931 Tamayo ya había presentado cinco exposiciones en Nue-

29 Xavier Moysén: “Tamayo, Mérida, Paleen y Gerzso”, *Historia del Arte Mexicano*, México, SEP / INBA / SALVAT, 1982, 12 vols., 2º vol., p. 79.

30 R. Eder: *op. cit.*, pp. 245-246.

va York; dos colectivas y tres individuales, logrando capturar la atención de la cosmopolita crítica de la ciudad.³¹ En 1934, recién casado con Olga, le hace la siguiente promesa en su primer viaje juntos a Nueva York: “Aquí están las mejores galerías —le dije— y te prometo que algún día verás expuestas en ellas mi pintura.” Entre 1935 y 1937, participa en otras cinco exposiciones en diferentes ciudades de la Unión Americana, también trabajó en el *New York City project*, y con un mural en el *Kings Country Hospital of Brooklyn*.³² Queden estas referencias de Tamayo en Estados Unidos como parte de los sucesos que propiciaron la actitud de apertura y asimismo el proceso de transición detectado por Rita Eder.³³

Tamayo no vivía ajeno a su tiempo vital; a la temática espacial de la época, marcada por los avances científicos: de la tecnología bélica exhibida durante el desarrollo de la Segunda Guerra Mundial y de la teoría de Albert Einstein. Y quién no, cuando de pronto la humanidad cayó en la cuenta de la potencialidad destructiva que entrañaba esa porción de la deshumanizante tecnología generada por el mismo hombre; la que, con el peso de un parpadeo, podía provocar la desaparición del género humano y de la vida en la tierra. En el óleo sobre tela, *Cataclismo* 1946, se puede apreciar el impacto del tema sobre el artista. Luego, como si el hilo de la continuidad vital no corriera ya suficiente peligro, aparecerían esos otros irreverentes “cientifiquetes” que inventarían las pildorillas contrafecundantes.

En 1945-1946, realiza *Mujeres alcanzando la luna* (figura 69). Aquí encontramos dos protagonistas dirigiendo, a partir de un abismo entre ellas, e indicando, en su final y superior encuentro, la dirección visual del observador curioso hacia una luna ya señalada por su propio contorno luminoso. Una de las intérpretes, además de vestirse de rojo ígneo, calza zapatos de tacón, los que parecen controlar la composición y que cataloga Rita Eder como signo urbano y que relaciona con la diferencia perceptiva, que del espacio desarrollan el provinciano, con una óptica centralista, en oposición al hombre ciudadano: “*éste sabe, dice Ortega, que su ciudad es sólo un punto en el cosmos.*” Conceptos que además de la mensurabilidad, la falta de absoluto, finitud y objetividad, que Einstein demostró, y que José Ortega y Gasset vinculará al perspectivismo.³⁴

31 *Ibidem*.

32 J. C. Pereda, *et al.*: *op. cit.*, pp. 198-211.

33 R. Eder: *op. cit.*, *Ibidem*.

34 *Ibidem*, pp. 238-242.

Después, en 1950 pinta *Hombre contemplando el firmamento* (figura 70). Donde Tamayo nos presenta a un curioso espectador pillado, tomado por sorpresa por un cosmos inconmensurable. En una expectativa no exenta de temor por el devenir de dicha conciencia, al medir su reducto humano frente a lo infinito; infinito porque no tiene fin, por su naturaleza revolvente.

Tamayo, el hombre, conocía de estas conceptualizaciones de su tiempo, Pero, ¿estaba Tamayo, el creador con la mirada amodorrada por sueños ancestrales, dispuesto a engullirlas, sin masticarlas, sin digerirlas, sin experimentarlas en la soledad introspectiva de sus cotidianas faenas creadoras?, aun en la cotidiana compañía de Bach y de Ortega y Gasset con *La deshumanización del arte*.³⁵ Siguiendo con la ilación pictórica de “sus” cielos, apreciamos un intento de aprehender los objetos que la mirada del creador señala. Tratando de cerciorarse por sí mismo de su tactilidad, de su concreción, de su objetividad y de su finitud, sin que la pintura nos arroje datos sólidos acerca de su irrestricto apego a la teoría einsteniana, ni aun de forma virtual; “*solía representar al hombre parado frente a su mundo, como si fuera el centro de todo cuanto percibía*”.³⁶

En 1953 crea el mural *El hombre*, para el Museo de Arte de Dallas Texas (figura 71). Obra, al parecer, complementaria de *Mujeres alcanzando la luna*: por lo masculino en oposición a lo femenino y por la asociación temática en el tratar de aprehender los objetos astrales. Al mismo tiempo que luchan por desprenderse de su condición terrestre, un intento que controlan las leyes gravitatorias. En el cuadro de las dos mujeres, con una sola de las cuatro piernas, con una de tacón, logran desraizarse, a modo de desprendimiento placentario, mientras que en *El hombre* dramáticamente sólo logra el desarraigo con los talones. Talones y piernas incandescentes por el fuego terrestre, se trata del desgarramiento de una tierra candente de fuegos. ¿Fuegos existenciales? ¿fuegos internos?; la tierra ya no es más la madre buena, el hombre la convirtió en un lugar, un útero inhóspito.

En estas dos obras complementarias la lectura es señalada por el autor con las diagonales de los cuerpos inclinados, que indican infinitudes espaciales, o por oposición complementaria: profundidades interiores. Se podría pensar que en *El hombre* el artista vuelve a retratarse, salvo que siendo tan contundente la masa corpórea que em-

35 El Norte: periódico, 26 de agosto de 1999 (secc. D).

36 R. Eder: *op. cit.* Rita Eder cita a Rufino Tamayo a través del trabajo de Raquel Tibol (comp.): *Textos de Rufino Tamayo, op. cit.*, México, UNAM, 1987, p. 3.

barga al personaje, nos inclina a pensar en totalidades, en lo humano como género. Mismo que se acompaña y se complementa paradójicamente, por la elemental sinrazón del perro, el que regresa con su hocico a lo terrestre, con la añagaza de un hueso. Probablemente se trata de una metáfora de sus miedos irracionales.

Que no sea descartada la caracterización de Tamayo en las representaciones de sus perros. A los que cubre con la piel lunar de jaguar y de los que rabiosamente, pero también henchidos de irrefrenable y amargo dolor, le ladran a las enigmáticas lunas. Elena Garro también la experimentó; México, el país donde sucede lo que en ningún otro podría suceder, hasta un supremo mandatario lo ha hecho.

En esta producción plástica aparecen líneas astrales que unen y reúnen al hombre. Tratando de igualarlo con los cuerpos estelares, relacionándolos a los trazos compositivos de los dos elementos, en un movimiento acompasado y continuo: rítmico. En un intento de comprensión creadora.

En el venático vértigo del fluir de su discurso, en 1954, pinta *El astrónomo* y *Terror cósmico* (figuras 72 y 73). En este último, nos encontramos al antes asombrado, después atrevido y curioso protagonista, velado reflejo personal, inmerso en el pánico de saberse nada frente al todo. Uno de sus más recónditos pánicos vitales, como dando rienda suelta a un delirante sueño recurrente, de esos que permiten mantener el equilibrio en la vigilia diaria, de carácter genérico-genético y no metafísico. Indicios rescatados del análisis que de Rufino Tamayo y de su obra elabora Octavio Paz en *Los privilegios de la vista*.³⁷ En esta producción pictórica reaparecen los trazos que reúnen al hombre con el espacio, del que compositivamente aquí, el hombre no busca más alcanzar, sino del que parece ya no podrá sustraerse; ha quedado atrapado en el torbellino del concierto sideral.

En *El astrónomo* retrae y contrae la mirada hacia quien observa los cielos. Es una composición orgánica, que al igual que la anterior y *El quemado* de 1955 (figura 74), reminiscia de envolvente uterina, de la curvatura de la bóveda celeste, de los conceptos cíclicos de la vida y de la generación de la vida. Al tiempo, se identifica con el curioso y amoroso atisbar a las luces estelares del astrónomo.

También en 1954 realiza el mural *El día y la noche* (figuras 75a y b), en el Museo Soumaya de la capital. Tema gestado en la vertiente de los

37 O. Paz: *Los privilegios*, op. cit., pp. 323-346

dualismos míticos, con el día y el sol de lo masculino, en oposición a la noche con su enigmática luna. El gélido espectral azul celeste en contra, por contraste transfigurativo, del férvido rojo infernal de lo terrestre, de su fuego nuclear. De lo ígneo a lo álgido para retornar al primero. Definitivamente inclinado hacia lo álgido, pinta una vez más *El astrónomo*, en 1957 (figura 76). Que no quede sospecha acerca de la fascinación que la enigmática noche, cosmos sombrío, levemente iluminado por las luciérnagas astrales, ejerció sobre el totémico artista zapoteca; en el mismo año, 1957, pinta *Noche de misterios*. Tampoco cabe duda acerca de la claridad descriptiva que aplicaba a los títulos de sus obras, al menos en apariencia. No sucede igual en sus contenidos, fascinantes acertijos para quien pretenda adentrarse en su estudio.

Transfiguración cromática y vertiente mítica que repetirá en el mural *Dualidad* de 1964 (figura 77a), en el Museo Nacional de Antropología e Historia, MNAH. En esta obra agregará el opuesto complementario, por reversibilidad,³⁸ en el plumaje verde de la luminosa sabiduría de Quetzalcóatl enfrentándose, como serpiente, al jaguar Tezcatlipoca, jaguar nocturno con la piel tachonada de **estrellas**: la vida y la muerte.³⁹ Aquí, sobre todo, destacan los inanimados ojos-oquedades de los contrincantes, los hoyos negros del firmamento (figura 77b).

En el lienzo de pequeño formato *Hombre confrontando al infinito*, de 1967 (figura 78), representa a una umbrosa figura, bosquejo embrionario del hombre, inmerso en un *plain air* sospechosamente amniótico. El inerme y siniestro engendro se yergue en perpendicular al sinuoso horizonte terrestre-uterino, que le refleja espectralmente. La silueta se equilibra compositivamente con un redondo sol rojizo a la derecha y una cresta terrestre a la izquierda. Este tema será repetido en magnas proporciones en el mural del Hotel Camino Real.

En 1968 realiza el mural *Fraternidad* (figura 79), en la sede de la Organización de las Naciones Unidas, ONU, en Nueva York; en 1969 elabora la pintura mural *Energía* (figuras 80a, b, c), en el Club de Industriales, localizado originalmente en el Hotel Camino Real de la ciudad de México y, actualmente, en el Marriot. Se trata de composiciones que si bien no están temáticamente relacionadas con los celestiales, lo están en cuanto al manejo transfigurativo de los colores. Por el contraste complementario, y por la apertura de su espacialidad.

³⁸ La reversibilidad es una categoría del equilibrio dinámico logrado por simetría contrapuesta; se le atribuye a una composición cuando contiene contraste por contrarios en: forma-contenido, figura-fondo, color o textura. Nota de la autora.

³⁹ J. C. Pereda, *et al.*: *op. cit.*, pp. 148-155.

En 1971 ejecutó el mural *El hombre frente al infinito* (figura 81a), en el Hotel Camino Real de la ciudad de México. Aquí apreciamos el discurso sideral presenciado por un personaje gravitado e imantado a la tierra, se trata de un hombre-autorretrato-embrión, interpretado por la silueta-sombra que es recortada por la visión del observador-creador tan próximo al umbroso personaje que su proporción se acrecienta frente al espacio. El sombrío personaje se yergue en un primer tercio de la composición y, para equilibrar el peso dimensional, coloca una luna menguada en eclipse, con su casi total superficie oscura (figura 79b), en el segundo tercio compositivo. Para complementar el dramático efecto de esta nueva representación personalizada del hombre, tratando de alcanzar y equipararse al firmamento, Tamayo, el pintor, se apoya en el recurso valorativo del claroscuro, dualismo lumínico, donde lo luminoso se cumple con los tonos azul-liláceos del infinito.

Aplicó el óleo para la tela de uno de sus más logrados aertijos compositivos, *El iluminado*, de 1975 (figura 82), en otro tema sideral. Pareciera que reitera esquemas probados: un fondo sideral intensamente azul, azul cobalto, para otro siniestro personaje más..., pero de un personaje que se atreve a enfrentar al infinito... No ha de ser tanta la osadía para encararlo, cuando opta por una máscara del mismísimo oficiante ceremonial, de sí mismo por sí sólo. La máscara de Tamayo ha sido sorprendida por las constelaciones estelares como una luna de lata, cabeza de clavo, atrapada en los trazos del universo; ha sido indiciada, iluminada y sujeta al discurso universal.

1976 es el año en el que Tamayo declaró en la apertura de su exposición del Museo Guggenheim:

*"...considero que esta noche es la cúspide de mi carrera. Me siento especialmente orgulloso porque Nueva York es la ciudad en la que inicié mi carrera y en la que recibí las primeras muestras de reconocimiento como artista."*⁴⁰

En 1977 pinta *Eclipse total* (figura 83). Consagración del ritual de la fecundación. En 1978 realiza *La gran galaxia* (figura 84). Se representa a sí mismo, cuando veladamente vuelve a caracterizarse como un espectador más del universo. Sin abandonar sus anteriores manifestaciones de azoro. Pero, una vez más, el tema no es más que el efecto consecuente de la verdadera esencia del trabajo: el desarrollo

40 El Norte: periódico, 28 de agosto de 1999.

del colorido. La transfiguración del negro al azul y del azul hacia los negros parduscos; los temas son las esencias cromáticas de los mismos temas. Cabe señalar que aquí, y en adelante, los trazos siderales se reúnen de tal suerte que parecieran configurar un "aglomerado" cerebral. Hago uso de un término propiamente mineral convocando a la materia base de la que está compuesto el cosmos.

En la actuante exploración, además del evidente encadenamiento en el manejo del tema espacial, es apreciable un lento pero seguro proceso de apertura de lo introspectivo; lo que el ego descubre más allá de sus lindes. Y en esta retrospectiva descubrimos parte de la concatenación ilativa, que del universo, como envolvente espacial allende su entorno terráqueo, Tamayo recreó. Con el incentivo de una curiosidad no exenta de infantil ingenuidad, tal vez de la misma naturaleza que lo llevó a explorar los colores como temas. Es reiterativa la presencia del autor, en los espectadores de sus composiciones, con encadenadas y sucesivas variaciones en las diversas actitudes. Acerca de las representaciones corpóreas dice Octavio Paz:

*"...Los
cuerpos son el teatro donde efectivamente se representa el
juego de la correspondencia universal, la relación sin ce-
sar deshecha y renaciente entre la unidad y pluralidad."*⁴¹

*"La pintura de Tamayo no es una recreación estética;
es una respuesta personal y espontánea a la realidad de
nuestra época. Una respuesta, un exorcismo y una trans-
figuración. Inclusive cuando se complace en el sarcasmo,
esta pintura nos abre las puertas de otra realidad, perdida
para los esclavos modernos y para sus señores, pero que todos
podemos recobrar si abrimos los ojos y extendemos
la mano..."*⁴²

Uno más que pone en tela de juicio los conceptos contemporáneos. Sucede que eso es precisamente lo que hizo Rufino del Carmen Arellanes Tamayo, o simplemente Tamayo, como su madre, porque a su padre ni lo conoció:⁴³ cerró los ojos, podríamos decir que abrió los ojos para sí, en una idílica mirada introspectiva; extendió su mano y pintó. Éste es el discurso inoculado en el guión número uno, aquí mismo relatado; uno de sus tan anhelados cortometrajes. Después, hilaremos el segundo.

41 O. Paz: Los privilegios...*op. cit.*, p. 358.

42 O. Paz: Los privilegios...*op. cit.*, pp. 333-334.

43 Angélica Abelleira: "Rufino Tamayo. Siete décadas de labor creativa", *Casas & Gente*, revista, núm. 22, 1987, pp. 37-47.

El artista de las lunas

Es propicia en creciente, es maléfica en menguante y, cuando es llena, comunica encantamiento amoroso a la piedra selenita.

Alfonso Reyes 1914-1917

... creciendo y menguando; la obligada invariabilidad de su aspecto; su respuesta indeterminada a las interrogaciones inafirmativas; su influjo sobre las aguas afluentes y refluentes; su poder para enamorar, para mortificar, para conferir belleza, para volver loco...

James Joyce, 1920

La existencia de Rufino del Carmen Arellanes Tamayo se rigió por la inmanencia del influjo lunar. Tenía sus lunas. La luna dadora de vida: luna llena. Las lunas burlonas: lunas menguantes. Las lunas protectoras: lunas crecientes. Pero siempre permaneció junto a él la segura compañía de su guíaprotectora, la luna nueva y cambiante, la dueña de cada día. Sucedió en el continuo trato de la relación entre el patronazgo y el artista-de-las-lunas que la amistad se estrechó y acrecentó. Tamayo deseó corresponder con algo muy suyo las atenciones del último de sus patrocinios, tal vez el atípicamente inconmensurable e impredecible. Desde luego el más sorprendente. Pensó en corresponder con algo tan suyo como Oaxaca; darles a conocer y a degustar de su tierra. Además de invitar a los miembros de la familia Garza Sada-Fernández Garza, se reunieron los amigos y asesores más próximos, entre ellos Alfonso Rubio y Rubio. Recuerda cómo les halagó con dos espléndidas comidas, la primera típicamente oaxaqueña con las aguas frescas y los platillos más exquisitos de la región, la segunda con las delicadas extravagancias de los platillos internacionales. Para una mayor calidez en el encuentro, en la ciudad, se transportaron en un medio común, en un autobús. Así, en grupo, el artista les mostró su ciudad natal caminando a lo largo de sus calles, plazas y mercados. Con orgullo encabezaba el conjunto. Cuando conversaba con Alfonso, se escuchó la voz correctiva de Olga: "*Rufino, no es por ahí; es a la derecha*". "*Ves lo mandona que es*", le dijo a su interlocutor. "*Ya me dijo que cuando uno de los dos se muera, se va a ir a vivir a Cuernavaca.*"⁴⁴ Fue feliz: la luna dueña le juró que no lo abandonaría.

Sólo él, tan solo él, era capaz de presentir el canto de la espectral frescura en una sandía, con el color del ardiente y sangrante carmin.

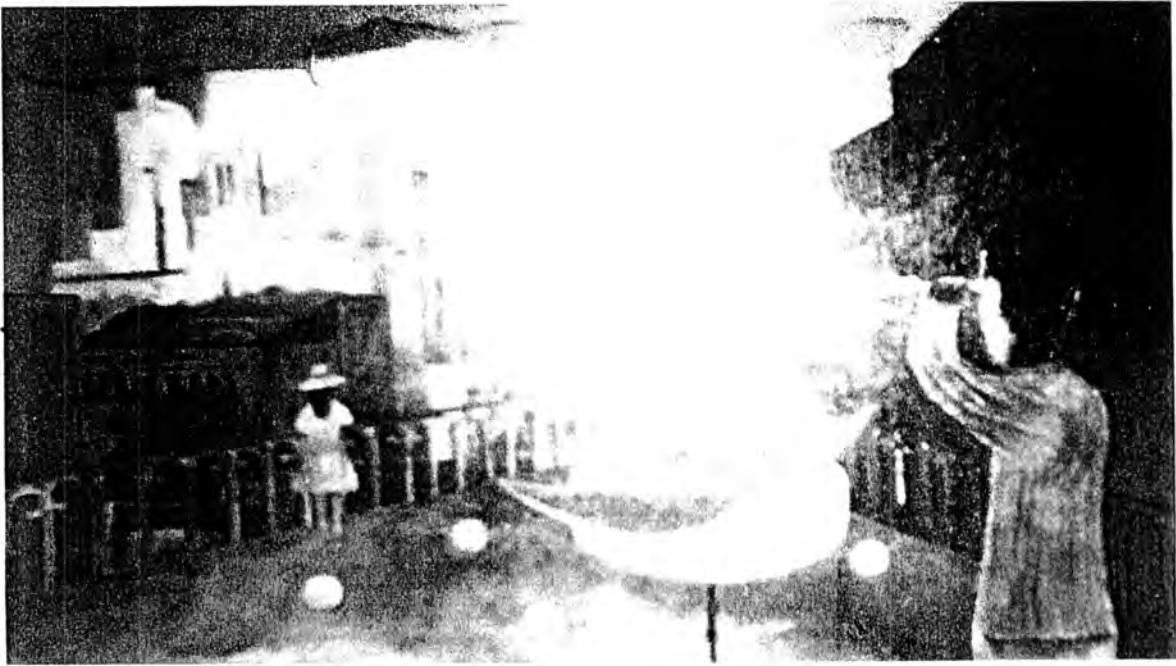
44 Alfonso Rubio y Rubio, entrevista el 19 de julio de 1999



66 *Autoretrato*, 1931.



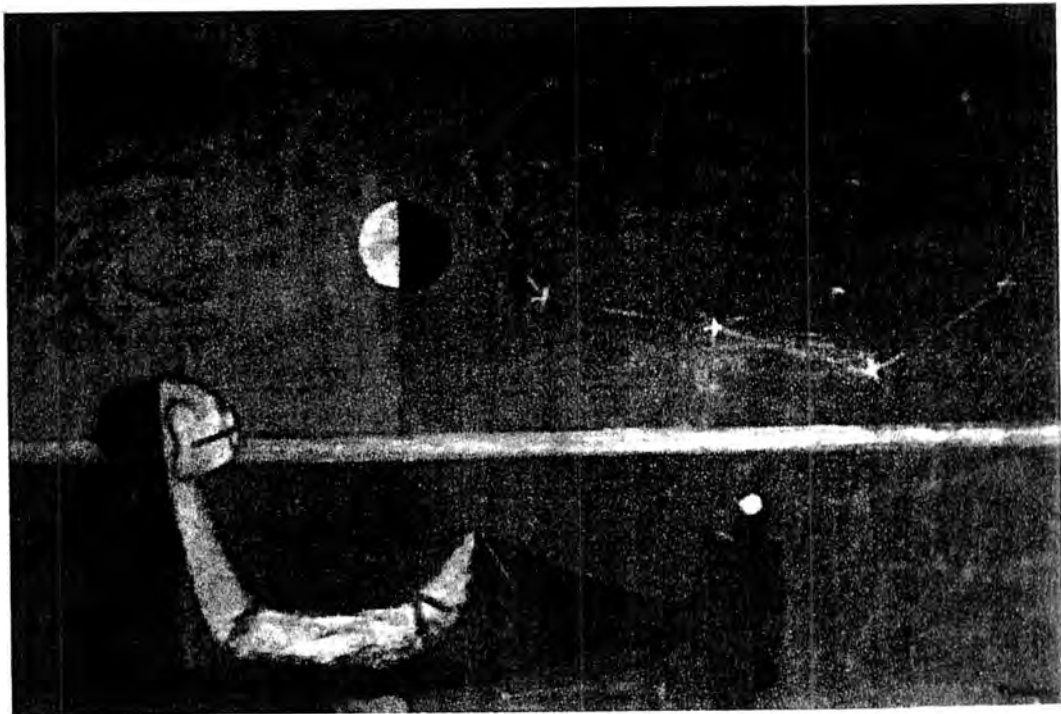
67 *Retrato de Olga, 1964.*



68 *Nueva York desde la terraza, 1937.*



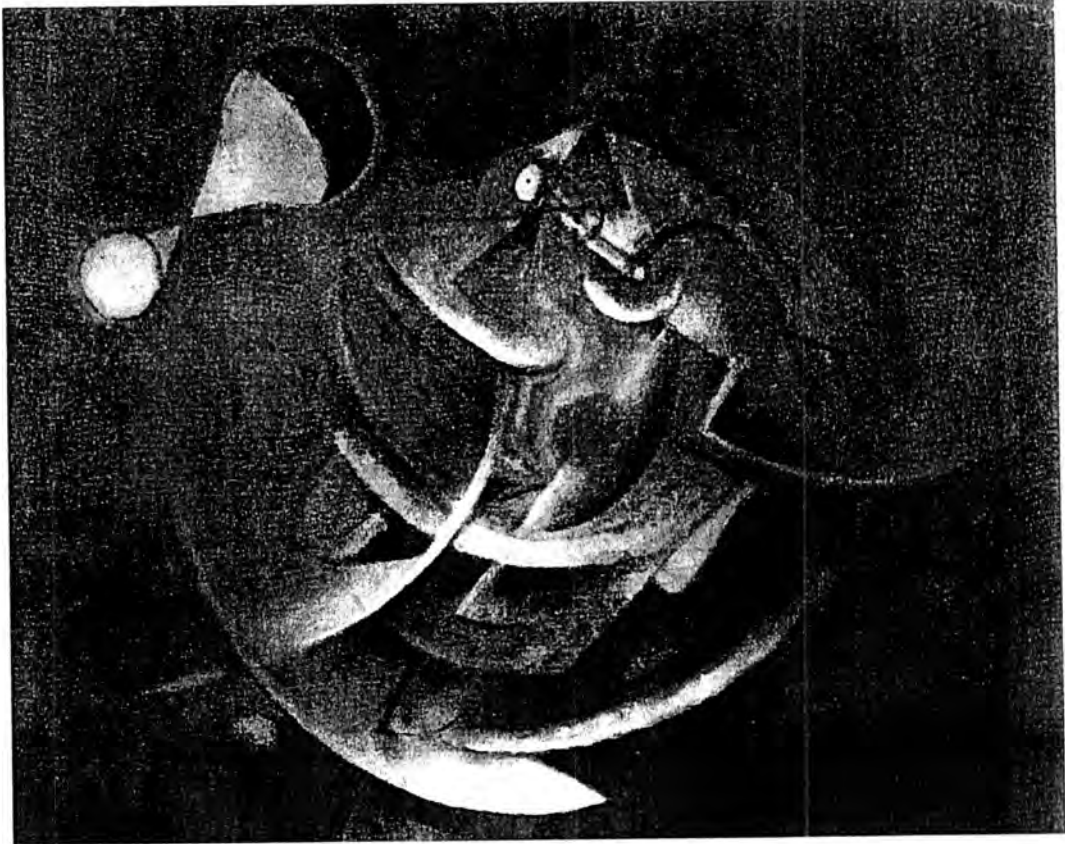
69 *Mujeres alcanzando la luna, 1945-46.*



70 *Hombre contemplando el firmamento, 1950.*



71 *El hombre*, 1953.



72 *El astrónomo*, 1954.



73 *Terror cósmico*, 1954.



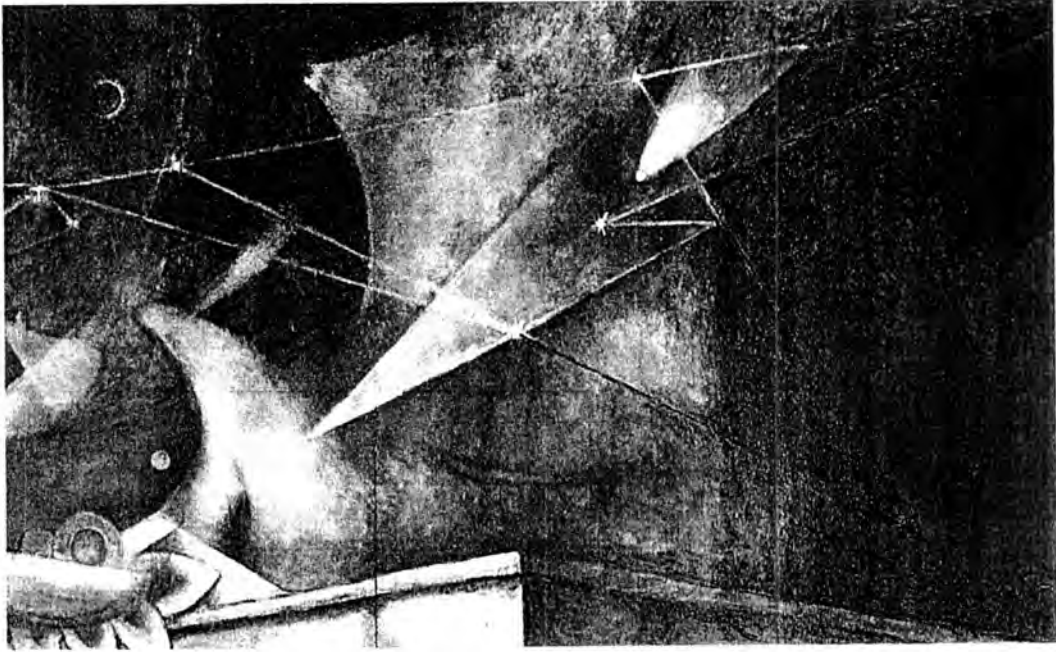
74 *El quemado*, 1955.



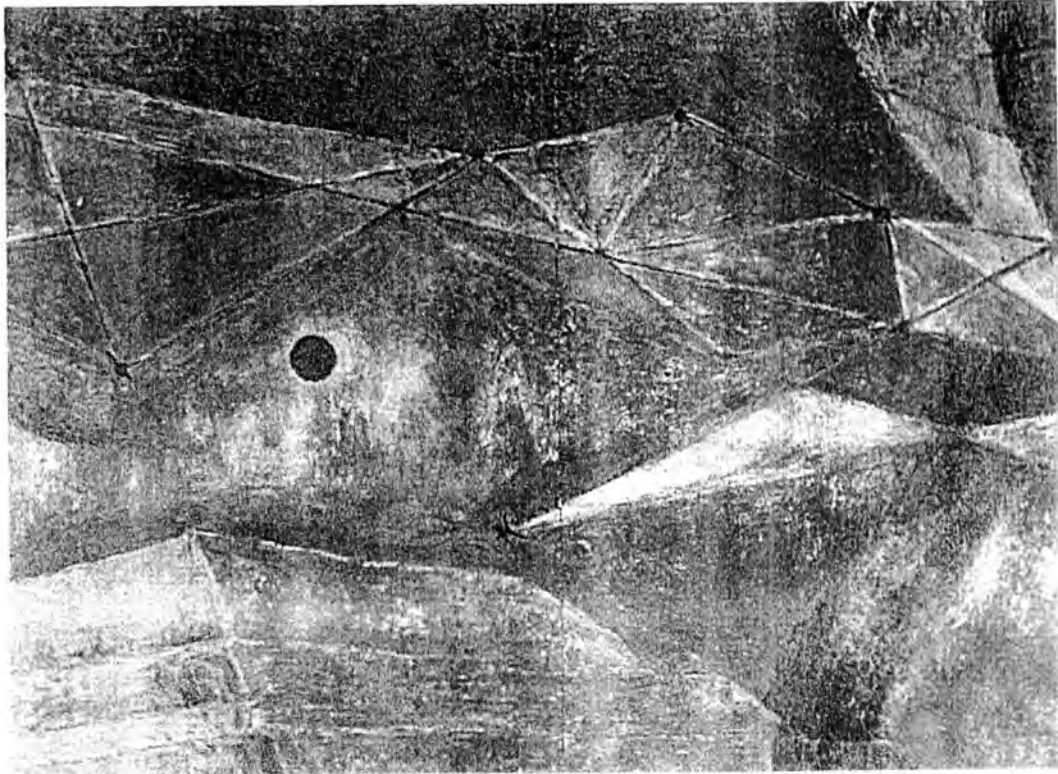
75a



El día y la noche, 1954.



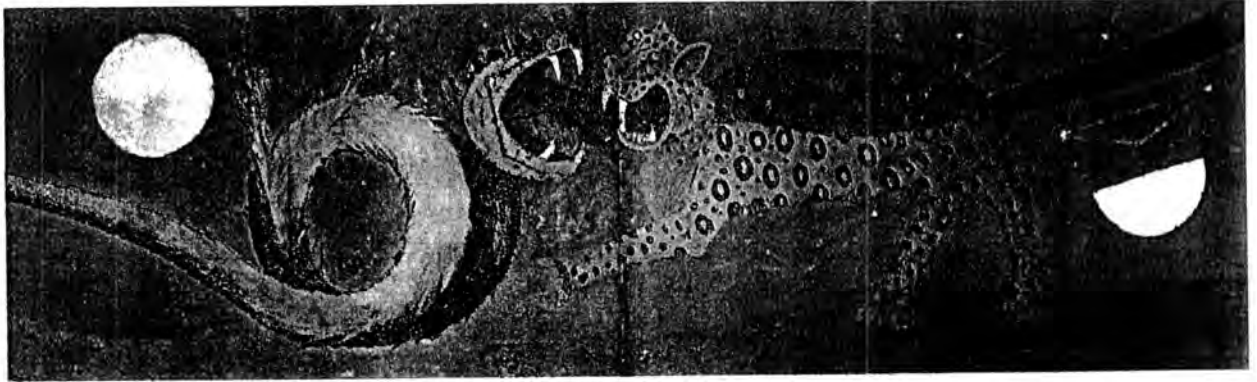
75b Detalle.



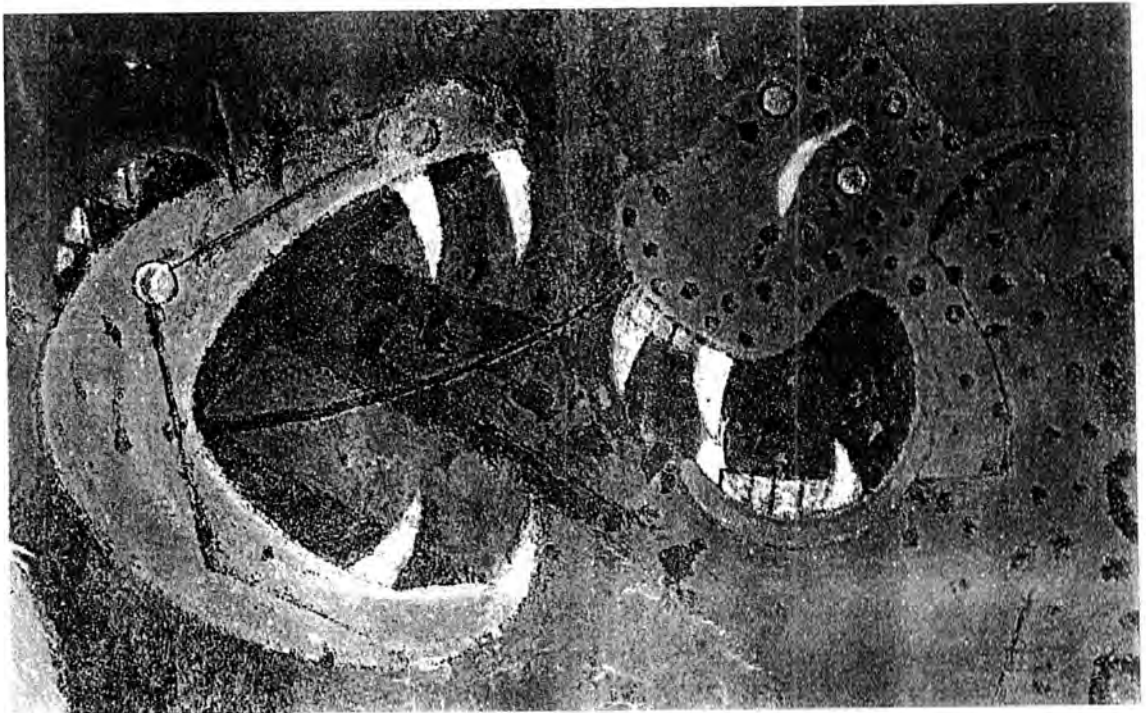
75c Detalle.



76 *El astrónomo, 1957.*



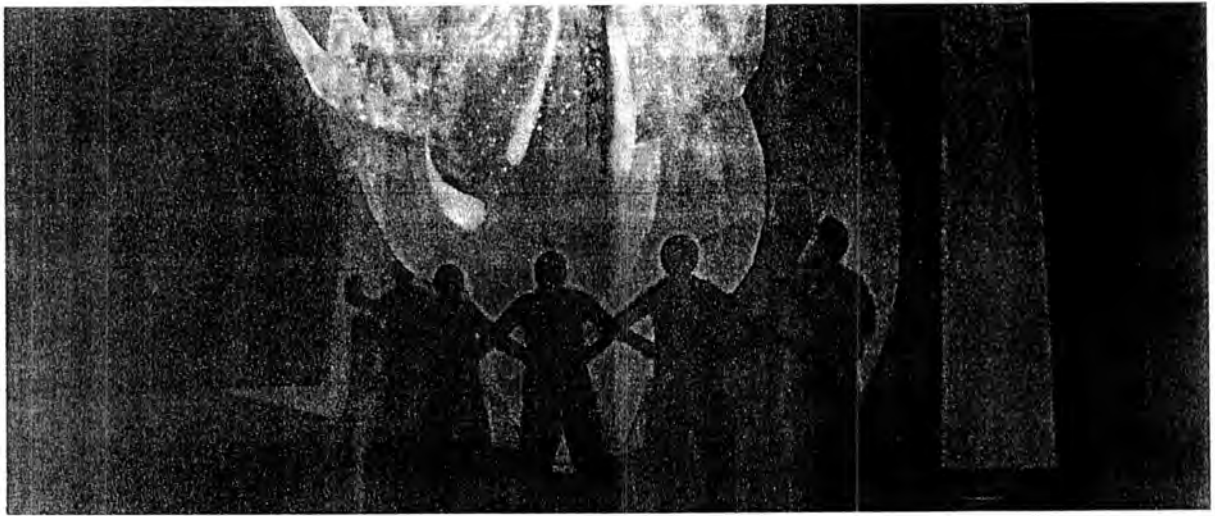
77a *Dualidad*, 1964.



77b Detalle.



78 *Hombre confrontando al infinito, 1967.*



79 *Fraternidad*, 1968.

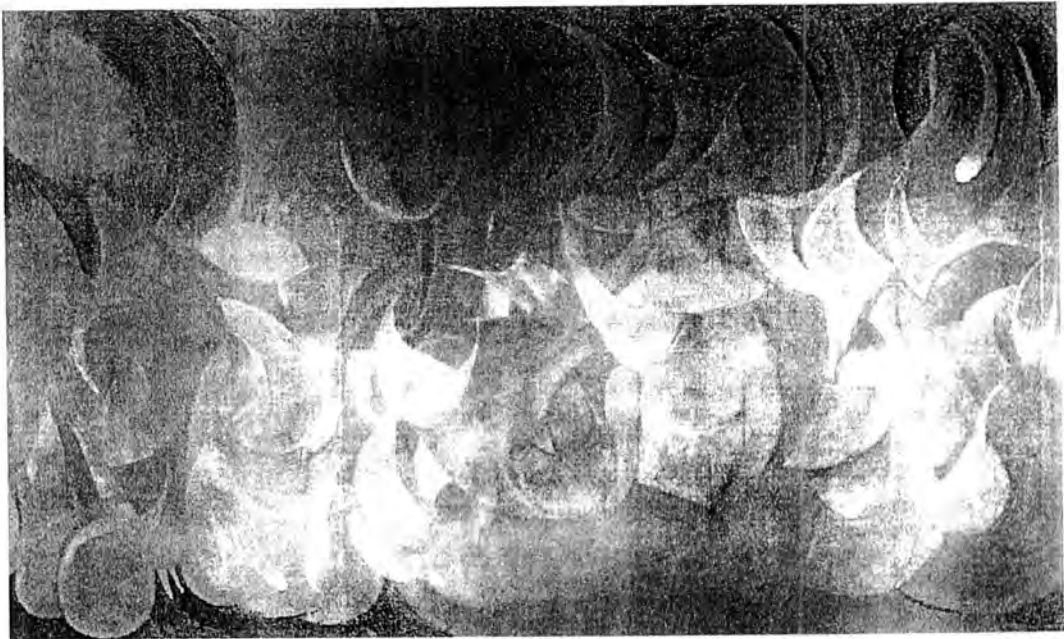




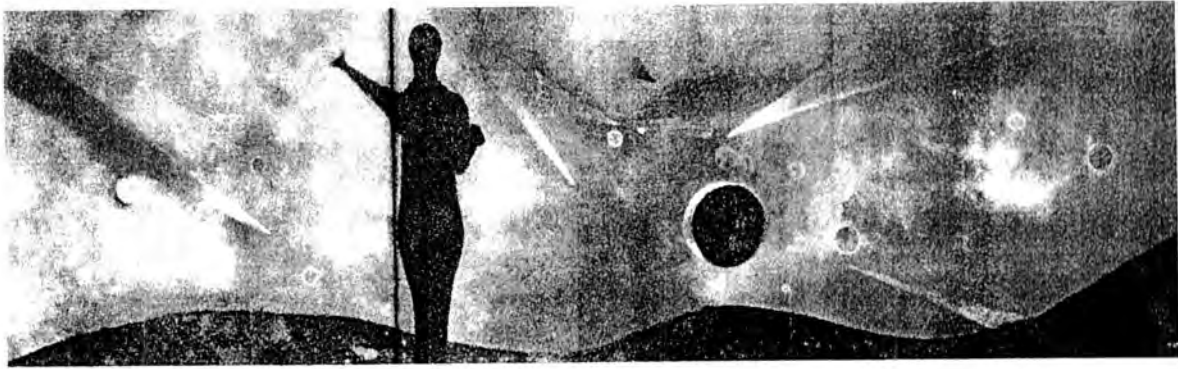
80a *Energia*, 1969.



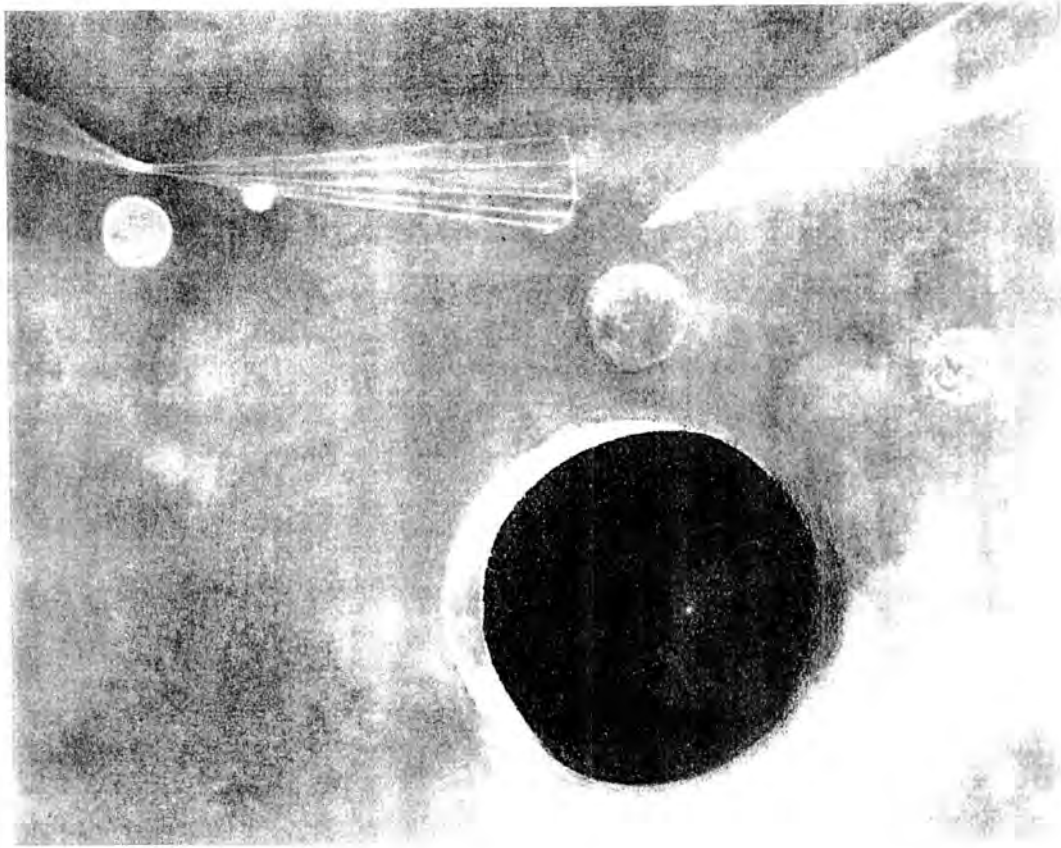
80b Detalle.



80c Detalle.



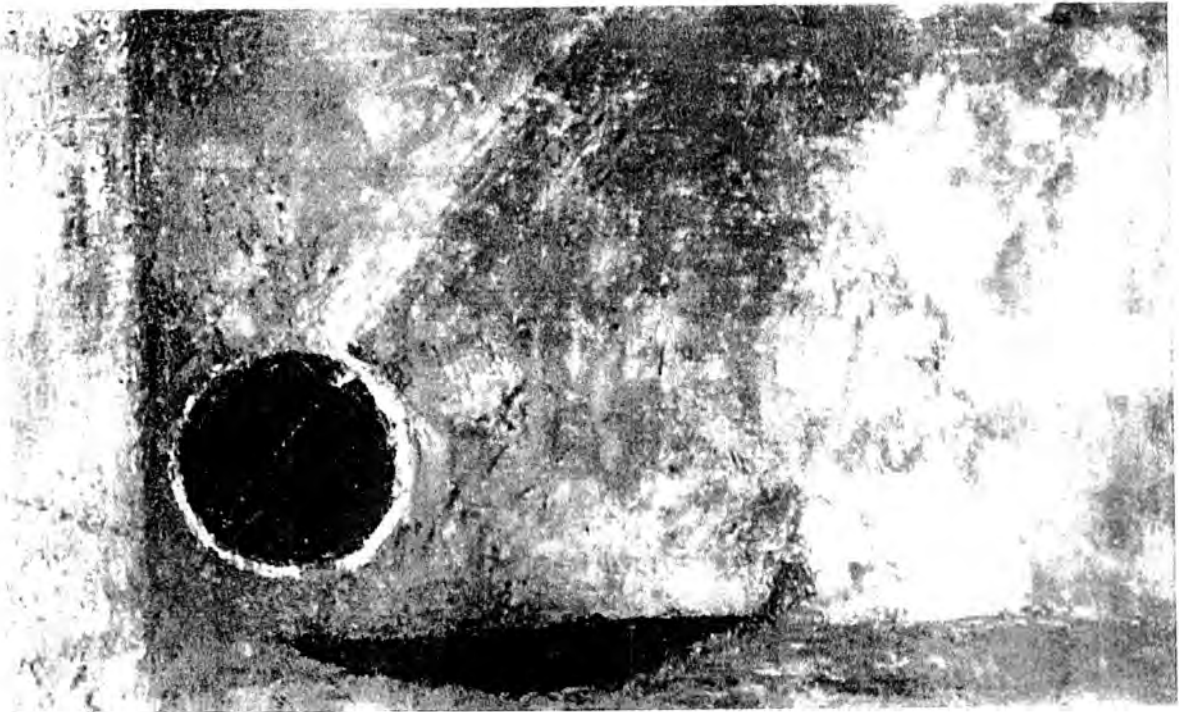
81a *El hombre frente al infinito*, 1971.



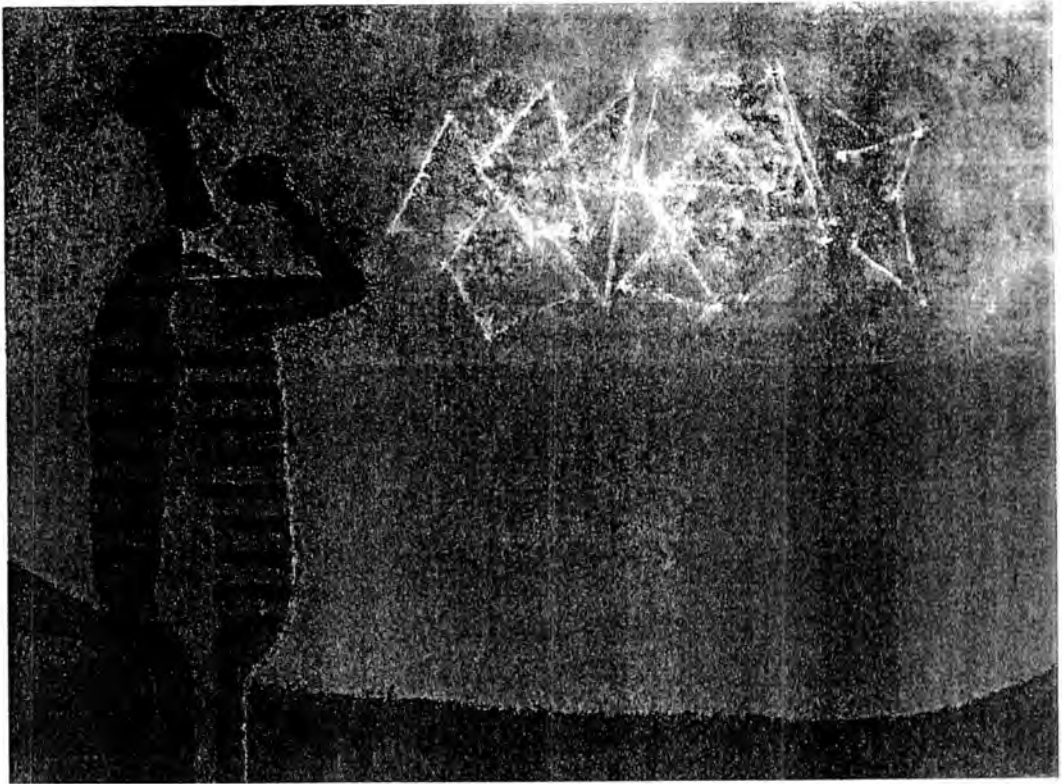
81b Detalle.



82 *El iluminado*, 1975.



83 *Eclipse total, 1977.*



84 *La gran galaxia*, 1978.

El don de los colores

"El vigor es igneo y el origen celeste"
en La historia como hazaña de la libertad, B. Croce

Muchos han sido los comentarios que los colores de su producción pictórica ha despertado. Desde Carlos Pellicer quien dijo que "*Oaxaca le llenó las manos de colores*",⁴⁵ y diríamos que también le dio el canto de los colores sentidos; el sentido de los colores. Teresa del Conde asegura: "*no se trata de los colores tomados literalmente de la naturaleza, sino de la dimensión del color, de la posibilidad de crear identidades exclusivamente a través de tonos marrones, negruzcos y blancos.*", al referirse a la obra músico-mural *El canto y la música*,⁴⁶ de la Escuela Nacional de Música, y después advierte que ocasionalmente los experimentó y los utilizó intuitivamente. Pertinente es agregar que no todo en los temas de Tamayo se reduce al mero manejo del placer sensual del colorido. El color es su código personal, los argumentos con los que aborda la temática de sus manifestaciones plásticas. Argumentos que indican estados de ánimo y sus emociones, colores que impregnan vitalidad a sus temas. Temática sembrada por los *intereses existenciales del hombre*, de hoy de aquí y de siempre, parte causal de su universalidad. Con sus *angustias y sus satisfacciones vitales* siempre presentes, conceptos acertadamente señalados por Xavier Moysén.⁴⁷ En los que además del mítico realismo primitivista, no estará ausente la magia. Hay, en el manejo del color de sus diferentes manifestaciones artísticas, un cierto velo ceremonial aun cuando hace uso del sarcasmo.

En el caso del vitral llamado en origen *Cosmos* (figura 85), Tamayo hace un ubérrimo análisis reflexivo acerca del color azul y de sus diferentes reacciones con la adición del negro, del blanco y del rojo, fundamentalmente, más unas leves intervenciones de verde, rosa y amarillo. Nada más y nada menos que los colores elementales y secundarios explorados y explotados por valoración. Dice Octavio Paz acerca del color de Tamayo: "*se dice y se repite que Tamayo es un gran colorista; hay que añadir que esa riqueza es fruto de una sobriedad.*";⁴⁸ cuando hace uso del intenso manejo del azul, hasta agotarlo, relacionándolo hasta transfigurarlo con los otros colores seleccionados por complementariedad. Además de los azules verdosos, liláceos y pardos,

45 R. Eder: *op. cit.* Cita Rita Eder a Carlos Pellicer en "El espacio y la posguerra en la obra de Rufino Tamayo", *Ibidem*, p. 237.

46 Teresa del Conde, *et al.*: *Los murales...*, *op. cit.*, pp. 10-13.

47 Xavier Moysén: *op. cit.*, p. 78.

48 O. Paz: *Los privilegios...*, *op. cit.*, p. 351.

en la mezcla resultante se distinguen los tonos azul-violáceos, con los mismos que señala el efecto de infinidad. Es el recurso logrado mediante un proceso de maduración que discurre en su obra desde aquél su inicial giro de lo introspectivo a la extroversión, de lo ordinario a lo extraordinario. Se trata del giro propiciado por la visión de *Nueva York desde la terraza*, en 1937; es el exorcismo de iniciación, de carácter ritual, mediante el cual logró su personal transfiguración universal.

Como apunte final en lo que respecta a la luz, al valor lumínico y al tratamiento de las tonalidades, Tamayo soluciona la reunión del colorido, por medio de una gama tonal que recorre el espacio, del ventanal y el espacio figurado, en sentido ascendente, transcurre de lo oscuro a lo luminoso, por tono y por transparencia, hasta el último plano compositivo formado en la curvatura del ventanal con el ligado agrupamiento astral. ¿Símbolo del silencioso lenguaje creador?, o ¿masa cerebral? La base oscura sobre la que desplanta la composición la que trasciende a lo largo de las seis planchas de base, corresponde a la línea de un sinuoso horizonte. Es el residuo de sus referencias terrestres-uterinas que arraigan a los espectadores, sus otros "yo", de sus anteriores producciones celestes. Es el embrión vitalmente prendido a la matriz pero que, aquí, sólo le resta el endometrio. Su engendro se iluminó. ¿Concluye su gestación-exorcismo en el proceso de extroversión?

No faltará quien intente descifrar el significado de los trazos del agrupamiento astral en el área curva del ventanal. La de mayor transparencia y asimismo propicia para el traspasar de las luces solares, aquellos para quienes sugieran signos cabalísticos y no caprichosos trazos compositivo. Se trata de la tipología formal que, como las nubes, queda abierta a la interpretación individual. Personalmente, además de relacionarlos con los trazos astrológicos de las constelaciones me remiten a los relieves de los grabados en los cascos de las colosales cabezas olmecas, en las que, cada cabeza, contiene su propio código individual (figuras 86a y b). Esta impresión me acaba de ser reforzada debido a la sensación expansiva que adquiere la zona definida por la redondez del medio punto del ventanal, a través de la mayor concentración lumínica contenida por el tono de la luz solar y también por las triangulaciones diagonales, que le confieren el efecto expansivo gracias a la retícula texturizada.

Tampoco faltará quien trate de sorprender en los cielos tamayescos la constelación de la Vía Láctea, Casiopea o la Virgen. Pero, ¿acaso no cabría la posibilidad de que el maestro las visualizase desde la luna. Andrómeda o cualquier otro cuerpo astral de indole imaginativa o de carácter personal?

EL CONCLUYENTE E INCLUYENTE COSMOS

...Pintar así es, más bien, desentrañar la plástica del mundo, hundirse en las fuerzas de la forma, acaso intentar una nueva solución al problema del conocimiento.

Alfonso Reyes

Este es el único camino para expresar la necesidad mística. Todos los medios son sagrados si son interiormente necesarios, y todos son sacrílegos si no brotan de la fuente de la necesidad interior.

Wassily Kandinsky

"*Toda la obra de Tamayo es una vasta metáfora*", aseveró Octavio Paz.⁴⁹ Aparecen las consabidas líneas de unión, son aquellas que en sus composiciones antecedentes crean los efectos de continuidad acompañada, indicación de movimiento, concepto que lo confirma implícito en las conceptualizaciones de su época: movimiento y dinamismo. En *El universo*, los trazos que entretejen el agrupamiento astral en el área curvada por el ventanal, a manera de casquete cerebral, dándole sentido de profundidad, forman parte del rítmico juego de las cabelleras luminosas, de las curvas excéntricas, de los cometas que marcan las diferentes direcciones indicadas por la composición. No está de más señalar que las mencionadas curvas direccionales, aquí como en tantas obras plásticas, apuntan las diferentes líneas discursivas, mediante las cuales el observador acatador podrá estructurar la lectura según el autor. Estas curvas directivas, en el particular caso de la pintura de Tamayo, son las reminiscencias del valor cíclico del tiempo y de la energía vital, son el universo viviente.

Reitero la frase que abre este análisis: es una obra sorprendente. Al parecer Rufino Tamayo en 1981, para ser más precisa en los primeros meses de 1980 (fecha de la concepción plástica), a saber conscientemente o no, ya hubiera superado la circunstancia del observador sorprendido. La actitud especulativo-reactiva había desaparecido junto al espectador de sus cielos. ¿Verdaderamente había desaparecido el acostumbrado personaje? O quizá, tan sólo se escondía de las miradas indiscretas de los irreverentes observadores..., de aquellos que se asoman de manera indiscreta y superficial a las vivencias existenciales de Rufino Tamayo, el hombre, como en una charada.

⁴⁹ *Ibidem*, pp. 323-334.

Mascarón cósmico; talismán de luz azul: luz azul

...Sin duda senti en la infancia que si alguien usaba una máscara estaba ocultando algo horrible... Tengo miedo de arrancar la máscara porque tengo miedo de ver mi verdadero rostro, que imagino atroz...

Jorge Luis Borges

Los instrumentos musicales son equivalentes en el plano acústico a lo que son las máscaras en el plano plástico

Claude Lévi-Strauss

Como parte de mi personal interpretación de la obra, en el mirar de la iluminación de la caleidoscópica pieza, al paso del sol, que todo lo mira, y al reflejo de los espejos, en el tratar de descifrar todas aquellas intenciones, las evidentes y las ocultas, que movieron al autor a resolverlo en la forma en que lo hizo, encuentro una estrecha relación entre los tratamientos intencionales, a través de, o después de todo. Equiparables a las que podemos encontrar en los diseños simbólicos de Guarino Guarini, o de Chagall, o de Picasso, por mencionar a tres creadores. El vitral *El universo* es la obra señera y concluyente de las obras seriadas con los temas cósmicos, en la que Tamayo a sus 82 años de edad, afortunada longevidad, por fin ha logrado superar la secuencia de las diferentes actitudes que sufrió y con seguridad también gozó. No en el sentido accidental occidentalista, sino en el orientalista —oro-oriental—, que es más apropiado para el pensamiento prehispánico tan perceptible en el ser y hacer del maestro de tono ceremonial. Son las vivencias personales con respecto al universo, "...su decisión de llegar hasta el límite (...) y de saltarlo (...) sin miedo al vacío o a la caída, seguro de sus alas..."⁵⁰

En esta obra nos encontramos a un Tamayo que finalmente logra asumir su verdadera dimensión creadora, ya no es más el doliente espectador. Se incorpora a sí mismo en la totalidad de su creación infinita e infinitesimal. ¿Qué es si no una ventana, sino el ojo que ve? Es ojo porque te ve, como diría Antonio Machado, la oquedad a través de la cual llegamos a los más profundos encuentros.

Se trata de un hierático mascarón cósmico, fetiche del sortilegio ritual, del exorcismo introspectivo que Rufino Tamayo conquistó en una lucha continua, en un cíclico combate, en el diario enfrentarse del creador ante el blanco formato vacío de contenido. Es el vacío conquis-

⁵⁰ *Ibidem*, pp. 252-253.

tado a fuerza de formar, delineando, los conceptos que gobernaron su existencia: la vida, la muerte, la fecundación creadora, lo interno y lo externo. Conceptos engendrados con el erótico fluir del vital código de su colorido. Hierático mascarón cósmico que, con restos de ironía creativa, nos guiña un ojo. Mientras con el otro, ojerosa luna menguada por el eclipsante sol, sol sombrío y negra oquedad, nos observa desde sus oscuras cavernosidades, amenazando con ser capaz de tragarse al osado observador de un momento a otro (figura 87a y b).

De una y otra manera, el talismán de luz azul, la luz-a-zul al que Tamayo nos arroja, nos ofrece pistas antropomórficas y zoomórficas. Son las pistas de íntimas conexiones como las ya expuestas a consideración y pistas de aparentes semejanzas, veladas por los translúcidos rayos solares. Es la retahíla de los pequeños astros lunares —pequeños en relación al dominio compositivo del gran círculo negro—, que se difunden por toda la superficie vítrea, a veces oscuros, a veces claros y otras veces lunas menguantes, que no dejan de remitirnos a los lunares faciales que el mismísimo Tamayo ya contaba desde su juventud y a los que al paso del tiempo se fueron sumando las redondas manchas solares (figuras 88a y b), consecuentes de la edad. Es el remedo de la bóveda celeste tachonada de luces siderales, la manchada piel del mítico y totémico jaguar; es el solitario cazador nocturno, la magnífica bestia preamericana;⁵¹ es la indomable bestia devoradora del hombre... Es la historia de cada estrella. Es el felino personaje de las zonas tropicales (figura 89a, b, c y d), hasta donde se remontan las ancestrales culturas mesoamericanas que poblaron de signos y mágicos símbolos el pensamiento de sus entes sensibles: SUS ELEGIDOS.

*"Tamayo ha redescubierto la vieja fórmula de la consagración".*⁵² Señaló Paz en 1950, para después, en 1960, recapitular que la fuente de la generación creativa emana de sí mismo, de sus propias entrañas; en la mítica fórmula de su exuberante mundo interior: *"Un Tamayo casi sin rostro, muy viejo y muy joven, recién despertado de un sueño de siglos."* Así concluye:

*"Mirada de pedernal que atraviesa el objeto-ofrenda. Entre la muerte y la vida el sacrificio traza un puente: el hombre. Y por eso su pintura nos parece una de aquellas esculturas aztecas que revestían con una piel humana. El Sacrificio es transfiguración."*⁵³

51 Si Edmundo O'Gorman propone que América es un invento, luego entonces, la bestia es ajena al invento.

52 O. Paz. *Ibidem*, pp. 323-334.

53 *Ibidem*, pp. 335-345.

Se trata de una creación que implica una exploración-exorcismo, un reconocerse a sí mismo; *laluzazul*, es la formidable transfiguración celeste del pétreo oficiante ceremonial de la plástica contemporánea. ¿Que el hombre de hoy necesita de nuevos mitos?, ¿o de mitos renovados? ¿Los mitos que cada día ofrece la luz azul al paso de la inquisitiva e implacable luz solar?... Cuando me haya ido de aquí aún permaneceré, al oriente del Norte, esperando por ti.

Habría que analizar, con el detenimiento que merece y a la saga de la presente exploración, el proyecto escultórico al aire libre *La máscara* (título libre de todo tapujo), si la familia empresarial lo permite, con el que Tamayo generosamente obsequió al patronazgo en 1990.⁵⁴ Probar la creatividad ilativa a los 91 años. Por su nombre se intuye que, en ella, se podrían encontrar nuevas luces para el estudio del concluyente e incluyente talismán azul del artista-de-las-lunas. Desde luego se vislumbra la posibilidad de comprobar esta propuesta de lectura del translúcido mural y, por qué no, de ampliar su comprensión. En lo que a la plaza que la contendría respecta, existen los suficientes elementos en los proyectos plásticos encabezados por el grupo industrial, que convierten a la escultura urbana en materia de acontecimiento certero.

El universo

Ni el artista que produce el arte, ni el espectador que lo contempla necesitan más que lo universal y lo individual o, mejor aún, lo universal individualizado, de la universal actividad artística que se ha contraído y concertado enteramente en la representación de un singular estado de ánimo...

Benedetto Croce

Sin el atisbo estelar a las flores, cerrarían sus ojos las estrellas. ¡Las estrellas! A riesgo de que se adormezcan, hay que sorprenderlas todas las noches con iluminaciones nuevas

Alfonso Reyes

Al entregar la segunda y definitiva propuesta para la ventana del Corporativo Alfa, Tamayo, nombró *Cosmos* al boceto de la obra (figura 62). Al término del proceso de elaboración, le cambió el nombre al translúcido mural, lo presentó titulándolo *El universo* (figura 85), en la inauguración del 3 de septiembre de 1982, en el Museo de Arte Moderno, MAM, de la ciudad de México,⁵⁵ al paso de 35 meses de gesta-

54 El Norte: periódico, jueves 26 de agosto de 1999 (secc. 1)

55 J. C. Pereda, et al.: *op. cit.*, pp. 198-211

ción del Tamayoparalfa. Desde aquel día en Houston, en el que Joe Gonzales presentó a la consideración del patronato del Grupo Industrial Alfa, el pequeño gran detalle de la filmina que reproducía una cromática pintura del maestro del colorido tropical.

Es cierto que las palabras *cosmos* y *universo* son tratadas como sinónimas, mientras que *cosmos* nos remite al sentido de un orden esotérico, *universo* nos habla de totalidad y de infinito. Nos sugiere la infinitud y la infinitesimalidad, con el sentido de evolución e involución tan presente en el desarrollo plástico y personal del maestro. Quizás es la razón por la cual, al final, se debió haber sentido más identificado con este término. No obstante José C. Villanueva Zolezzi vívidamente recuerda que durante el proceso de elaboración del vitral, Tamayo lo llamaba una y otra vez *Espacio sideral*.⁵⁶

En las últimas etapas de la fabricación del ventanal se acrecentó la idea de su magnitud extracorporal con respecto al engendrador PEAC. Se dejaron escuchar las opiniones del maestro Alfonso Rubio y Rubio, entre otras, en el sentido de encausar la exhibición del vitral al alcance de la ciudadanía y el público en general.⁵⁷ Entonces, en tanto la pieza permanecía en exposición, en la ciudad de México y, por cierto, en una desventajosa posición para su apropiada apreciación, se afinaba la idea de ubicarlo en el Centro Cultural Alfa.

Con esta dedicatoria en julio de 1988 el Grupo Alfa, el PEAC, rinde la entrega de la monumental pieza (figura 90):

"Originalmente el vitral "El Universo" fue concebido para colocarse en las oficinas del Grupo Industrial Alfa.

Posteriormente sus directivos consideraron de mayor relevancia ponerlo en este Museo para el disfrute estético de cientos de miles de visitantes que constantemente acuden.

Este pabellón "El Universo fue construido exclusivamente para admirar la obra maestra de Rufino Tamayo, la única que realizó en vidrio." 58

Se cumplió su sino. *El universo*, el talismán azul de Tamayo, se instaló y más bien se ha adormecido, en el Centro Cultural Alfa, desde 1988. No hace sino padecer al sopor en el ardiente sol del Norte, des-

56 Villanueva Zolezzi: entrevista, 23 de octubre de 1998.

57 Rubio y Rubio: *Ibidem*.

58 Centro cultural Alfa, El planetario: dedicatoria del vitral *El universo*.

pués de permanecer por algún tiempo expuesto en el Museo de Monterrey. Se adormece porque no vibra, porque no encuentra el necesario eco espacial para su discurso resonante, en el justo reflejo de sus densos contenidos; carece del espacio que su signo demanda. Al actual espacio contenedor le falta la correspondencia del concepto mágico-ritual que desborda el ventanal, no para sobreponerle sino para resonar acompasadamente con el translúcido mural... Necesario es asumir y consolidar este mestizaje cultural.

Con recurrencia, por algún tiempo, se presentó en el Centro Cultural Alfa, como parte de la ceremonia de entrega del ventanal, la prosa poética *El hombre ante el Espacio sideral* que Alfonso Rubio y Rubio le dedicó al vitral Tamayo. Se grabó con la voz del actor Claudio Brook y a la letra dice:

El hombre ante el Espacio sideral, absorto en su misterio, asombrado por su belleza. Fascinado por el canto de su dinamismo y de su orden, por la poesía de su color.

Pero, el contemplador no está en el cuadro, eres tú, soy yo, somos nosotros ante El universo, esta monumental vidriera de Rufino Tamayo.

Cántico de su dinamismo y de su orden, fuerzas que en direcciones diagonales opuestas cruzan el espacio nocturno, zircándolo con sus flujos de luz.

Tensiones contrarias que se equilibran y ajustan, y atraen hacia lo alto nuestra vista, a la ordenada quietud de las constelaciones.

Movimiento. Más que movimiento, vuelo de astros y galaxias, sobre las crestas mudas de la tierra y contra el trasfondo azul profundo de la noche.

Azul profundo y azul en todas sus gamas innumerables. Azules y al mismo tiempo verdes, indigos, morados, violetas, malvas, rosas. Que se distinguen, se confunden, se entremezclan, en un juego inacabable y múltiple de transparencias.

Poesía del color y música del orden; armonía de las esferas. Luz, transparencias, color, orden, dinamismo, pero, además, poesía y canto del misterio, de lo insondable, de lo infinito, de lo eterno.

Rufino Tamayo no inventa, recrea El universo, haciéndonos partícipes de su orden, de su misterio y de su belleza.

*Alfonso Rubio y Rubio, 1988.*⁵⁹

⁵⁹ El mismo maestro Rubio y Rubio, tuvo la gentileza de facilitarme la grabación original del texto, en la voz de Claudio Brook y con la música de fondo.

Lo realmente incitante de las manifestaciones plásticas son las variaciones en los puntos de vista que ofrecen al observador. Finalmente, la posibilidad de interpretación es tan amplia como la cantidad de espectadores que se detengan a interactuar con ella, de acuerdo a sus conocimientos, vivencias y estados de ánimo al momento de entablar el diálogo con la obra.

No fue *El universo* el último de los cielos de Rufino Tamayo. En 1982 pintó *Galaxia II* (figura 91), con un observador que pretende identificarse, pero que no es él, al menos no el Tamayo de 1982 porque tratase de un hombre joven con el cabello totalmente obscuro. En 1983 pintó *Máscara negra* (figura 92), de nuevo ocultándonos el rostro, o quizás, interactuando, jugando una vez más con el observador al camuflarse a sí mismo tras la negra máscara de obsidiana. Después, pintó el telón de la coreografía *Constelaciones y danzantes*. « Hay que volver a denotar lo descriptivo de los títulos del autor, y por eso sabemos lo poco que tiene este último que aportar al discurso de “sus” cielos de contenido personal, realizó esta composición para los cuarenta años del Ballet Nacional de México, en 1988... Tamayo abandonó el plano universal de su dimensión existencial el 24 de junio de 1991.

Rufino del Carmen Arellanes Tamayo, o simplemente la firma Tamayo, volvería a pintar personajes atisbadores de la cúpula celeste; si hoy viviera continuaría haciéndolo una y otra vez. En el curso de esta historia, que es la historia de un pintor universal que no incluyó a la pergrina e inasible estética como el último fin; es una historia interminable que no sabe de puntos finales por su naturaleza cíclica. ¿Empezamos otra vez?, o, ¿se los cuento al revés?

...Si nuestro mundo
se contrajese y menguase, todo en él
nos parecería conservar las mismas
dimensiones.

Henri Poincaré

...Mas lo
acaecido fue, más bien, que la hu-
manidad sólo ha ido viendo el uni-
verso trozo a trozo, círculo tras
círculo, como si cada una de sus si-
tuaciones vitales, de sus afanes, me-
nesteres e intereses le hubiese servido
de órgano perceptivo con qué otear
una breve zona circundante.

José Ortega y Gasset

Guión # 2

Título: *El paredón*

Dos personajes; dos hombres y un pelotón de fusilamiento

Sin fondo musical, sólo el sonido que emerja de la escena y de un tambor

Amanece. Al encenderse la luz del alba, se escuchan los acompasados pasos del pelotón. A la orden del comandante dejan al sujeto del ritual, al sentenciado, de espaldas al paredón. A la siguiente orden del comandante, el pelotón se coloca en posición...

Se escucha el palpitante corazón del comandante, del pelotón y de la víctima, luego todos al unísono. De sforzando a crescendo...

Mientras tanto la cámara recorre con minucia la mirada a mirada de los participantes del ritual. Se regodea en los ojos del sentenciado a morir y el comandante, es decir, entre la víctima y el victimario. Una y otra vez, en un cruce de miradas sinfín. Se acelera el palpitar.

El comandante llama al pelotón a prepararse. El sonoro palpitar se extralimita...

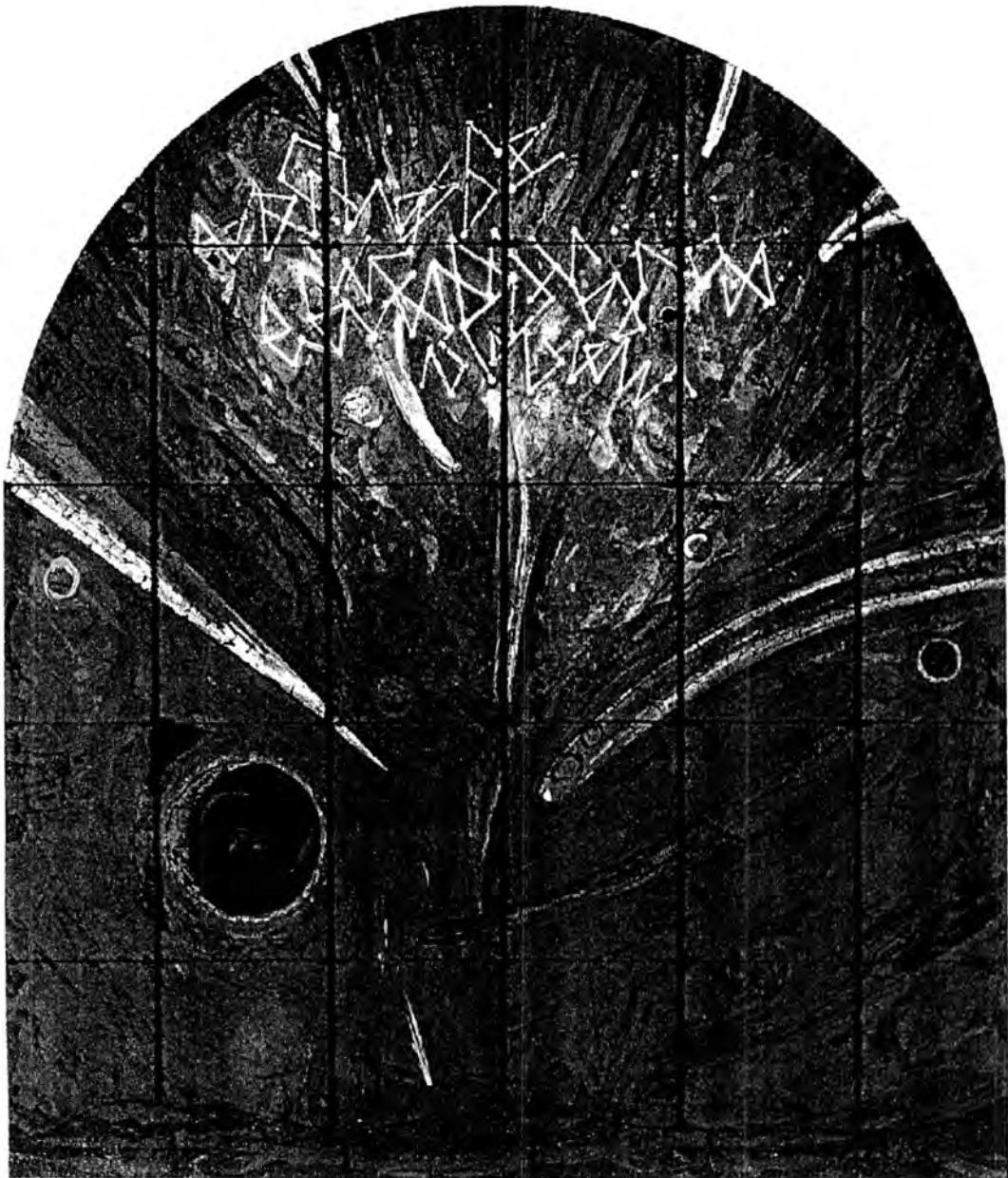
"Apunten" dice el comandante...

El palpitar se transforma en el resonar de un tambor, (¿acaso un teponaztli?)...

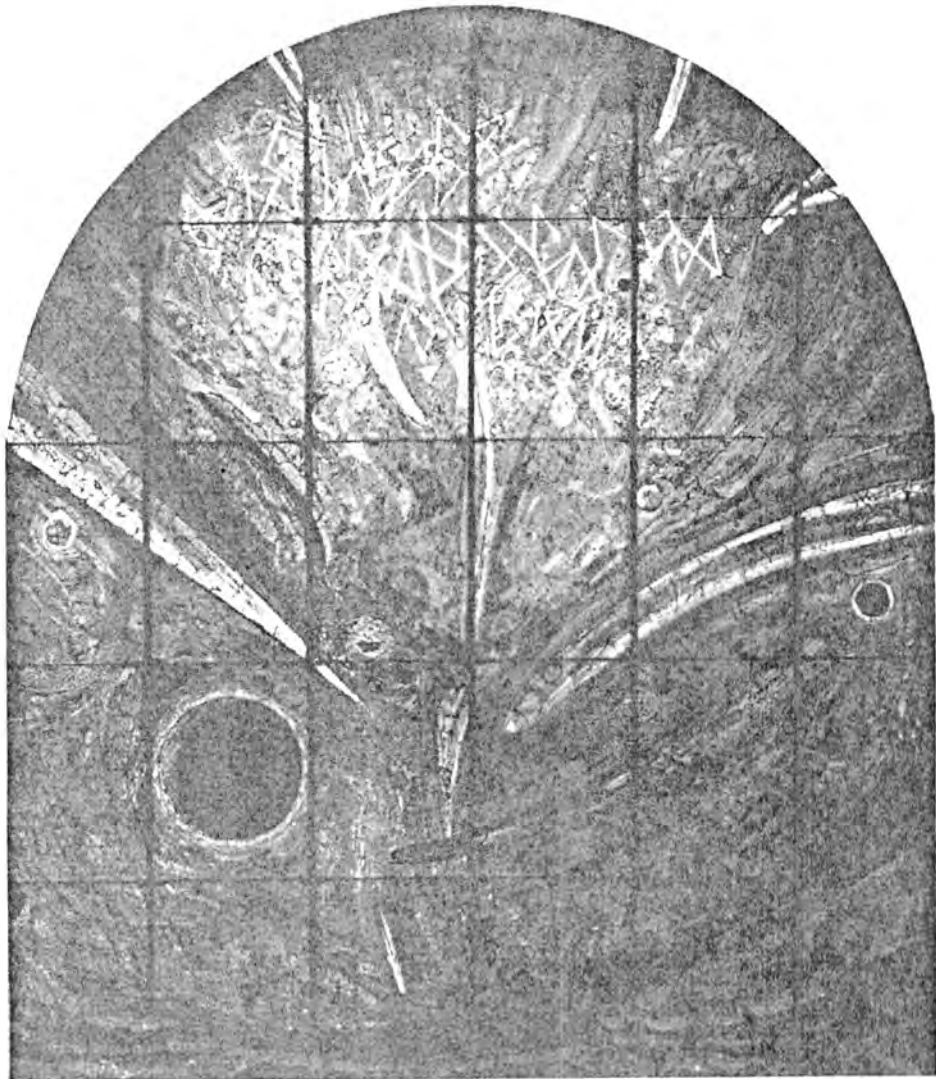
"¡¡FUEGO!!"

*Se suspende el sonido, con el efecto de la repercusión sonora del eco de la orden del tambor, y, poco a poco, vuelve a recrearse la obscuridad.*⁶¹

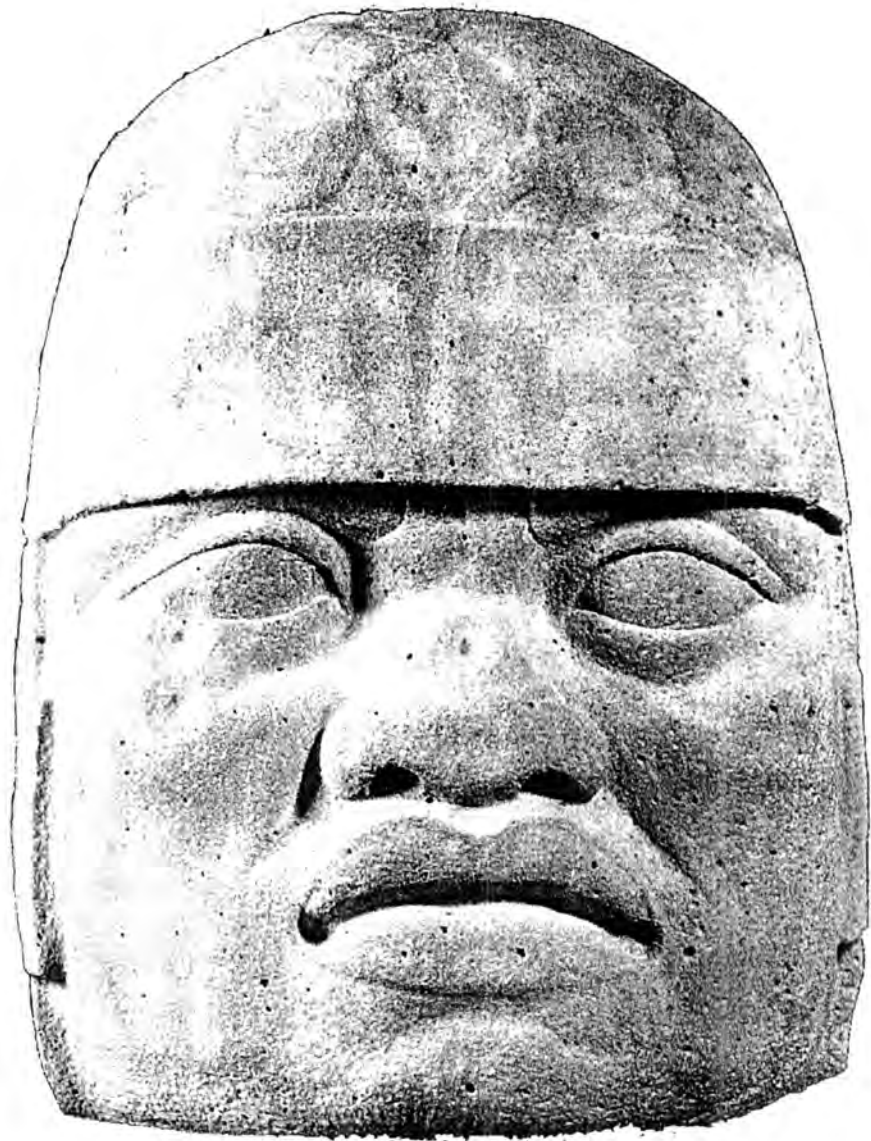
⁶¹ Este es el segundo de los guiones que Rufino Tamayo le confió a Guillermo Sepúlveda antes de morir. Si se me permite redondear el guión, propongo, que cada uno de los personajes, víctima, victimario y pelotón, porten una máscara de Tamayo, en un lapso breve, en una toma subsiguiente a la presentación de todos los intérpretes. Después, en otra toma previa a la voz de "¡¡FUEGO!!", todos los involucrados, incluido un perro que en ese momento cruzaría la escena, portarian, ahora, una máscara del vitral *El Universo*. La recreación de los dos guiones presentados se elaboró a partir del recuerdo expresivamente descriptivo que de ellos conserva Guillermo, se advierte que la elaboración de los dos guiones presentados fueron elaborados por quien esto escribe, a partir de los recuerdos relatados por Guillermo Sepúlveda 23 de octubre de 1998



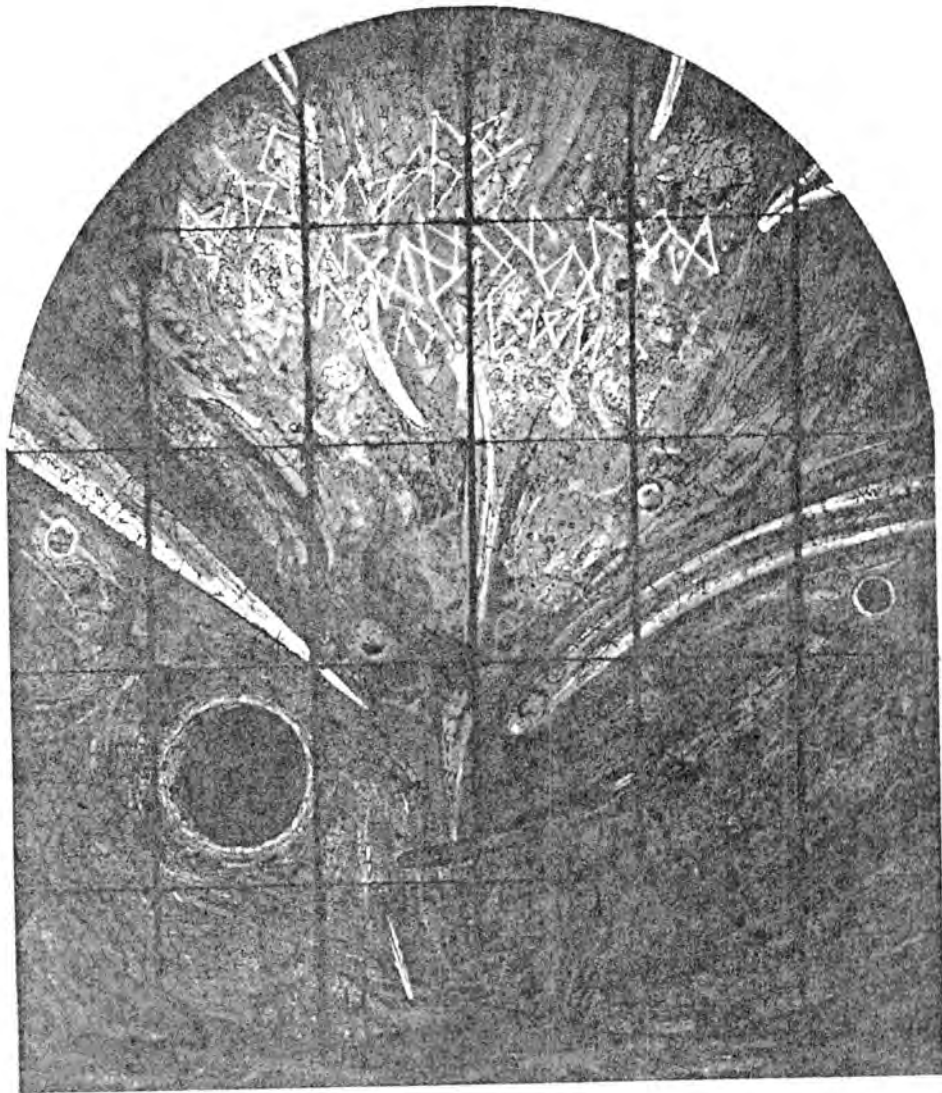
85 Cosmos, finalmente llamado *El universo*, 1980-1982.
(Al parecer hay una alteración en la serie inferior de los paneles
que emerge de la fuente fotográfica).



86a *El universo.*



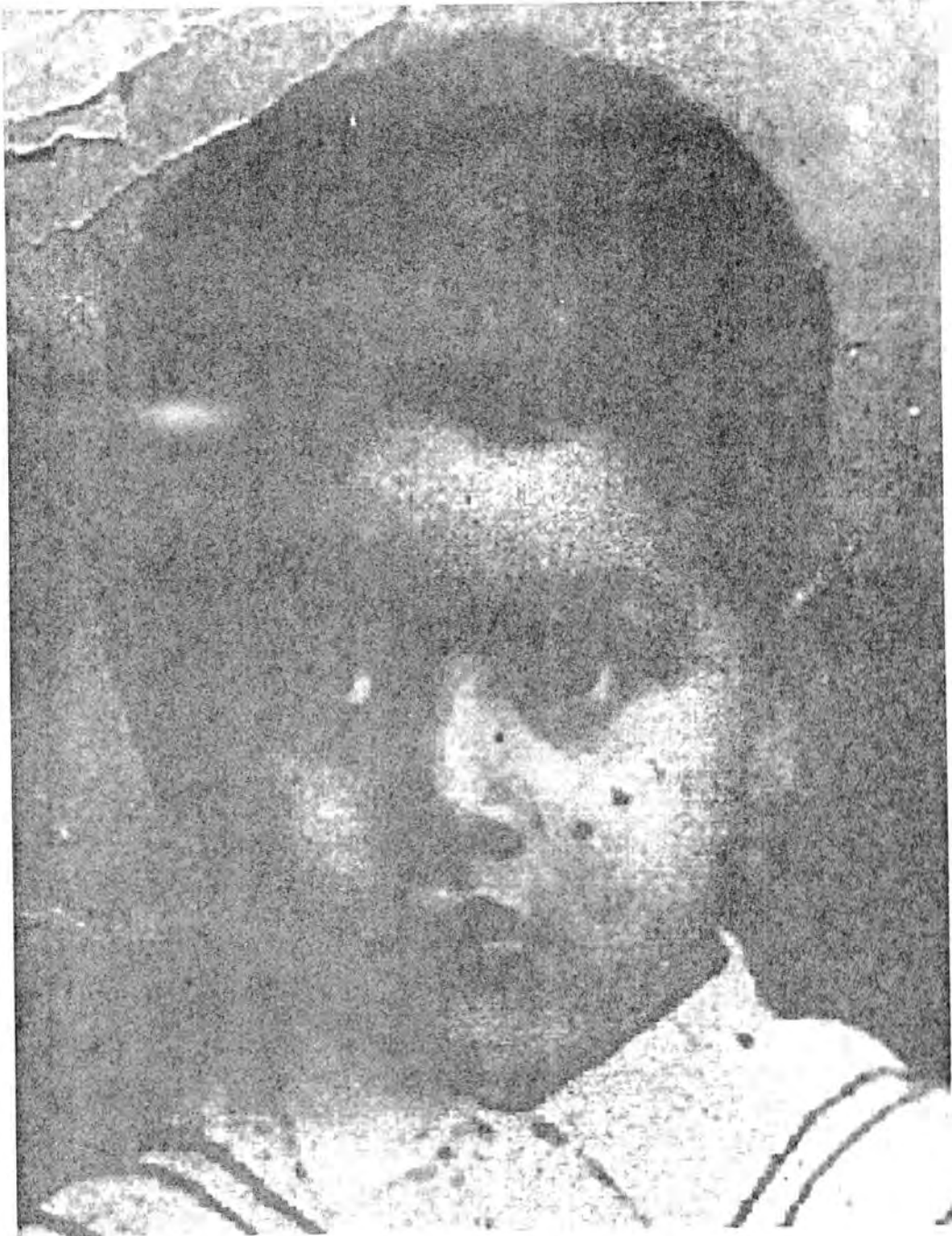
86b Cabeza colossal olmeca 6, San Lorenzo, Veracruz.



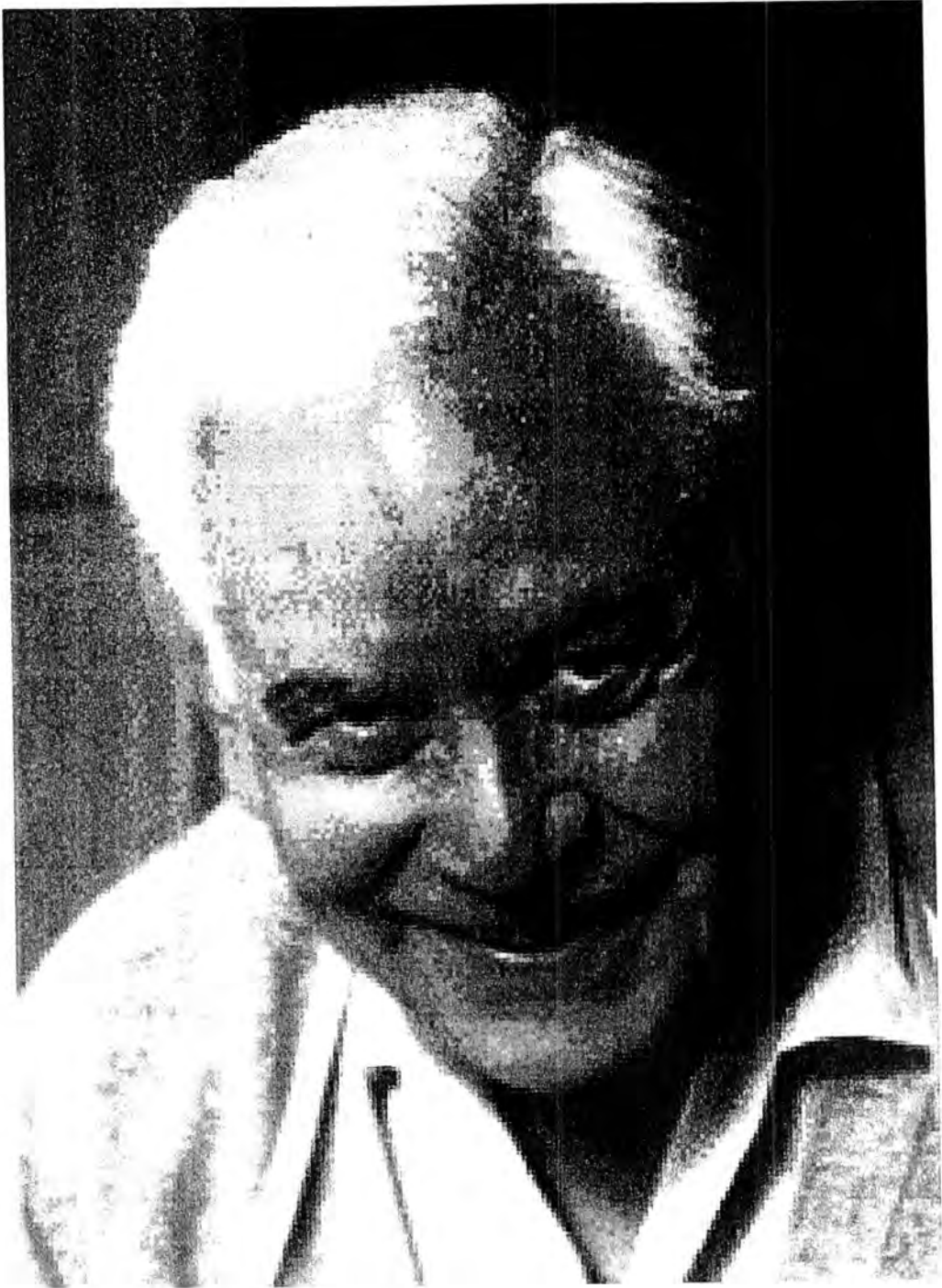
87a *El universo.*



87b Tamayo.



88a Tamayo niño.



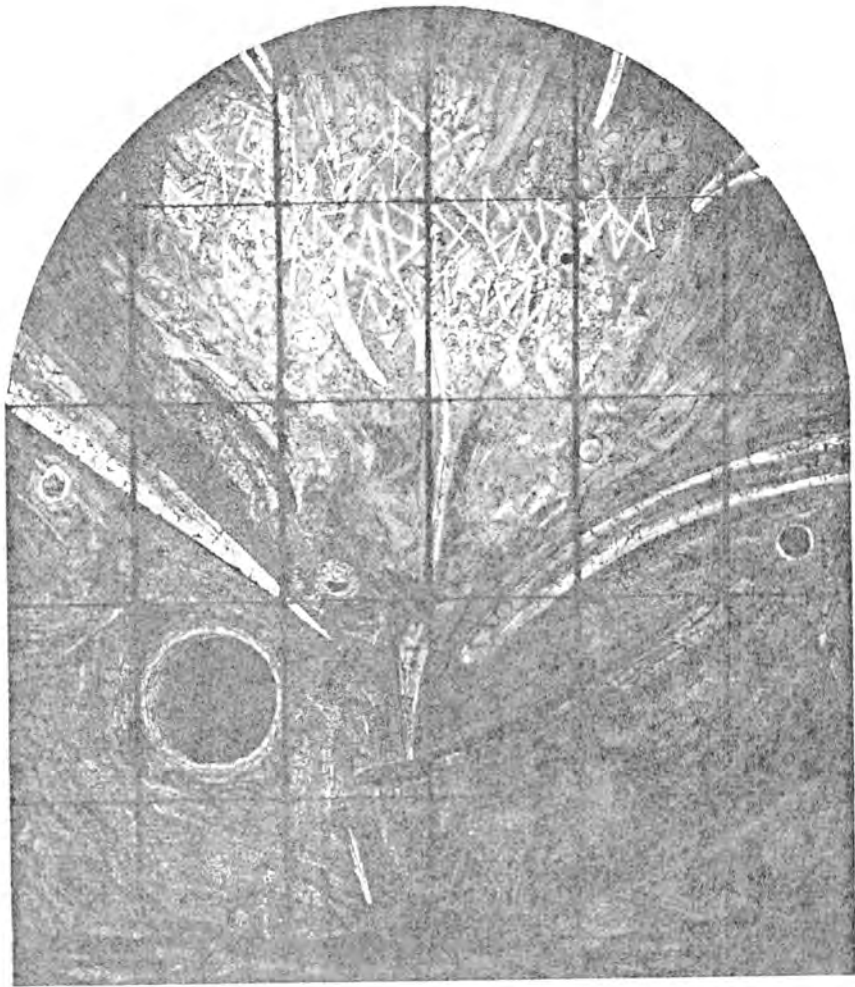
88b Tamayo viejo.



89a El jaguar, la magnífica bestia preamericana, la devoradora del hombre.



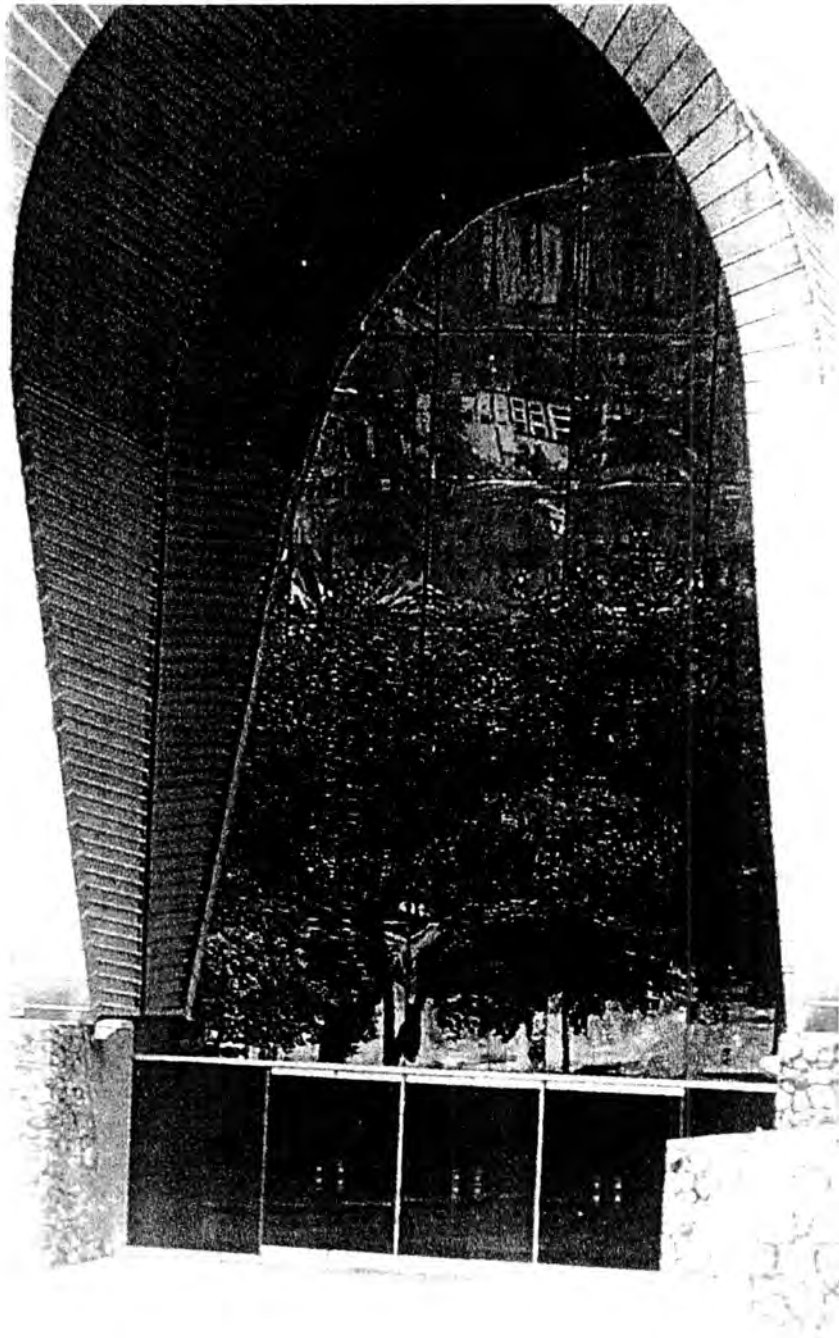
89b Cabeza colosal olmeca 6.



89c *El universo.*



89d Tamayo viejo.



90 El edificio construido exclusivamente para alojar el vitral de Rufino Tamayo.



91 *Galaxia II*, 1982.



92 *Máscara negra*, 1983.

IV.3. UNA PROPUESTA ESCULTÓRICA

Teje tejedor del viento

James Joyce

Después del denso contenido que llegó a significar para el Corporativo Alfa el vitral, la obra que le seguía por peso clave era la escultura interior de la oficina presidencial, justo en el área central divisoria. La oficina en principio señalada para Roberto Garza Sada, luego, poco antes de su muerte, conferida a Bernardo Garza Sada y ahora ocupada por Dionisio Garza Medina. Esta pieza escultórica no formaba parte del proyecto arquitectónico original, en éste, proponían solucionar el interespacio con un área verde que sería vivificada con la luz cenital del domo mediador. Sharon Jasnocha incorporó la pieza en el proyecto artístico, contando con el beneplácito de la familia Garza Sada. Y ya desde el primer boceto de los planos arquitectónicos, la misma Sharon definía la línea de la solución plástica dentro de la corriente geométrica.

En la primera persona que se pensó para solucionar el proyecto escultórico fue en Fernando González Gortázar. De hecho, el reconocido arquitecto, fue el primer artista en ser invitado oficialmente por medio de una carta, para visitar el corporativo en proceso de construcción, una vez implementado el Programa de Arte. Se trata de la mecánica de enlace-engarce, incorporada con el fin de apreciar *in situ* las posibilidades espaciales que ofrecía el diseño arquitectónico de la firma SOM. De esta manera, el artista reflexionaría en una solución acorde con el Corporativo de Lata.

González Gortázar llegó hacia las últimas semanas de 1980 con apariencia profética, a causa de la avanzada calvicie, de sus largas barbas y cabellos entrecanos. Recorrió el corporativo en su totalidad. Durante el recorrido no dejó de hacer preguntas y comentarios pertinentes al origen y destino de la obra corporativa, con la claridad en las expresiones verbales que acostumbra, pero sin dejar translucir alguna impresión acerca de la proposición.

Al poco tiempo responde a la invitación extendida, también de forma oficial, en mensaje por escrito, con un no categórico.

Difícil tarea para los asesores; recomendar un escultor que satisficiera las expectativas de la Dirección y de la firma SOM. El repertorio de los escultores con los que cuenta México no es tan extenso como sucede con en el de pintores. La tradición de la abundante y excelente escultura prehispánica y virreinal, disminuyó notablemente durante el proceso del proyecto nacional.

Después, al paso de los meses y el proyecto escultórico en marcha, se volvió a tener noticia de Fernando González Gortázar. Necesitaba explicar a alguien, inmerso en el PEAC,⁶² cuáles habían sido los motivos por los que no aceptó la atenta invitación, motivos relacionados con puntos de vista socio-políticos. En su reaparición lucía algunas contusiones, las que él mismo justificó como consecuentes de la agresión generada por un artículo que, poco tiempo atrás, publicó en el periódico "Uno más uno". Dijo considerar que una obra escultórica, por su potencial expresivo y por ser un oportuno medio de proyección social, no debe sustraerse a un recinto limitado por las cuatro paredes de una oficina, y, menos, en la oficina de un capitalista. Aliento cuenta al viento.

EL ENGARCE DE GERZSO

En el primer Reporte del Programa de Arte del 23 de enero de 1981, aún no era definitiva la selección del escultor. Llegó a especularse con Vicente Rojo, quien ya trabajaba en un díptico para el corporativo. Pero si ya iba sobre ruedas la aventura del vitral, ¿por qué no volver a repetir el acierto contando con la asesoría de SOM? Podrían pensar en alguien tan reconocido dentro de la corriente del geometrismo mexicano, como Gunther Gerzso. ¿No se le conocía por su trabajo escultórico precisamente? Pero se contaba con el antecedente del vitral del Hotel Aristos, la escultura para la serie Arte-objeto Tane y la escultura de Protexa en Monterrey. Después de todo ¿acaso no habían probado algo semejante con Tamayo? Al convertirlo en escultor urbano y próximamente en vitralista.

⁶² Entrevista solicitada a la coordinación del Programa de arte del PEAC, entre mayo y junio de 1981

A mi entender, la línea geométrica del proyecto escultórico y la selección de Gerzso, se debió a que esperaban que la escultura no irrumpiera en el ambiente ejecutivo de la oficina, con la síntesis espacial. Así, mientras negociaban en el ámbito presidencial el "Gerzso", públicamente se desgarraría. Bueno es recordar que la arquitectura es la más abstracta de las manifestaciones plásticas. Podría haberse dado el caso opuesto, si la obra de arte se hubiera encaminado por las corrientes evidentemente figurativas. Así las cosas, mejor, seguir el ritmo marcado por el concepto arquitectónico.

También a Gunther Gerzso se le invitó a visitar la obra en proceso de construcción, durante los primeros días del mes de febrero de 1981. Con un nuevo proyecto artístico aventurado se emprendía el nuevo año. Durante el recorrido, de inmediato exhibió un espontáneo entusiasmo por iniciar el reto, de tal manera que, tan pronto como pudo, empezó a realizar los primeros trazos de su primigenia idea; dibujó sobre una libreta tamaño profesional con el logotipo de Alfa,⁶³ en la casa de la familia Sepúlveda Fernández (figuras 93a).

Gerzso se engarza y aborda

Desde estos espontáneos garzos trazos de Gerzso, puede apreciarse como la iluminación cenital, que incidiría sobre la escultura, era el punto de apoyo sobre el que sustentará la creación (figura 93b). Posteriormente, se le proveyó de toda la información necesaria para la elaboración de la propuesta plástica, planos incluidos. En el entendimiento de los cuales, él mismo elaboró una maqueta de la oficina, hecha en cartoncillo batería y a escala 1:20. La escultura de la Dirección Presidencial se circunscribiría al interespacio que divide a los dos recintos simétricos que componen la oficina; uno de ellos corresponde al área de trabajo ejecutivo, el otro era una estancia para recepciones un tanto más informales. El espacio asignado a la pieza escultórica estaba limitada a 120 x 250 x 230 cm de altura.

En Gunther Gerzso no hubo duda alguna en abordar el reto del diseño escultórico intramuros. De hecho, estaba verdaderamente entusiasmado por el prerrequisito señalado por la SOM, en cuanto a la solución interactiva de la escultura con el contexto arquitectónico; su creación marcaría y definiría el espacio de transición entre los dos

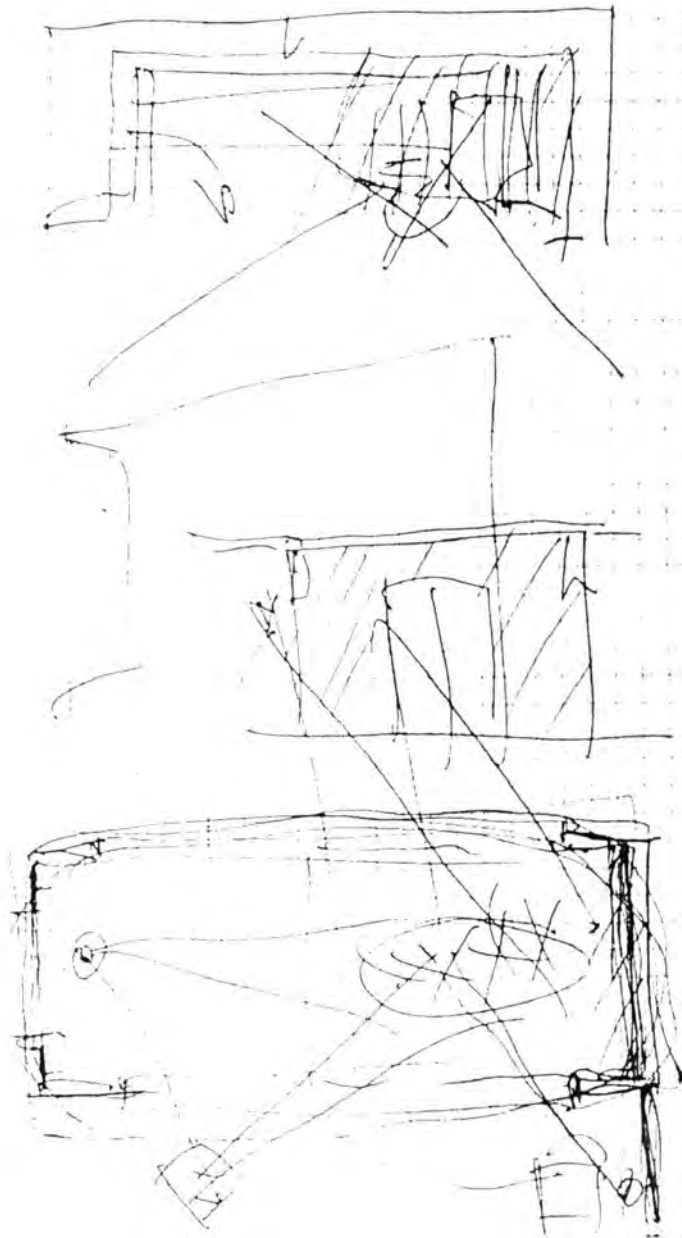
63 Se trata de la libreta que llevaba consigo la coordinadora del Programa de Arte.

recintos. Todo lo relacionado con la arquitectura y las consecuentes espaciales no le eran del todo indiferentes, ni desconocidas, debido a sus precedentes en trabajos escenográficos, en teatro y en cine. Después de todo, ¿qué es la arquitectura?... sino la escenografía donde se desenvuelve el gran teatro de la vida. ¿Acaso no se ha llegado a reflexionar en ello?

Sharon Jasnocha y Rudolph C. Sanchez, el responsable de los acabados generales del PEAC por SOM, también estaban entusiasmados por el proyecto de Gerzso. Sin menoscabo del resto de los trabajos artísticos, los que si no habían sido creados lo hipertécnicos que SOM pudiera esperar, contaban con el encanto del acento del arte mexicano y los nexos con lo tradicional; cuando el vitral de Tamayo era punto y aparte, Gerzso era, prácticamente, el único de los artistas seleccionados para las obras ex profeso que encontraban a la medida de sus requerimientos de especificidad y *High-tech*. Y, por si esto no fuese ya suficiente, con la prometedora posibilidad de un lenguaje afin al de la arquitectura de los extranjeros del primer mundo: SOM.

Pero, cuidado, sucede que el lenguaje de Gerzso evidentemente provoca promesas de alta tecnología, a través de y con pulidos acabados, con las a veces tersas, arenosas, costrosas, a ratos translúcidas, pero siempre lacerantes superficies. Son lacerantes por la apariencia laminar; como cuchillo de obsidiana o como hojas de papel, a modo de pantalla, de amate o arroz. Los pulidos acabados en los que hasta las texturas son el resultado de un pulcro trabajo tectónico. Son de apariencia tecnificada, por su lustroso refinamiento, pero de carácter artesanal. ¿Acabados hiper-artesanales? ¡Acabados personales! En Gerzso encontramos constantes ambivalencias: opuestos de tono, forma, color-calor y acabado; de supras e infras, al borde del extremo, siempre entretejidas con el hilo de la finísima seda de la calidad técnica, con maestría.

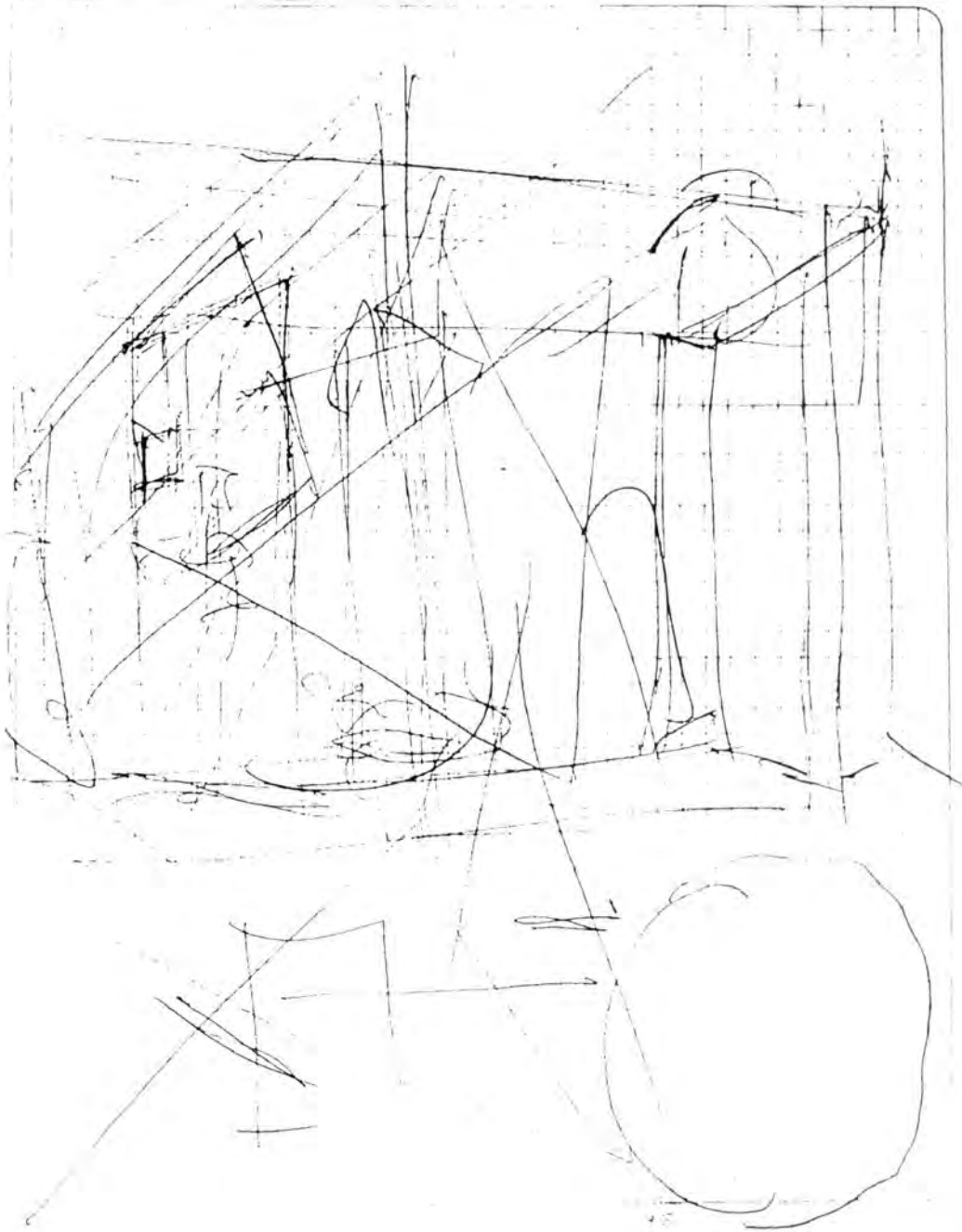
Durante el proceso de desarrollo de la primera propuesta, Gerzso, definió la expresión material de la obra escultórica en secciones laminares de bronce pulido, muy en consonancia con la naturaleza de los productos fabricados en Hylsa: la lámina. Símbolo del hilo conductor, a través del cual —Hylsa—, el Grupo Industrial Alfa, dirigió su destino. No había, pues, más adecuada selección de material en una solución plástica inmersa en un espacio arquitectónico que es simbólico *per se*: el centro neurálgico del Corporativo Alfa.



93a Los primeros trazos garzos de Gerzso, en la casa de la familia Spúlveda Fernández.

TEMA _____
FECHA _____ HOJA No. _____

৯১১৯



93b Trazo en el que se aprecia la determinación lumínica en el diseño escultórico.

Desde ese mismo momento, en febrero de 1981, Gunther Gerzso se recluyó a trabajar en el capullo de su taller, sin perturbaciones, en el tercer piso, de la casa de Fresnos no. 21. Al que parece que se accede al paso de una montaña-pirámide escalonada de libros. Se dedicó a trabajar en la primera propuesta, con el simulacro de la maqueta de la Dirección Presidencial. Con un ingenioso juego de luces que simulaban las que afectarían la escultura a lo largo de las diferentes horas del día y, por meticulosidad creadora del artista, con otras posibilidades. Tal es su tendencia a lo perfecto.

Por esas mismas fechas recién regresaba uno de sus hijos, del Tecnológico de Massachusetts, el ITM (MIT), tras de concluir un postgrado en arquitectura, colaboró con su padre. Michael, su hijo, ya había colaborado en su quehacer plástico, en 1969, Gunther realizó algunos trabajos experimentales a partir de un instrumento de dibujo que había hecho su vástago "y comienza a trazar dibujos completamente distintos a los anteriores".⁶⁴

"GERZSO ES GERZSO"

...la idea del círculo no es otra cosa que la verdadera idea filosófica del progreso, del acrecentamiento perpetuo de la realidad del espíritu en sí mismo, donde nada se repite, salvo la idea del acrecentamiento.

Benedetto Croce

"Por supuesto, sería absurdo tratar de encerrar a Gerzso en una escuela y en una forma: Gerzso es Gerzso y nada más". Sentenció Octavio Paz en 1973,⁶⁵ y nos vuelve a traer al mismo punto de partida, señalando, el sentido de regreso, de vuelta, con el sentido sacro del círculo. El círculo es la forma perfecta y, por consecuencia, divina. Se trata de la metáfora figurada del punto de partida y regreso del cazador a su tienda, tras el ritual de sobrevivencia.⁶⁶ Porque si hay algo claro e inobjetable en las manifestaciones plásticas de Gerzso es que, para él, son vitales, indispensables para su existencia. ¿Es la razón por la cual no hace uso del círculo y de las formas orgánicas en sus obras?

64 Rita Eder: *Gunther Gerzso. El Esplendor de la Muralla*. México, CONACULTA, Ed. Era, 1994, pp. 159-161.

65 Octavio Paz, et al.: *Gunther Gerzso*, Suiza, Éditions du Griffon, Neuchatel, 1983, pp. 5-7.

66 Joseph Campbell: *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, 6ª reimp., México, FCE, 1998 (Biblioteca de Psicología, Psiquiatría y Psicoanálisis, dirigida por Ramón de la Fuente), pp. 9-49.

Benedetto Croce: *La historia como hazaña de la libertad*, trad. Enrique Díez, México, FCE, 2ª ed., 1960 (Col. Popular), pp. 69-87.

En este mismo escrito Paz determina que la naturaleza de las geometrías de Gerzso son de esencia térmica, "de fuego y hielo"⁶⁷, reposadas en un corte, muestreo, de tiempo. Rita Eder acuerda y, a partir de lo que el artista le confiesa, "En mis cuadros estoy siempre yo y mis emociones",⁶⁸ deduce que su pintura es una "casa-cuerpo", un mundo construido por opuestos: "orden y emoción, eros y muerte, hielo y lava".⁶⁹ Es la realidad que el mismísimo artista revela. Pero, ¿qué es, con precisión, aquello que no se atreve a revelar..., qué es lo inconfesable?

Más que la corporeidad de "su" espacio, en el sentido arquitectónico, lo que envuelve a Gerzso es, como a una crisálida, su propio capullo, el habitáculo donde devana el ovillo de sus sedosas obras. Donde sufre sus metamorfosis, si consideramos la corporeidad que asume en sus cuadros.

Empecemos, pues, por analizar sus más sentidas confesiones:

*"En realidad soy muy ordenado —dice—; cuando empiezo un cuadro sé por donde quiero ir, tengo todo a la mano y después se inicia un proceso sobre el que no tengo control, y que es doloroso, hasta que llega el momento en que la materia se transforma en espíritu."*⁷⁰

En esta confesión nos descubre cómo a partir de un entorno real y tangible, que él mismo se asegura de mantener bajo control y que él, asimismo, se ha edificado, en toda su verdad aparente, comienza una dolorosa penetración-incisión, hacia el interior de su mente, de la psiquis. Explora sus miedos irracionales, de los que a veces habla. Rita Eder, a través de las entrevistas antecedentes a la elaboración del libro *Gunther Gerzso*,⁷¹ señala:

*"El descuartizado es una clave para entender los vínculos de Gerzso con la problemática del surrealismo, con sus obsesiones y gustos. El pintor me mencionó con frecuencia el problema del miedo a la nada al final de la vida y el infinito vacío que se abre en las superficies negras de sus cuadros, siempre detrás de los planos de color pulidos y trabajados: 'Cuando usted quiere mirar hacia adentro de mis cuadros, siempre se encontrará con un muro que le impide pasar, la detendrá con el fulgor de su luz, pero en el fondo hay un plano negro; es el miedo'"*⁷²

67 R. Eder: *op. cit.*, pp. 5-6.

68 *Ibidem*.

69 *Ibidem*.

70 *Ibidem*, pp. 5-7.

71 *Ibidem*, pp. 19-23.

72 *Ibidem*.

El arribo y compenetración de los surrealistas al palpitante mundo mágico de México, es un tema abordado por Ida Rodríguez Prampolini en *El Surrealismo y el Arte Fantástico de México*. Ahí encontramos los antecedentes y repercusiones de esta fusión y, en cuanto a Gerzso, la identificación con los propósitos surrealistas y sus más próximos nexos estilísticos con Tanguy. Por otro lado, Dore Ashton, considera que fue Benjamin Péret quien, entre los surrealistas, alentó a Gerzso a sumergirse en el reconocimiento y profundización interiorista.⁷³ Estas circunstancias hacen pensar que el espíritu atormentado de Gerzso descubrió, con los surrealistas, que no estaba sólo en ese barco a la deriva que era su existencia. La pintura se convierte así en la fórmula precisa para practicarse a sí mismo un psicoanálisis... Pero ¿Qué es lo que atormenta al ahora reconocido pintor?

Hilemos. La temprana ausencia del padre no fue suplida por el nuevo marido de su madre. Desde los doce años le persigue y embelesa la imagen de la madre alejándose, mientras él zarpa con el tío Hans Wendland a Suiza. El tío se dedicará a hacerlo todo un conocedor del arte, pero al mismo tiempo toda la familia le intimida, advirtiéndole que para ser pintor hay que tener talento.⁷⁴ En Europa percibe, a través de la minuciosa observación de las grandes obras de arte en los museos, la enorme carga de espiritualidad que una obra de arte es capaz de contener y descubre que él es capaz de entablar un diálogo con esas expresiones intemporales. Luego entonces, ¿dónde gravitan verdaderamente esos espíritus si no es ahí, en donde dejaron huella?, en las manifestaciones artísticas del espíritu humano. Este descubrimiento lo sobrecoge y lo atormenta. Su percepción sensible se despierta y se acrecienta. Ya no volverá a ser el mismo. Al tiempo del análisis de algunas de sus obras dejaremos que ellas mismas nos hablen de aquellos encuentros con las pinturas, los testimonios espectrales del universal espíritu creador.

Precisa volver a la realidad. Con la oportuna bancarrota del tío Hans, le pide a su madre que lo deje regresar a México.⁷⁵ Además de continuar con los estudios debe encontrar una forma de subsistencia. Por alguna razón a Gerzso no le es posible, o no se decide, por arraigados miedos, estudiar la arquitectura, porque para ello necesita talento. Mientras estudia escenografía en Cleveland fallece la madre, probable resorte emotivo que lo sacude de la telaraña intimidatoria con

73 *Ibidem*, pp. 180-182.

74 *Ibidem*, pp. 11-12.

75 *Ibidem*, pp. 159-161.

la que le había contenido, espiritualmente, el tío Hans. Pero también, por otro lado, su existencia necesitaba una base, un soporte firme, sobre el cual construir y edificar el control de su existencialidad, el capullo, la torre de marfil. En 1940, después de pintar su primer cuadro, en septiembre, se casa con Gene Rilla Cady, con quien procreará a sus hijos Michael y Andrew.⁷⁶

Con estos antecedentes aproximémonos a la obra, tratando de descubrir, por la observación de la producción, lo más representativo de su pintura. ¿De qué están hechos sus más íntimos mecanismos? ¿De qué están hechos sus sueños?

Introyección a Gerzso

La creación permite al artista contener su mundo inconsciente bajo control, y arreglárselas con sus problemas interiores

Gunther Gerzso

En *Los días de la calle de Gabino Barreda* (figura 94), en 1944, Gerzso ejecuta un traslado escenográfico, de sus nuevos amigos —espíritus afines— y de las personalidades de cada uno de ellos según el espacio que les corresponde. Esto, como define Rita Eder, es "*una puesta en escena de las distintas máscaras de sus amigos surrealistas*". Pero, habría que distinguir, no eran las máscaras que ellos llevaban, sino las que el creador creía y sentía que portaban, por lo que no resultará ociosa la relectura del cuadro.

Benjamin Péret, de espalda, sale expulsado a partir de su propio centro gravitatorio, su plexo solar. Composición que parece ser el reverso de *Los fusilamientos del 3 de mayo*, la crucifixión goyesca de 1814 (figura 95). Trata de abrir los brazos, como en un extender de alas, pero sus manos han quedado ancladas con pétreos grilletes. La expulsión es contenida, propiciada por él mismo y contenida por agentes externos que le ocasionan a su vez angustias exhaladas por medio de los hilos blancos de su cabellera. A sus pies está otro "yo", que también nos oculta la expresión del rostro. Leonora Carrington es un torso, reminiscente de la Venus de Milo, sin brazos y con la cara a cubierto, y más que desplantarse sobre una enramada, está ovillada y transfundida consanguíneamente, por medio de un sistema circulatorio demandante, con otra mujer que parece estar arraigada a la tierra. Es su

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ *Ibidem*, pp. 19-23.

yo terrestre, humano y verdadero, junto a otro ser monstruoso, es el reflejo de los miedos ocultos o a lo oculto, que le impide lograr la anhelada gravitación. Esteban Francés toca la guitarra, cubriéndose con un velo, contraindicadamente, de las miradas de cuatro desnudas metáforas femeninas. Remedios Varo surge teatralmente con el antifaz de un loco carnaval, de entre una capa como la lideresa de otros felinos que lo mismo emergen.

Pero, en toda esta composición lo verdaderamente sublime, si se me permite hacer uso sin abuso de esta expresión, es el propio Gerzso en su "cubito", como una crisálida en su capullo, en un casi no me veo, casi no me escucho, casi no me siento, apenas si existo. Porque aún tratando de no exhibirse en demasía, queda colocado en una posición, direccional y acusadamente señalada, sorprendido por los trazos compositivos. Es más, queda al paso del camino en perspectiva solucionado para Esteban Francés, como confundido entre las fuerzas que lo impelen a exhibirse y a no, encrucijada en la que resulta conmovedora su íntima lucha. Todos estos personajes se encuentran reunidos en soledad; porque a esos solitarios seres atormentados, es a quienes atrae, como un imán, el surrealismo.

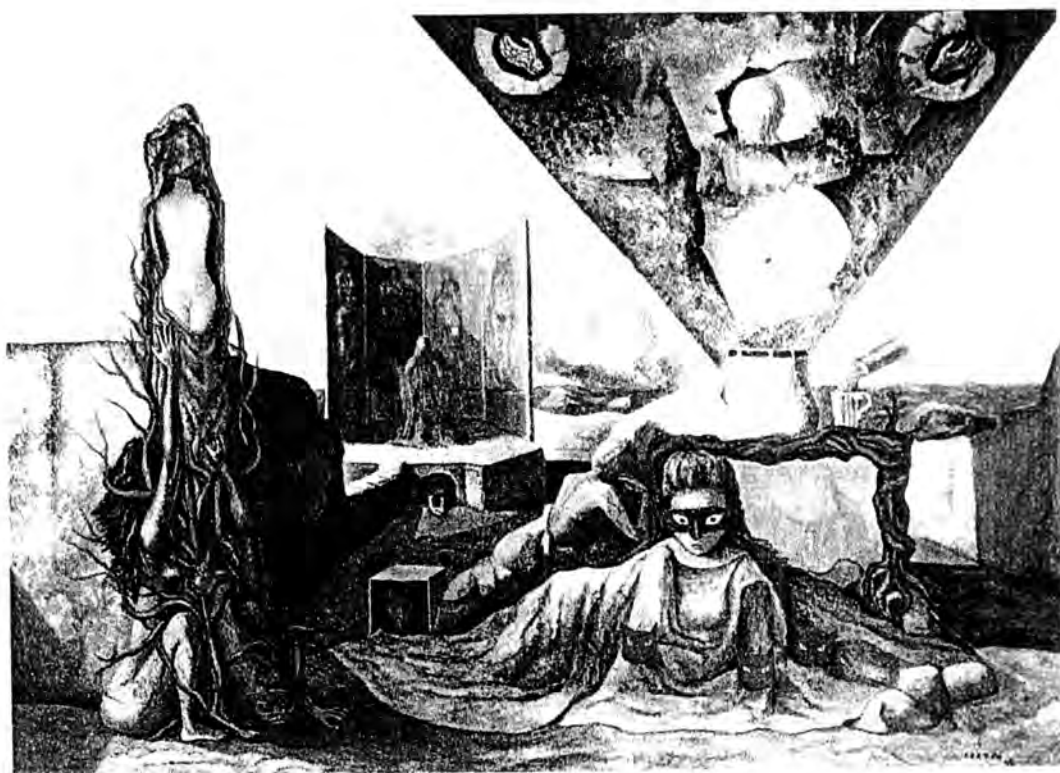
Por ese tiempo también realiza *El descuartizado* (figura 96), 1944. Pintura en la que además de remitirnos a *El Guernica*, de Picasso (figura 97), 1937, en ella también ejecuta un violento rito de sangre, un suicidio. Pero no pasa nada, todo está bajo riguroso control, Gerzso mantiene los espacios de trabajo impecables y todo lo que necesita para desarrollar el hilo de su desgarrante temática lo tiene al alcance de su mano.

¿Qué es lo que sucede entonces? Se trata de la imperiosa necesidad de despojarse de, de dejar de ser para rehacerse, de desnudarse de todas las telarañas, al fin, que le envuelven. Ansía dejar de ser él mismo para transformarse en espíritu y, así, lograr una transformación trascendental, la transfiguración de la oruga-crisálida-mariposa. ¿Se ha escuchado esta historia con anterioridad? Se trata de los desmembramientos de Osiris, Orfeo y de Baco. Son inmolaciones de las que no huyen, muy por el contrario, a las que anhelan acceder y, con cuyo anhelo el dolor se transforma en placer... placer de tesitura erótica. *El descuartizado* representa el acceder del artista, del espíritu de Gerzso, al umbral de la eternidad; el creador debió desmembrarse para trascender. En este sentido Gerzso es un místico del arte.

Una vez capturado el espíritu de Gerzso, podemos agregar que en este orgiástico festín sanguinolento, son distinguibles los elementos punzantes. Encontramos seriadas cornamentas de hasta tres elementos, los que a veces se transforman en filosas garras, los hay bastones, con un tanto de dolor y otro tanto de placer. Debemos recordar que desde las épocas más arcaicas de la humanidad, los cuernos, las garras y los bastones son símbolos fálicos, vitales o letales. También aparecen punzantes falos-puñales de pedernal que manan sangre, presagiando que buscarán sus complementos en las correspondientes oquedades sexuadas, eclosiones, flores desgarradas, abiertas y dispuestas al sacrificio. Para concluir el cuadro, la presencia de un *boomerang*, el artefacto que parece asegurar un cíclico regreso al punto de partida: el hilo de equilibrio en las laberínticas catarsis de sus creaciones, y que, en lo sucesivo, estará presente en buena parte de la obra.

Después, en 1945, pinta *Naufragio* (figura 98). Si nos dejamos capturar por el mensaje inmediato de las formas, diremos que se trata de una bacanal de despojos humanos, confundidos en una barca perdida a la deriva. No habremos encontrado ni dicho nada nuevo, cualquiera que se detenga a observar la obra la describirá de una forma más o menos semejante. El tema está relacionado a una serie de obras que podríamos llamar de intensos temas oscuros, el origen es posible rescatarlo en *El buey desollado* —lo que del banquete no vemos—, 1655 (figura 99), y en las lecciones de anatomía de Rembrandt (figura 100); le sigue el siniestro tema de *El incendio*, 1793-1794 (figura 101) y, una vez más, *Los fusilamientos del 3 de mayo* de Goya (figura 94); *La barca de Medusa*, 1819, de Théodore Gericault (figura 102), con aquella aberrante historia del irresponsable nepotismo, en esta pintura, encontramos el parentesco compositivo más estrecho; después continúa con *La barca de Dante*, de 1822 (figura 103) y *La libertad en las barricadas*, 1830 (figura 104), ambas de Eugène Delacroix.

Naufragio está ligado a las primeras obras de Gerzso y hasta podría ser un epílogo de *La barca*, 1941-1942 (figura 105), pero, si las analizamos en conjunto podremos obtener nuevas luces. Si en el espacio arquitectónico de *La barca*, Gerzso nos presenta ocho visibles personajes en soledad, soledad evidente aún entre las dos parejas que comparten espacio pero no actitud. Observemos los brazos cruzados del individuo del extremo derecho y el velo que sutilmente separa a la otra pareja, soledad en compañía que crea una atmósfera tensionante. Nótese al personaje de la parte baja del cuadro, afanado en autoenterrarse, al compenetrarse a sí mismo a fuerza de herir la tierra con un pico: doliente reclamo a la madre tierra, a la madre vida. No deja de ser



94 *Los días de la calle de Gabino Barreda, 1944.*



95 *Los fusilamientos del 3 de mayo*, la crucifixión de Francisco de Goya, 1814.



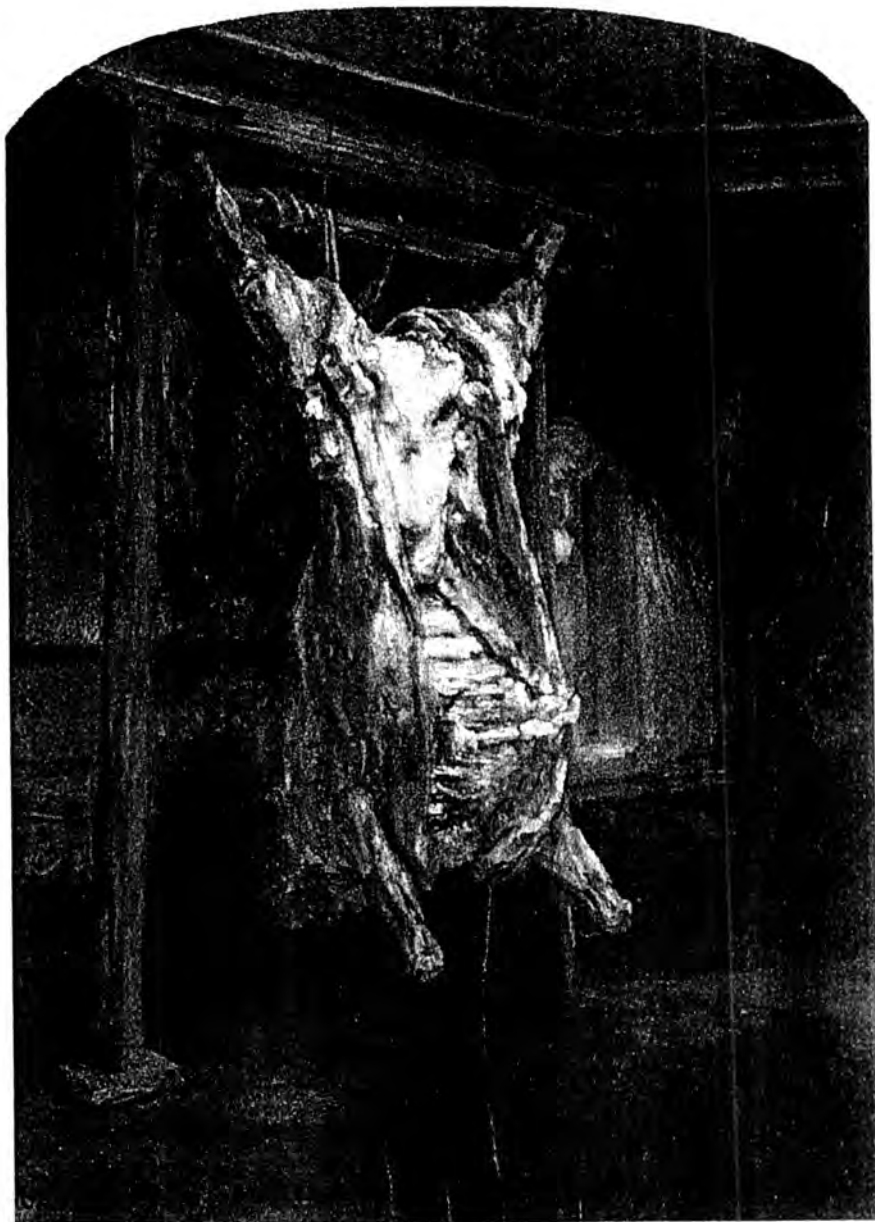
96 *El descuartizado*, 1944.



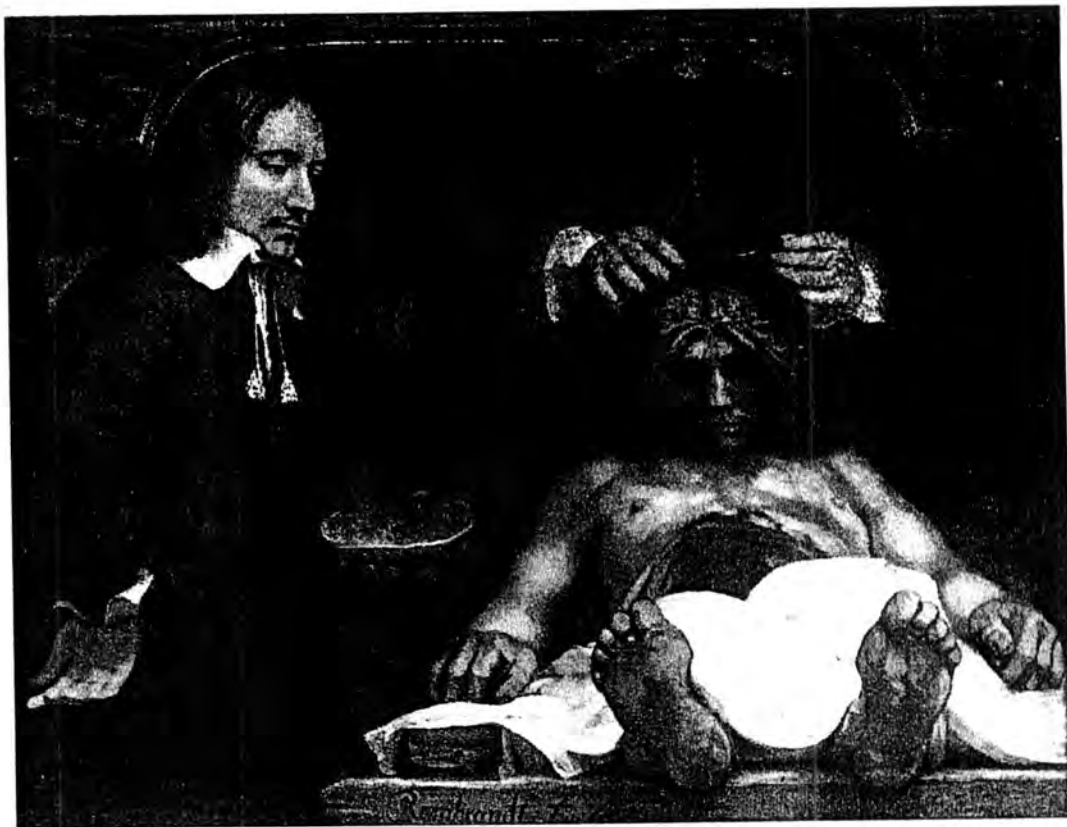
97 *El Guernica*, Pablo Picasso, 1937.



98 *Naufragio*, 1945.



99 *El buey desollado*, Rembrandt, 1655.



100 *La lección de anatomía del doctor Joan Deyman, detalle, Rembrandt, 1656.*



101 *El incendio*, Goya, 1793-94.



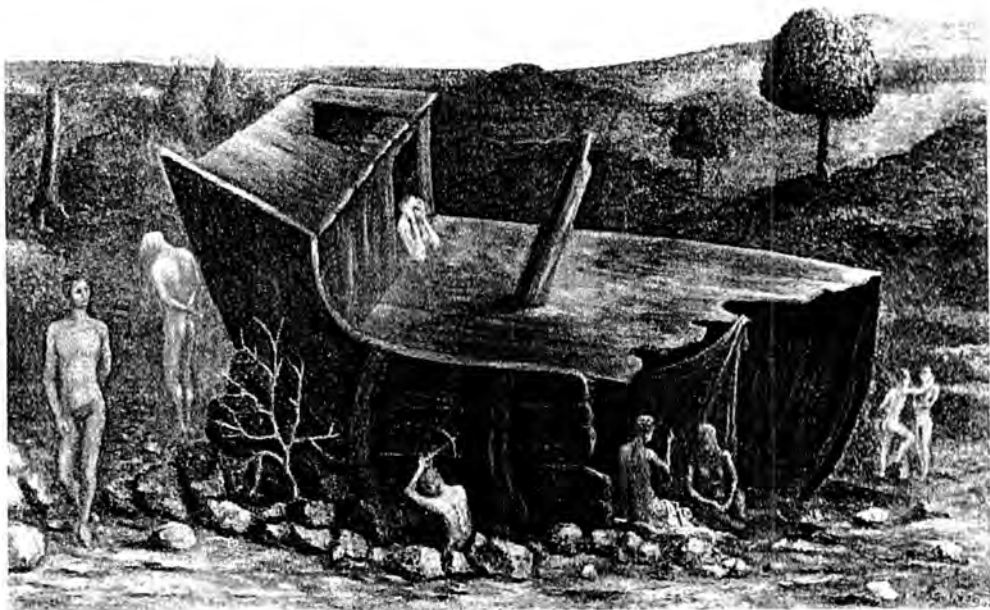
102 *La barca de la Medusa*, Théodore Géricault, 1819.



103 *La barca de Dante*, Eugène Delacroix, 1822.



104 *La libertad en las barricadas*, Delacroix, 1830.



105 *La barca*, 1941-42.

melancólico el paisaje, en el que resulta sospechoso el árbol formado, "podado", por la mano del hombre. Así inicia la historia de la descuartización de Gerzso, ahora veamos en que termina todo este catártico ritual en la actuante exploración de *Naufragio*.

Con el hilo de esta nueva luz continuemos. *Naufragio* nos muestra el final de esta historia, la historia de la barca del olvido. La barca que acabó por perder el rumbo en medio de la tormenta, con cada uno de los personajes —si nos apuramos podríamos identificar a los mismos solitarios y destrozados individuos del *Descuartizado*, y en ésta a los personajes de *Los días de la calle de Gabino Barreda*—, sumergidos en la desesperación de su propia locura: la soledad. Es el viaje sin retorno de aquellos seres que no respondieron a los patrones marcados por una sociedad esquematizante. Son los cuerpos que se entrelazan desesperadamente, pero que ni aún en tan terribles circunstancias encontraron en los otros el necesario eco de correspondencia.

Para efecto de terminar de entender la naturaleza ambivalente de Gerzso, me vuelvo a citar: "...opuestos de tono, forma, color-calor y acabado; de supras e infras, al borde del extremo, siempre entretejidas con el hilo de la finísima seda de la calidad técnica..."⁷⁹ Gerzso ha encontrado en la pintura, en su abanico de manifestaciones plásticas, un frágil equilibrio existencial, equilibrio que debe mantener bajo cuidadoso y riguroso control, a riesgo de colapsarse, de entrar en crisis.

Dilucidemos. Según relata Inés Amor, Gerzso sufrió intensamente una ruptura matrimonial de tres años que le deprimió. Esta fue la depresión sumaria de las constantes rupturas sufridas durante su infancia, más las que se fueron acumulando, hasta que en 1960, "tocó el fondo de la angustia"⁸⁰ Después de muchos afanes de familiares y amigos por ayudarle a superar la situación y, gracias a los nuevos aires en Bellas Artes con Celestino Gorostiza, entonces director del Instituto, refiere Inés,⁸¹ que se pudo invitar oficialmente a Gerzso a exhibir con todos los honores. Fue gracias a este estímulo, directo al corazón del ego, que finalmente sus amigos lograron despabilar al artista de su marasmo.

Con los argumentos rescatados de las primigenias pinturas del artis-

79 En el apartado *Gerzso se engarza y aborda*, en este mismo trabajo (a reserva de cambios, p. 166).

80 Jorge Alberto Manrique y Teresa del Conde: *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*, UNAM / IIE, 1987, pp. 170-176.

81 *Ibidem*.

ta, aquellas que no fueron hechas con la intención de exhibirse en una galería —las figurativas—, las mismas que significaron tan sólo la posibilidad de decir lo que las palabras no alcanzaron, ahora nos será menos complejo penetrar al universo de esas otras obras, aquellas que sí fueron concebidas para exponerse a la consideración de la crítica y del público en general. Fue entonces que el estilo de Gerzso cambió, diríamos que se definió, no siendo posible en la atmósfera mundana asumir tal cantidad de violencia reflejada en la plástica, como en un espejo que quisiera decirnos verdades molestas, el artista giró hacia las concepciones abstractas. Se trató de un giro abrupto, de paso seguro, el germen del abstraccionismo se apoderó de los lienzos..., seguir pintando así todo aquello que pensaba sin tener que acalambrear al observador..., al observador de las superficies por supuesto. En 1947 ya encontramos en sus obras el estilo definitivo además de la certeza de ser lo que quiere ser: un artista a ultranza.

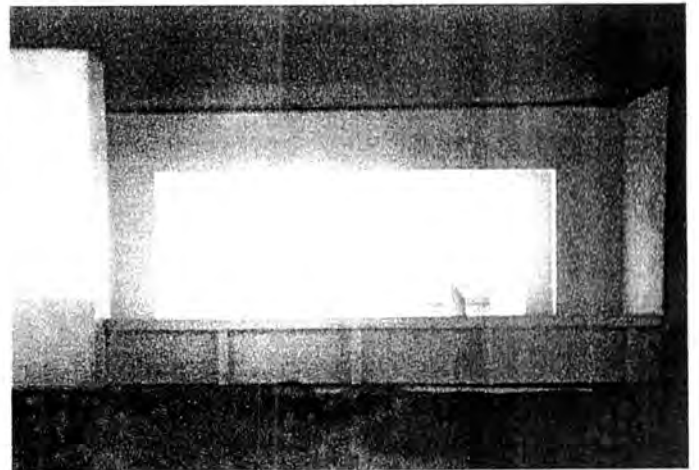
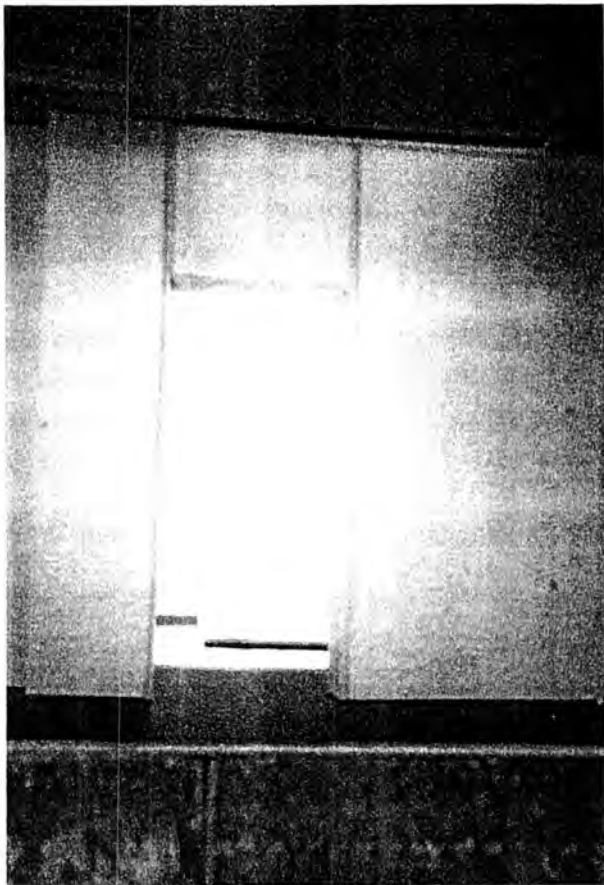
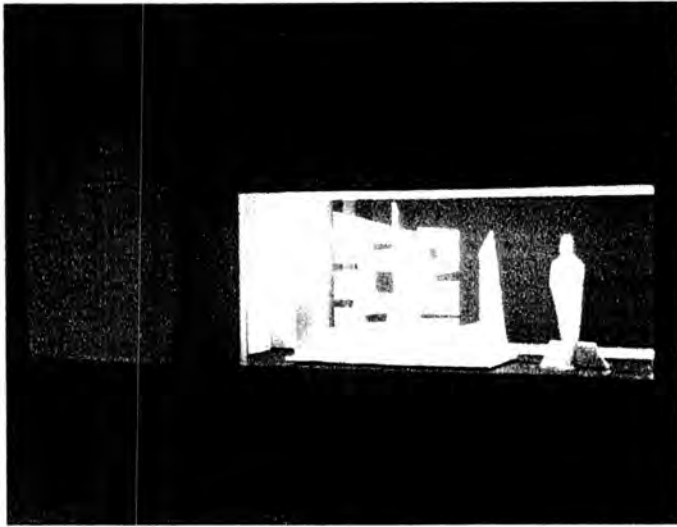
LA PRIMERA LÍNEA PLÁSTICA SE HILA

Tomasito queria a toda costa que fuera mejorado, el enemigo de lo bueno es lo mejor, con una puerta que fuera mejorando, el enemigo de lo bueno es lo mejor, con una puerta de entrada como la de la torre Martello.

James Joyce

Con todos los elementos de su mundo en orden y sobre la marcha, Gerzso entregó la primera propuesta de la Oficina Presidencial del Corporativo Alfa, en los últimos días de febrero. La envió a través de diapositivas, en las que, por supuesto, la propuesta estaba engastada en la maqueta arquitectónica elaborada por el propio artista y con el juego de luces que dispuso en su taller para reproducir un resultado acorde, lo mejor posible a la realidad. Este ingenioso sistema debió haberlo experimentado en sus anteriores trabajos escenográficos.

La escultura está solucionada por medio de tres elementos laminares, uno de los cuales se desplazaría a lo largo de los 250 cm limitantes, en una dirección ligeramente oblicua, con cerca de 200 cm de extensión y, con una altura muy cercana a los 220 cm del límite. Esta pieza estaría perforada por cuatro cuadriláteros y cuatro muescas perimetrales. Como el elemento protagónico que es, estaría sostenido y respaldado con dos elementos en forma de escuadra, a manera de



106 Alzados de la primera propuesta escultórica.

“portaplatos” y que también representan al *boomerang* (figura 106). Esta es una forma recurrente detectada desde sus primeras obras, y aún permanece, con la misma que se aproxima a la conciencia primitivista. En este caso particular haciendo las veces de soportes... ¿Sucederá lo mismo en el resto de las obras de Gerzso?

Con esta primera propuesta todos quedaron satisfechos: doña Mágina, José Emilio, Guillermo, Sharon, Rudolph y se daba por cierta la complacencia de la cúpula empresarial... Gerzso no. Lo que sí quedó claro por parte de la autoría es que, de la propuesta, lo único definitivo era el material: lámina de bronce, sin más especificaciones. Porque él, avisó, volvería a recluirse en su capullo a devanar el ovillo de sus sedosas concepciones, elaboraría otro proyecto de precisión en el recinto final de su torre de marfil, después de acceder al último escalón de su casa-cuerpo-pirámide..., es Gerzso.

La línea de Gerzso; cogitoergosum; ergo-sum-gerzso

...el deseo de penetración al misterio universal en Gerzso constituye uno de los intentos más honrados y entrañablemente puros que se han hecho en arte.

Inés Amor

En el caso de la escultura de Gerzso, parecería que la selección del material poco háptico no era la adecuada, debido a que el calor de la luz cenital no puede ser controlado con el aire acondicionado. Pero, en consideración a los registros de la aplicación ejercida por el autor — en lo que respecta a simular con minucia las condiciones espaciales y lumínicas de la escultura—, sería más justo deducir que, contemplaba precisamente este inconveniente práctico, como la oportuna solución para marcar la distancia necesaria entre el espectador y la pieza escultórica. Gerzso es un maestro en el arte del manejo de la proxemia. Escultura sólo para mirar, asimismo *voyeurista*. Es probable que el proyecto escultórico de Gunther Gerzso, por la gran calidad plástica y porque la solución técnica se pronosticaba con una alta resolución técnica, de haberse realizado, habría nacido con un destino exogámico similar al incitante vitral de Tamayo.

A las pocas semanas Gerzso entregó su propuesta final. El dibujo de este diseño está fechado el 30 de marzo de 1981 (figura 107). Además del material laminar, conservó algo más: el concepto de la permeación espacial de la escultura con el concepto *voyeurista*. Éste, además del *boomerang*, es otro de los conceptos repetitivos en la obra

del pintor. El *voyeurismo*, en la obra introspectiva de Gerzso, se explica por ese profundizar en sí mismo, por ese atisbarse, hasta desgarrarse las entrañas. Aplicado el concepto al trabajo escultórico-arquitectónico, implica un manejo espacial a modo de biombo-celosía, por el que los dos recintos quedarían sutilmente separados y, de esta manera, permitiría la continuidad espacial de grandes proporciones.

Desde el punto de vista arquitectónico, la intención evidentemente era recrear la interacción entre hombre y escultura. Gerzso, sin embargo, marca la justa distancia, con la selección del material metálico, poco amable para el contacto táctil, pero con el atractivo de la percepción visual de los brillos, de sus contrastes. En las perforaciones del biombo-celosía, sería producido el claroscuro de insinuante movimiento, al compás de la luz solar.

En el definitivo proyecto, la lámina longitudinal, de la primera propuesta, fue desdoblada en una serie de tres pares de láminas más o menos alineadas en los extremos con cierta oblicuidad. Una de las más extensas láminas es la más profusamente perforada: con cinco cuadriláteros. Otra de éstas láminas en paralelo recibe dos perforaciones más. Las dos piezas laminares aparejadas en medio y desarrolladas en perpendicular con las coordenadas suministradas, contienen una gran perforación compartida a lo largo de sus cuerpos, enmarcada con una ceja perimetral, del mismo material y espesor del resto de la escultura: lámina de bronce de 4 mm de espesor.⁸² En esta apertura, además de estar contenidas una serie de laminillas con cierto orden, se podría atisbar hacia el otro recinto; *voyeurismo* propiciado como si fuese el ojo de una cerradura. El resto de la solución plástica acaba por marcar el acento arquitectónico, constando de un elaborado juego de laminillas en paralelo, además de la profusión de gran cantidad de muescas en el perímetro de las láminas de mayor tamaño (figura 108).

Después de haber ejecutado la anterior descripción meramente formal, más algunos leves asomos del contenido conceptual, conveniente es abundar en la percepción sensorial de la obra. A primera vista el objeto atrae y fascina desde luego, por el juego luminoso de las superficies metálicas, de luces doradas y un tanto nacaradas por efecto del suave y emparejado patinado en todas las láminas, con perfectas juntas en bronce, sin torceduras ni imperfecciones. A primera vista, pero, ¿cuál es el discurso contenido en el trasfondo de tan pulida y ordenadamente compuesta pieza metálica?

82 P.E.A.C. Agenda de trabajo del PA. I. O. González, 19 de junio de 1981.

Es una explosión contenida, de las contenidas batallas existenciales de un espíritu atormentado, expresando sus más profundos sobrecogimientos, dolientes pánicos representados a través de toda la serie de muescas-incisiones con las que se flagelan unas láminas con otras. Con el mismo intenso dramatismo con el que él mismo se sorprendió en *El Descuartizado y Naufragio*, pero también con el mismo desbordado erotismo con el que elaboró la serie de "torsos" (figura 109a y b), o *La mujer de la jungla* (figura 110), de 1977. Qué decir del explosivamente contenido y saturado erotismo de *Negro-blanco* (figura 111), de 1990, porque en la tortura se confunden la víctima y el victimario. Cuando se trata de autoflagelación, es, asimismo, autocomplacencia, jamás se llegaría al suicidio; la sangre no correrá fuera del formato. Que siga, pues, pintando y creando Gerzso.

¿De qué estaría hecho el Gerzso?

Una vez definida la compañía que fabricaría la escultura de Gerzso, la *Custom Hardware, Inc.*, SOM organizó un viaje a Nueva York para formalizar el pedido y el contrato de trabajo. Conforme a la agenda de trabajo elaborada por la coordinación del PA, fechada el 19 de junio de 1981,⁸³ la entrevista había sido concertada para el 23 de junio. De acuerdo a la clasificación diseñada por la SOM, el proyecto escultórico se manejó a nivel corporativo, con la nomenclatura de GER-250.

Vayamos por partes, por el inicio, en el camino de búsqueda del fabricante ideal de la escultura GER-250. Desde el momento en que Gerzso definió la lámina de bronce como el material a trabajar, de inmediato se iniciaron las pesquisas para localizar al fabricante. Sharon y Rudolph, de SOM, buscaron en Estados Unidos, por su parte, la coordinación del PA, en México, realizó indagaciones por medio de los fabricantes o contratistas que, en ese momento, estaban suministrando artículos en bronce para el corporativo en construcción. Buena prueba hubiera resultado si en lugar de lámina de bronce, Gerzso determina lámina de acero, machetazo a caballo de espadas. En acuerdo con el autor, el día de hoy, podría replantearse escultura, material, lugar y proporción.

En México, se realizaron indagaciones en: *Arkidec*, especialistas en urnas y ceniceros; *Brunel*, marcos y molduras de Nacional de Cobre, A-

83 P.E.A.C.: agenda..., I. O. González, 19 de junio de 1981.

naconda Nacional; y en *Metales y Aleaciones X. S.A.*, con el arquitecto Alejandro Chaoul Vázquez. La información y especificaciones de la GER-250 les fue suministrada, a través de cartas oficiales fechadas en mayo de 1981.⁸⁴ También se buscó el consejo de Eduardo Tamariz, por los antecedentes familiares en la fabricación de esculturas de bronce, contestó con una carta, a manera de asesoría, fechada el 16 de mayo de 1981.⁸⁵ Los resultados nacionales, no fueron satisfactorios a los ojos de SOM, optando por continuar con la línea seguida en Estados Unidos: contratar a la *Custom Hardware, Inc.* Compañía que, según SOM, fabricaría con fidelidad y calidad el proyecto escultórico.

La pieza fue objeto de un meticuloso estudio de calidad para su acabado. El autor pensó en solucionarla con el mínimo espesor de lámina posible, de 6 a 4 mm. El bronce se terminaría con un acabado patinado, suave y emparejado en todas sus conexiones, con invisibles soldaduras de bronce y, por supuesto, sin torceduras ni tornillos. En el aspecto técnico-estructural era requerida una plataforma, conectada a la escultura para recibir y distribuir el peso total. La pieza quedaría completamente sostenida por el área de la base.⁸⁶

De más está decir que todo este boato era el presagio de otra excelsa obra, como en su momento pasó con el ventanal de Tamayo. Todos los elementos se encontraban perfectamente hilados: una estu-penda obra por hacer, según el término empleado por la misma Mágina Garza Sada. Mas algo flotaba en la atmósfera, sobre la cúpula empresarial y, lo peor, sobre las cabezas de todos los mexicanos.

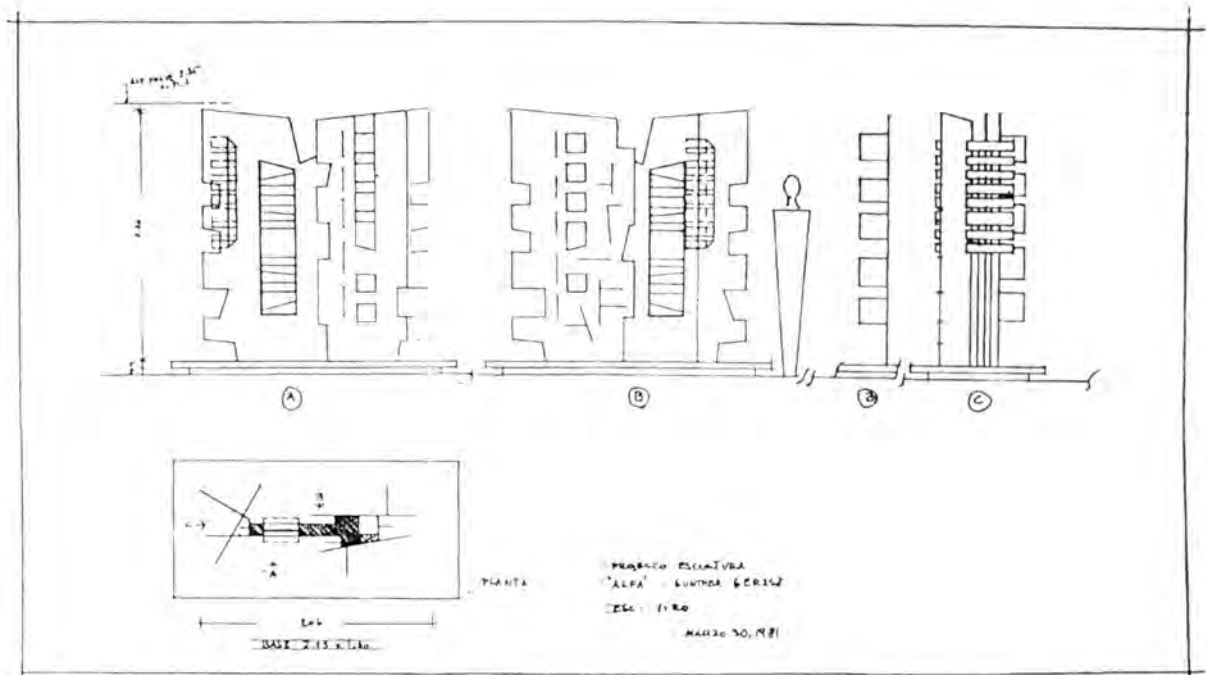
Con el fin de iniciar los acuerdos con la *Custom Hardware, Inc.*, en la agenda de trabajo, el 19 de junio, se determinaron las especificaciones y las responsabilidades de cada una de las partes involucradas: Gunther Gerzso (figura 112), suministraría toda la información y supervisaría la calidad del producto; *Custom Hardware, Inc.*, fabricaría de acuerdo a diseño autoral; SOM, supervisaría; y el PA del PEAC, coordinaría la elaboración, transportación e instalación de la pieza.⁸⁷ Todos los gastos correrían por cuenta de Alfa.

84 P.E.A.C. formato de carta que se distribuyó a los diferentes especialistas de la fabricación de accesorios de bronce. I. O. González, 16 de mayo de 1981.

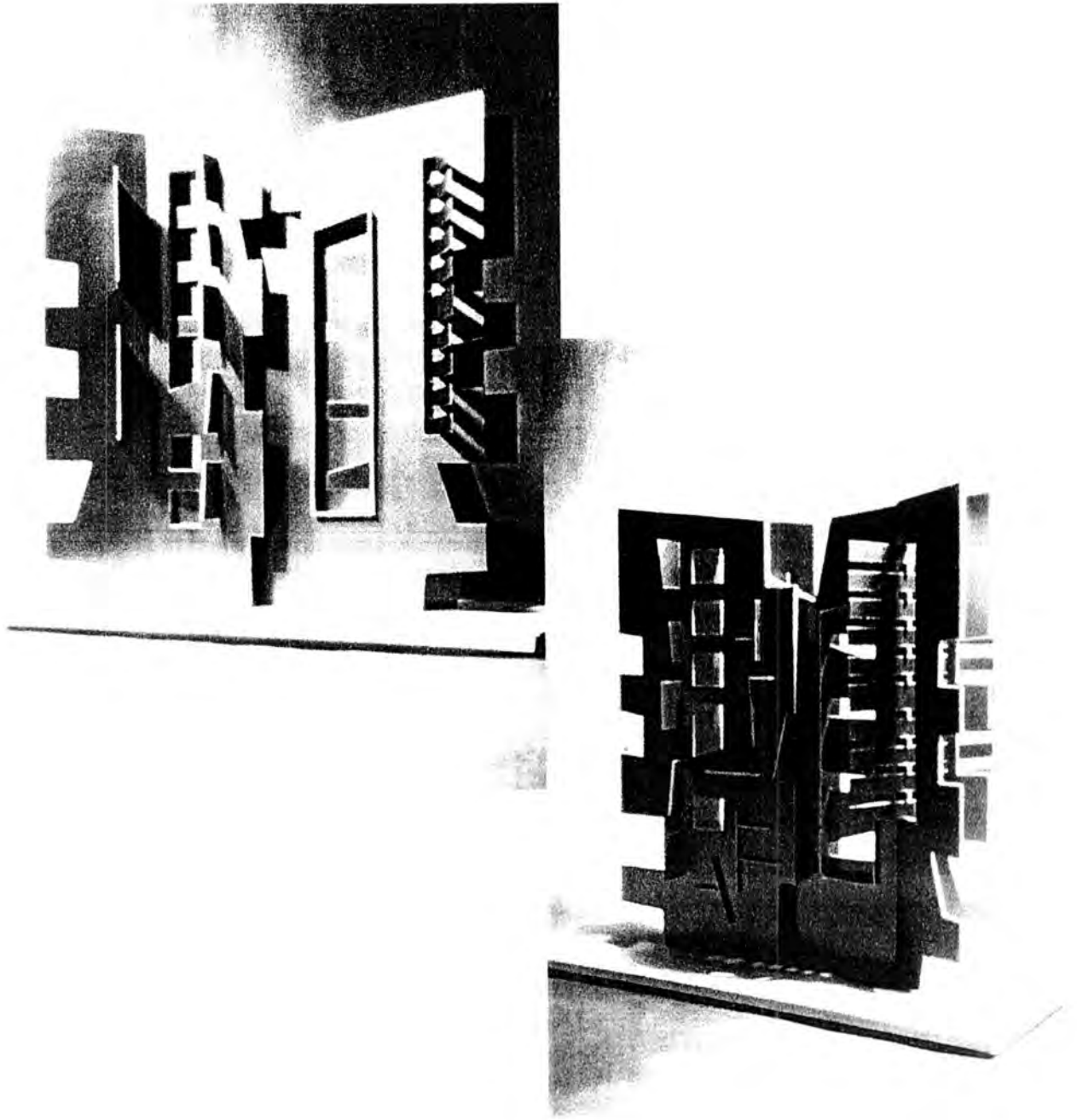
85 P.E.A.C. Agenda ..., I. O. G., recibo de carta-asesoría de Eduardo Tamariz 16 de mayo de 1981.

86 P.E.A.C. Agenda de trabajo, en la que se incluyen las especificaciones constructivas, programa de fabricación y supervisión de avance de obra, de responsabilidades, estrategias de manufactura —de acuerdo con la autoría—, definición de la transportación e instalación, así como la definición de los derechos de Alfa sobre la escultura. I. O. González, 19 de junio de 1981.

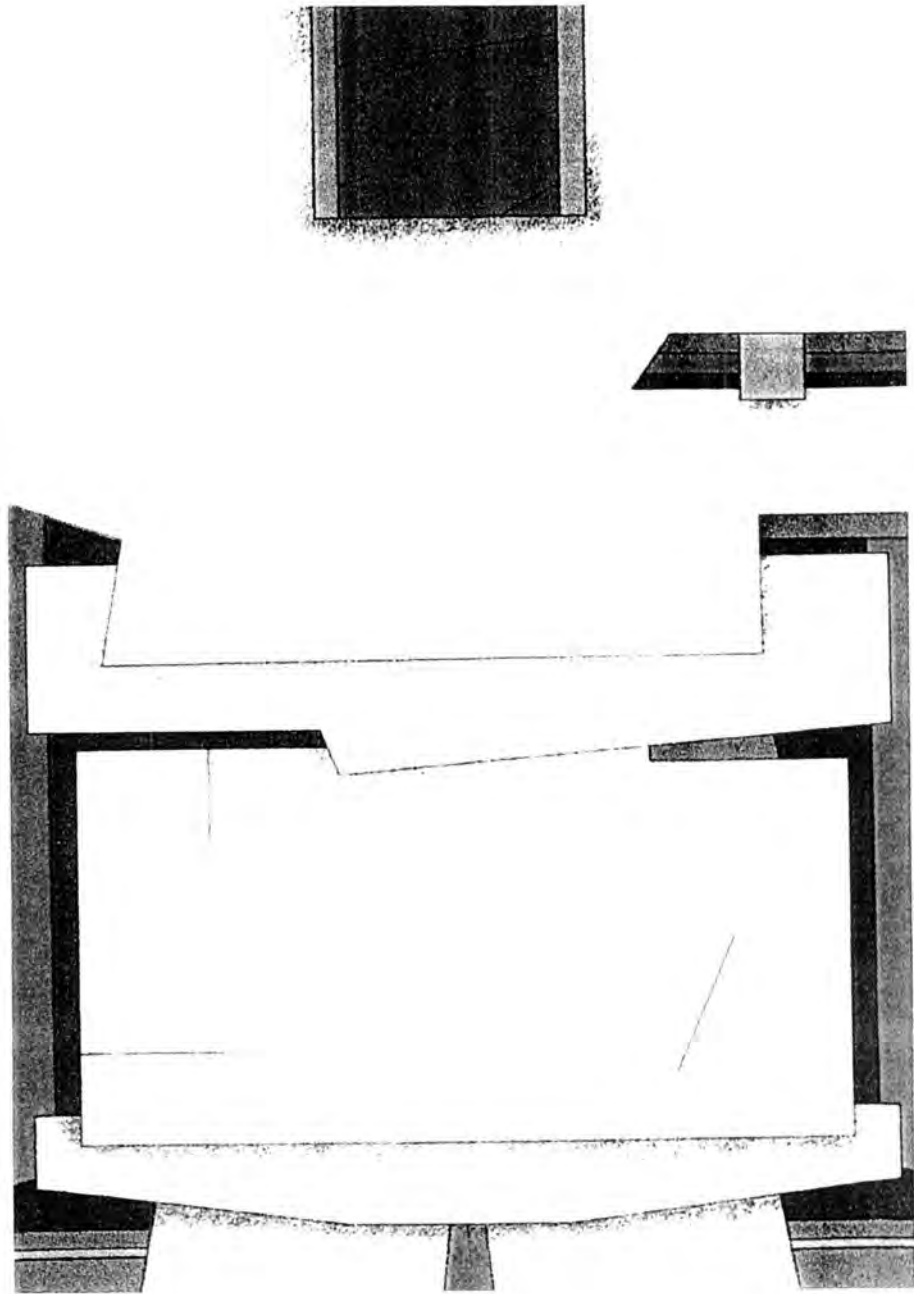
87 P.E.A.C. Agenda ..., I. O. González, 19 de junio de 1981. *Ibidem.*



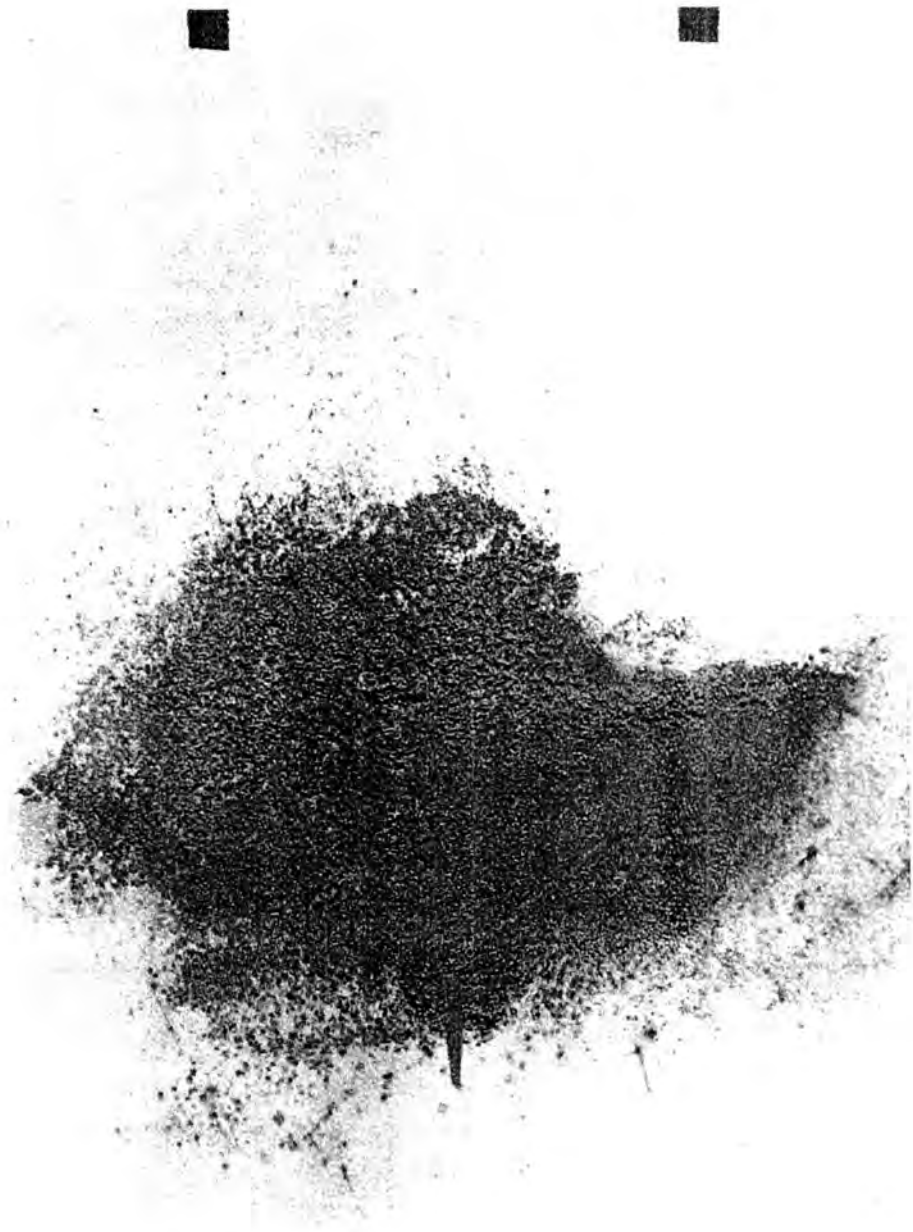
107 Plano de la segunda propuesta escultórica, proyecto definitivo, 30 de marzo de 1981.



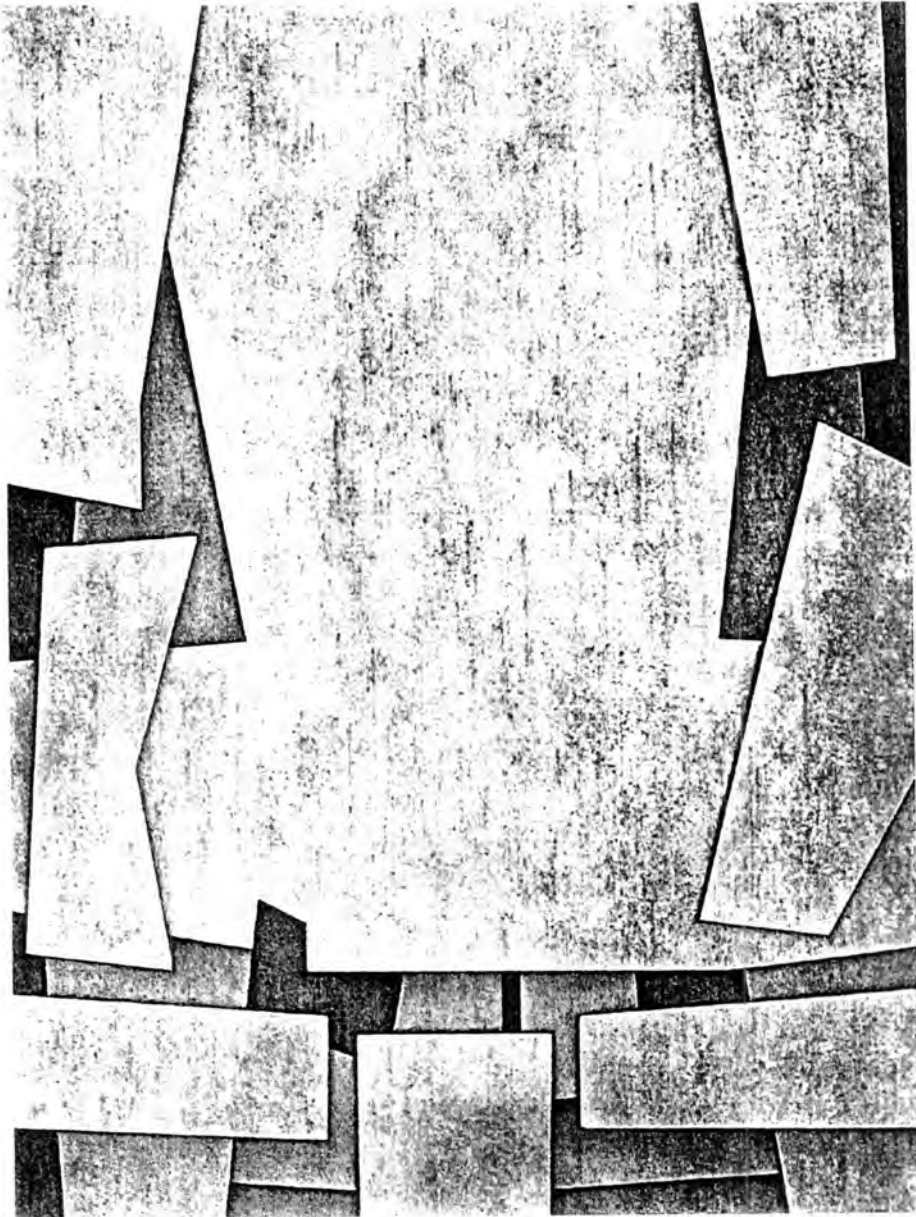
108 Alzados de la segunda propuesta, proyecto definitivo.



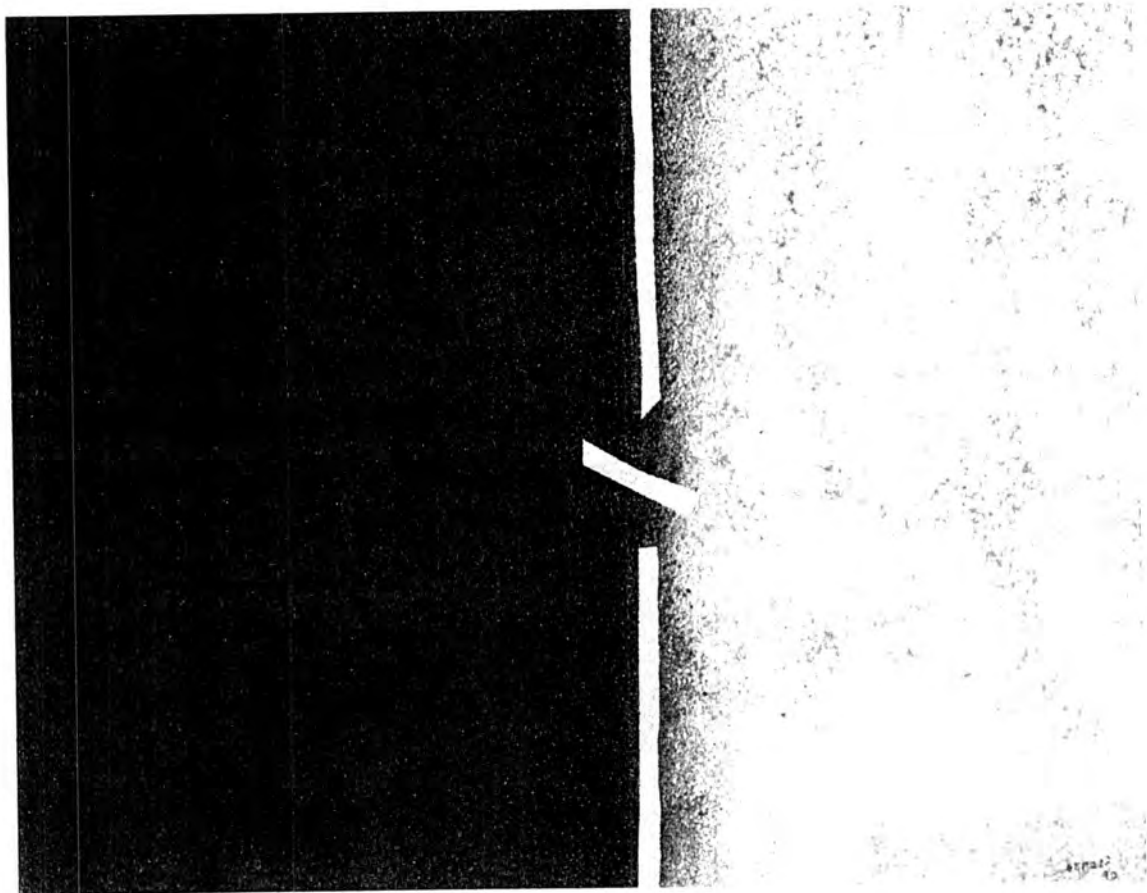
109a *Torso*, 1978.



109b *Torso*, 1979.



110 *La mujer de la jungla, 1977.*



111 *Negro-blanco*, 1990.



112 *Cogitoergosum; ergo-sum-gerzso*, 1989.

RUPTURA DE LÍNEA Y COLAPSO DE GERZSO

*Los caprichos pueden ser perdonados,
pero el crimen es despertar una pasión duradera
para satisfacer un capricho.*

André Maurois

En los términos señalados en el apartado anterior, fue concertada la visita a la *Custom Hardware, Inc.*, de Nueva York, el martes 23 de junio de 1981, para entregar la necesaria información referente a la fabricación de la GER-250. La responsabilidad del acuerdo con los neoyorquinos recayó en Sharon Jasnocha y Rudolph C. Sanchez, por SOM, y en la Coordinación del PA, por Alfa. El día hábil anterior al viaje, el viernes 19 de junio, a las 17:15 horas, un poco pasado el horario de trabajo, recibí una llamada telefónica de don José Emilio Amores. Informaba, en tono telegráfico, la cancelación del proyecto escultórico:

Imelda:

*Por órdenes de la Dirección, se suspende, hasta nuevo aviso,
la escultura de Gunther Gerzso.*

Este fue el prelude del desastroso colapso económico que estalló, en Alfa, en 1981.

Con esta irrevocable decisión, de inmediato me comuniqué a SOM para cancelar la cita con la *Custom Hardware, Inc.* Hubo descontrol por parte de Sharon y Rudolph, pero no había nada que hacer. La responsabilidad de dar aviso de la suspensión del proyecto escultórico a Gerzso recayó, por causa de un viaje de trabajo previamente programado a la ciudad de México, en Rudolph Sanchez por SOM, y en la Coordinación del PA por Alfa. Nos dispusimos, sin otra alternativa, para ir a Fresno número 21, a cumplir con la misión. Era la tarde del día 29 de junio.

La entrevista de penosa misión empezó en español, luego, para un mejor entendimiento con SOM, Gerzso continuó en inglés. Equivocadamente Gerzso sospechó que la cancelación de la GER-250 obedecía a indicaciones extranjeras, de súbito no entendió el origen y razón de semejante atropello. En su obcecación y dolor no comprendió que era Alfa la que detenía el paso. De hecho, bien a bien, ni en SOM ni en el PEAC, existía una idea clara de los hechos. Se intuía una razón de peso económico, pero lo único cierto era lo irrevocable de la decisión.

El volcán tan cuidadosa y sutilmente contenido hizo erupción; Gerzso explotó. Con justa razón explotó. Pero erradamente "arremetió" con SOM y su esquema norteamericano de "*poner al frente de tan importantes empresas a mujeres más o menos preparadas y fácilmente intercambiables*" —dijo— y cuando hablaba, semejaba un alemán vociferando en alemán, a pesar de que las explicaciones se dieron y se recibieron en inglés. Nadie más perdió la compostura, la coordinación del PA, del PEAC se mantuvo, por precaución, en una esquina. Rudolph trató de salir del paso lo mejor posible y procuramos salir lo más sigilosamente que fue posible de aquel tercer piso.

Pues con razones de amor, dolor y pasión está hecha la obra de Gerzso.

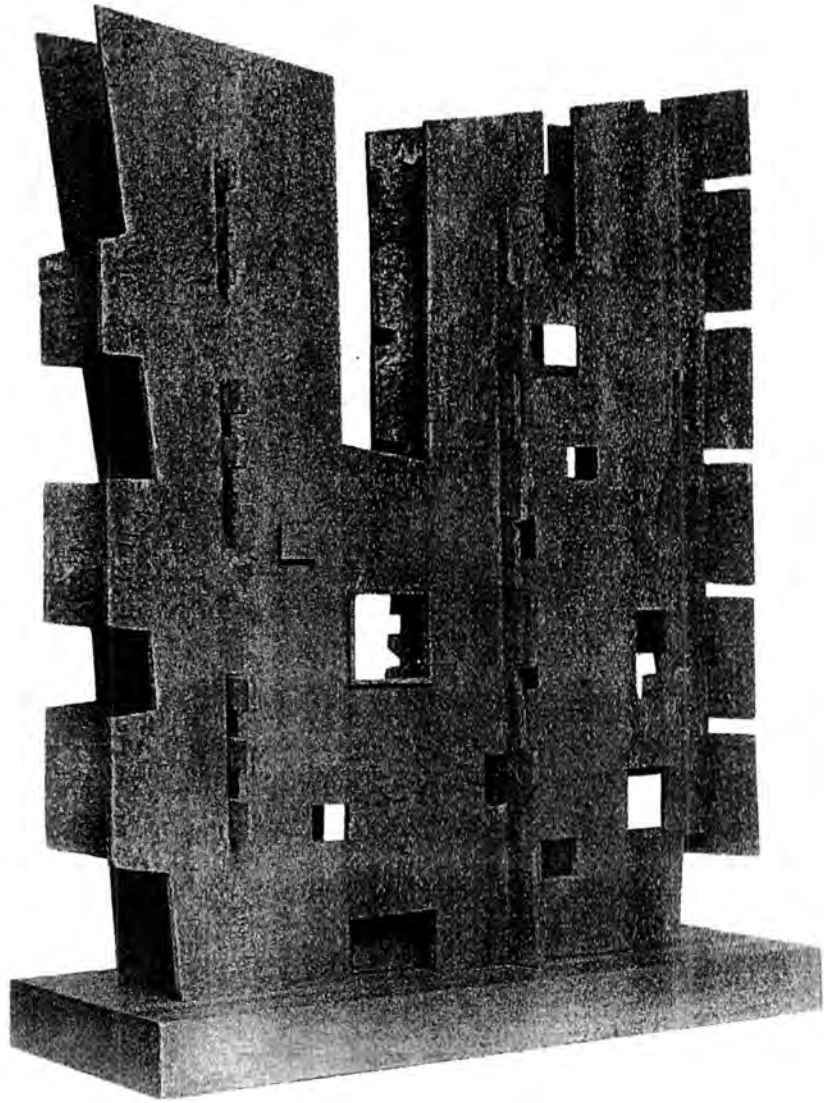
Muy lejos quedó aquella primera entrevista entre Gerzso y Sharon Jasnocha, en la sala de su casa, en marzo de 1981. La conversación era amena y afable, versaba sobre el despunte del arte del siglo XX. De cómo Nueva York había tomado el liderazgo artístico, a partir de su creciente economía y de cómo los industriales regiomontanos podían tomar para sí, el modelo. De Gertrude Stein en el París de las primeras décadas del siglo y su vinculación con el arte del siglo veinte.

Una vez que el doloroso desasosiego poco a poco fue desvaneciéndose, en 1988, Gerzso "probó", diríamos que exudó la propuesta cancelada en una escultura de menor formato y envergadura, hizo *Yaxchilán* (figura 113), en bronce patinado con unas dimensiones de 15 X 60 X 67cm de altura.

Al margen del derrotero sufrido por la pieza escultórica, la que, por cierto, Gerzso nunca tituló pero que no duda en apuntarla en su *curriculum*, estoy convencida de que el compromiso moral contraído por Alfa con Gerzso, es perfectamente rescatable. Desde luego sería en otras circunstancias; los tiempos y las circunstancias han cambiado, pero el entrañable espíritu del artista sigue cautivo en el proyecto escultórico, al igual que sucedió con el talismán de luz azul de Tamayo, exigiría una colocación más abiertamente compartida con la sociedad, aún respetando las implicaciones arquitectónicas a las que se sujetó al creador. Después de todo, ¿acaso no vivimos en la era de la realidad virtual?

LA GESTA DEL GERZSO

El tiempo le llegará, que tarde no llegue porque duele, de cumplir con la obligación moral contraída con el proyecto de la escultura de prometedoras luces de sedas nacaradas; con el explosivamente contenido espíritu del "Gerzso", el inconforme espíritu permanece cautivo en los planos y en la maqueta con la nomenclatura GER-250. Este es el tiempo de recapacitar en el homenaje que reclama la monumental escultura, cuando con un simple pero sincero homenaje del Grupo de Lata, con algo tan engarzadamente suyo, cumplirá el reconocimiento al respeto que la entrañable propuesta merece, el que abierta y humildemente, compartirá con la ciudad. Entonces, y sólo entonces, ya sin murallas, ni puertas; ya sin frenos, ni bridas; ya sin candados, ni nada que la contenga, tan sólo con el laberíntico cerrojo de penetración contenido en la misma concepción.



113 *Yaxchilán*, 1988.

IV.4. LAS OTRAS ÓPERAS

UNA ÓPERA INTERACTIVA: LUIS LÓPEZ LOZA

...quien entraba en esa habitación estaba en el centro de un laberinto realmente infinito.

Jorge Luis Borges

Una de las obras realizadas ex profeso y con mayor integración lograda a las condiciones espaciales del Corporativo Alfa es la de Luis López Loza. La escultura se ubica en el recodo del par de pasillos conectados en escuadra que conectan a la Galería con el edificio de Directores Generales.

La escuadra de pasillos es el trayecto obligado para transitar desde cualquier parte del corporativo hasta el edificio directivo. La amplitud espacial es generosa, por lo que no se limitó al artista a circunscribirse a un área determinada, guardando las dimensiones adecuadas para el paso de los ejecutivos. El autor tan sólo presentó una propuesta, una maqueta a escala, con un mismo material definitivo; la maqueta constaba de diez elementos que remedaban las formas orgánicas de la figura humana. El material propuesto era el bronce con la técnica del pulido.

Como este proyecto no representó mayores complicaciones, la propuesta fue prontamente aprobada por SOM y por Alfa. La solución presentada a consideración es sumamente oportuna para un espacio de transición de ejecutivos. El conjunto de las diez piezas haría las veces de eco, del reflejo correspondiente; los ejecutivos circularían por el recodo frente al espejo (figura 114). López Loza nunca explicó la razón del cambio de las diez piezas originalmente propuestas por las nueve finalmente fabricadas. En el mundo simbólico del arte, el nueve es un número evocador y provocador de metáforas, es el número que representa a las musas. Nueve son las musas que presiden las artes liberales y las ciencias. No obstante, en la cultura mexicana son diez, si consideramos a Sor Juana Inés de la Cruz como la décima. Cabría la posibilidad de pensar que Luis quiso, así, iluminarles la rutina del tránsito a los ejecutivos del corporativo.

Más aún, los elementos concebidos, al carecer de una base fija, darían la ocasión de intercalarse con los oficinistas en su recorrido. Por la ubicación y la oportuna solución, conceptual y plástica, de las piezas, al estar localizadas en el ángulo del par de pasillos, resultaron ser el imán óptico en los dos sentidos del recorrido. El tratamiento es de remanso visual, de un oasis en el oasis que es el corporativo; un detén tu alma rutinaria por un instante y, luego, continúa adelante en tu programa.

La fabricación del conjunto escultórico se efectuó en la ciudad de México, en el taller recomendado por el autor (figura 115). De esta manera él mismo se encargaría del proceso del seguimiento productivo y de la calidad del acabado.

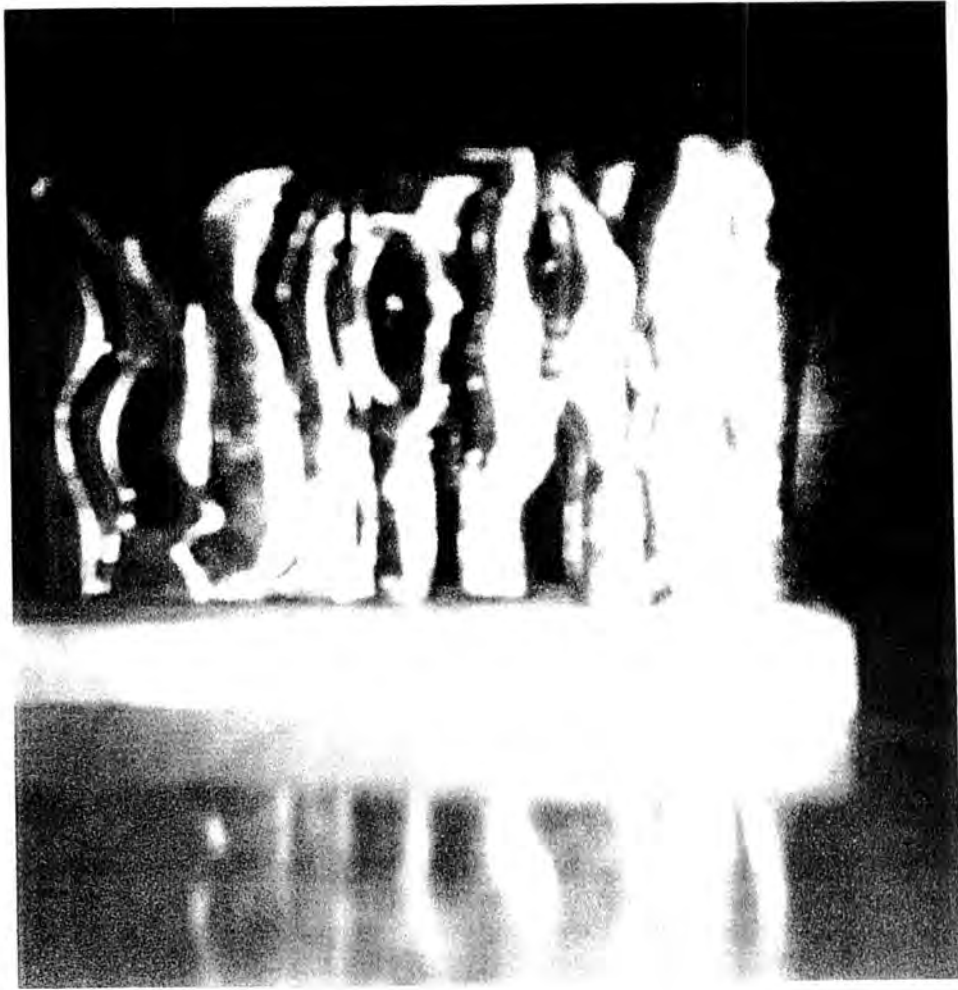
El conjunto escultórico fue entregado durante las primeras semanas de 1982, en circunstancias desoladoras, por el efecto expansivo del colapso económico, desolación resentida en las oficinas del PEAC, a partir de la suspensión de la escultura GER-250. José Emilio Amores, testigo presencial que acreditó el arribo del conjunto escultórico, « aún recuerda lo mucho que se divirtió descubriendo las posibilidades en las variantes de acomodo que cada una de ellas y en conjunto ofrecían.

El espacio contenedor, al carecer de ventanas al exterior, se ilumina por un sistema eléctrico y la temperatura ambiente es regulada con clima artificial. Por lo mismo, el material fue el idóneo para no ocasionar efectos térmicos por exposiciones a la temperatura y luz externas. Para aligerar el peso y permitir la interacción lúdica con las piezas, se fundieron con el alma hueca. Su acabado se terminó, finalmente, con la técnica del bronce patinado. La medida promedio de cada uno de los elementos es de 40 X 40 X 170 cm de altura.

Es destacable la habilidad con la que Luis López Loza capturó el ritmo del espacio arquitectónico del Corporativo de Lata. En ningún momento titubeó acerca de la respuesta, diríase que ésta eclosionó por medio de un mecanismo reactivo. Aunque no debe dejarse de advertir que en su trayectoria es apreciable el continuo empeño por la innovación; verdaderamente estamos frente a uno de los artistas más valiosos de su generación, aún no lo suficientemente reconocido.

La comunión entre la escultura de López Loza y el proyecto arquitectónico desarrollado en Chicago, quedó confirmada en un reco-

88 José Emilio Amores Cañals: entrevista en Radio Nuevo León, 31 de marzo de 1997.



114 Maqueta de las 10 piezas escultóricas, en bronce pulido, propuestas por Luis López Loza.



115 Secciones de las nueve piezas escultóricas de López Loza, en proceso de producción.

rrido de supervisión de avances de obras artísticas por encargo, de SOM y el PA, en marzo de 1981. Sharon Jasnocha, quedó satisfecha con el desarrollo de este engarce. El entendimiento entre SOM y el autor fue armónico y fluido, tal vez porque al artista no le son desconocidas las fórmulas extranjeras.

MÁS ÓPERAS

RODOLFO NIETO

Los músicos

El tapiz de Rodolfo Nieto fue una de las primeras obras comisionadas en el primer paquete. Para cuando el PA se implementó en el PEAC, ya se encontraba en proceso de elaboración el enorme tapiz de lana en Oaxaca, con sus enormes dimensiones de 530 X 290 cm de altura. Nieto lo tituló: *Los músicos*.

El tapiz fue planeado para la principal de las dos áreas secretariales del edificio de Directores Generales. A manera de remate o enfoque visual de la sala de espera correspondiente. El enorme entretejido de lana significaría un cálido recibimiento para los visitantes del Corporativo Alfa, con sus tonos de rojos encendidos, que nos remiten al cálido colorido tamayesco y sus pigmentos tropicales.

Debido a la fluidez con la que se llevó a cabo esta pieza artística, para cuando se programó el segundo recorrido de avances de obras por encargo, de SOM y del PA, el tapiz ya estaba terminado y ubicado en Monterrey. El finiquito de la obra fue realizado en mayo de 1981,⁸⁹ y, por consejo de Amores, se buscó la manera de colocarla y exhibirla en algún lugar propicio en tanto no se terminara el edificio corporativo. La idea era evitar el deterioro de la pieza en bodega; la mejor manera de conservar cualquier tipo de objeto, y hasta de sujeto, es mantenerlo activo. El lugar apropiado para tal efecto se encontró en el Centro Cultural Alfa, el Planetario, precisamente en el área secretarial de la dirección. Quedó bajo el cuidado del entonces director de la institución Guillermo Schmidhuber.

89 P.E.A.C.: Primer reporte del Programa de Arte, I. O. González, 23 de enero de 1981.

No podría prosperar cualquier análisis estético que se intentara sobre el tapiz de lana, esta fue una de las primeras piezas que, con algo de susto en estampida, rápidamente fueron vendidas a causa del colapso de 1981-1982. Desafortunadamente no fue posible localizar alguna fotografía archivada sobre la que se pudiera ejercer un juicio crítico. En estas circunstancias, sólo resta en la memoria el tremendo impacto visual de sus dimensiones y la cálida sensación de su encendido colorido. Puede decirse que en el entretanto, se concluía el Corporativo Alfa y era definida la venta del tapiz, quien verdaderamente tuvo la oportunidad de gozar placenteramente de la obra, fue el propio Guillermo Schmidhuber. Al menos durante el tiempo en el que estuvo al frente del Planetario, ya que por ese lapso se trasladó a Tijuana para dirigir una institución similar.

VICENTE ROJO

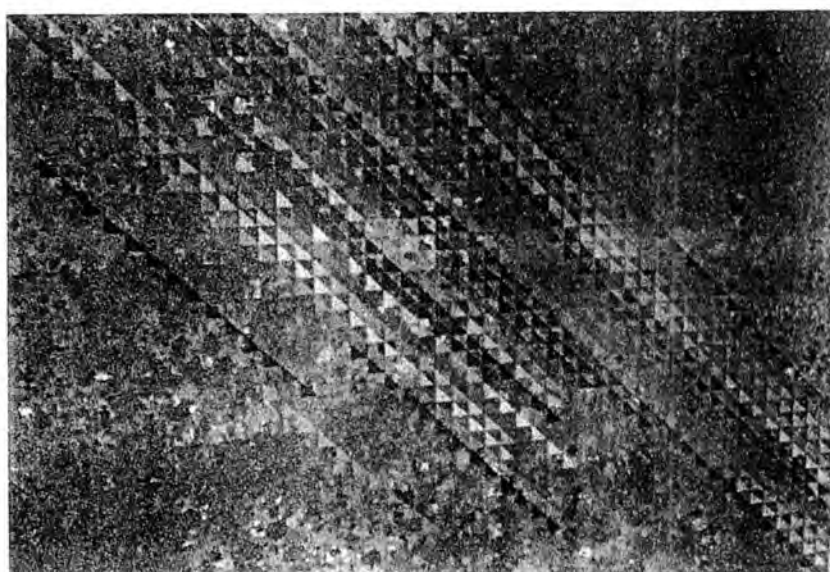
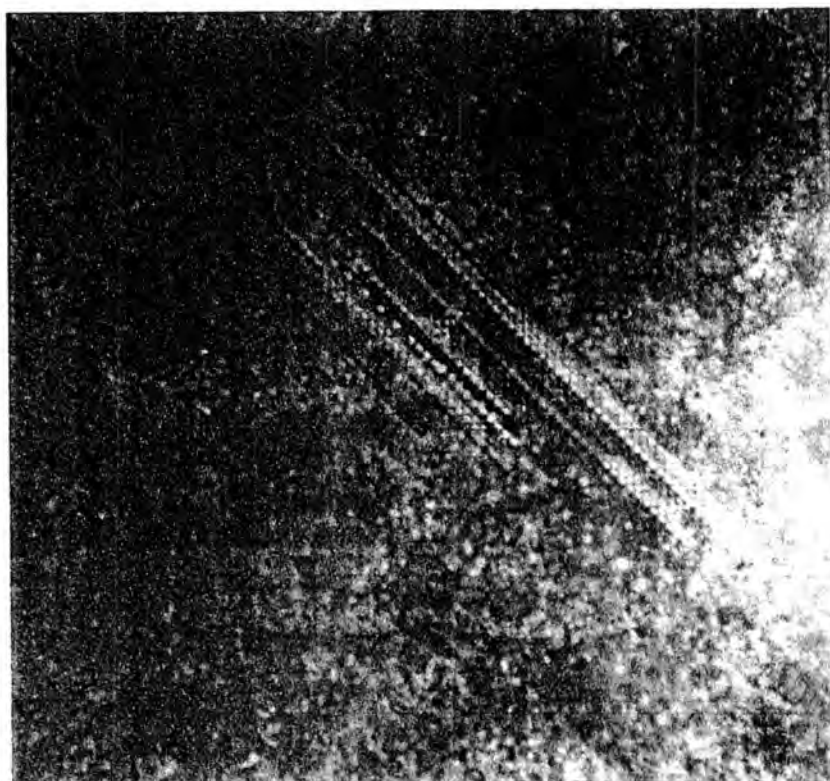
México bajo la lluvia 196 y 197

Vicente, fue el otro geometrismo en el que llegaron a pensar para desarrollar el proyecto escultórico de la oficina de la Dirección Presidencial. Asimismo, en él pensaron para la solución de un juego de cuatro paneles, a manera de mampara plegadiza, con el que cubrirían una pantalla gigante. Al final, se decidió adquirir uno de los dípticos que componen su serie *México bajo la lluvia*.

El díptico lo integran las pinturas *México bajo la lluvia 196* y *México bajo la lluvia 197* (figuras 116a y b), cada uno de los lienzos, en un cuadrado perfecto de 190 X 190 cm de altura. La técnica precisa es el acrílico sobre tela. Las piezas fueron seleccionadas directamente por la familia Garza Sada, en pleno proceso de ejecución plástica. Para cumplir con los esquemas administrativos marcados por el PEAC se tramitó una orden de compra, a manera de anticipo. El cierre se efectuó el lunes 29 de junio de 1981, según consta en agenda.⁹⁰

Durante el segundo recorrido de supervisión de avances de obras artísticas, del PA, con las representaciones de SOM y Alfa, se pudo observar y acreditar el adelantado avance del díptico, en Dulce Olivia número 57, en la casa de Vicente Rojo. Sharon Jasnocha quedó agradablemente impresionada por el trabajo artístico, pese a que fueron ad-

90 PEAC. Primer reporte... 23 de enero de 1981



116a Díptico *México bajo la lluvia 196 y 197*, Vicente Rojo.
116b Detalle.

quiridas sin destino fijo. Pensó colocarlas, eso sí, en el edificio de Directores Generales, otra obra geométrica más para la cúpula.

La proporción de la figura geométrica utilizada por Vicente Rojo para solucionar el díptico, era minúscula, en relación a las dimensiones de cada uno de los lienzos, de formato regular y cuadrado. La forma geométrica, a gastar hasta el desgaste, era el triángulo. Las figuras triangulares se disponen sobre líneas inclinadas en diagonal, enfatizando así, aún más, su potencia direccional. En una de las piezas la proporcionalidad de los triángulos era aún menor que en el otro. El efecto visual logrado es el de una intensa vibración óptica, por figuración y cromatismo tornasolado. Entre la totalidad de los colores básicos, secundarios, absolutos y matizados, se destacan las variaciones de los rojizos a los púrpuras.

Existe una directa relación figurativa y expresiva con los títulos del díptico —y por consecuencia con el resto de la serie—. Aquí sí se puede corroborar aquello de *“Los cuadros se nos presentan ya sin remisión a otra realidad, sino signos que en su propia estructura lingüística encuentran su razón de ser y su capacidad de particular.”*⁹¹ Según apreciación de Jorge Alberto Manrique.

De los datos registrados por Amores, en su tesis *“La Colección Alfa”*, rescatamos que fue clausurado el desarrollo de la Colección Alfa en los últimos meses de 1980.⁹² Sin embargo, sucede que siguieron haciendo importantes encargos, como el de Luis López Loza, cierres de compra como el del vitral de Rufino Tamayo, el díptico de Vicente Rojo y los anticipos del malogrado proyecto de Gerzso, según agenda. Amores consigna dos importantes dispersiones parciales de lo que fue la colección, en la primera, en 1983 dice, fue vendido el díptico de Vicente Rojo.

IGNACIO SALAZAR
Un biombo

Para enero de 1981, aún no se había considerado la posibilidad de in-

91 Jorge Alberto Manrique, *et al.*: “Los geometrismos mexicanos en su circunstancia”, *El geometrismo mexicano*, UNAM / IIE, 1997, p. 98.

92 José Emilio Amores Cañals: “La Colección Alfa. Una colección de pintura mexicana moderna”, Monterrey, 1995 (tesis para grado de maestría en Humanidades, Universidad de Monterrey), p. 58. Inédita.

corporar a Ignacio Salazar dentro del programa de obras por encargo para el corporativo. La obra que le asignaron y ofrecieron fue una condicionada por aspectos funcionales: cubrir una pantalla gigante de proyección. Se pensó en ubicarla en el Salón de Reunión y Descanso del edificio de Directores Generales, con una limitación dimensional de 244 X 200 cm de altura.

Para la solución de este proyecto plástico, llegó a pensarse en Gerzso y en Rojo, sucesivamente. Con el correr de los días, al acomodarse estos artistas en los proyectos comisionados, Guillermo Sepúlveda propone a Ignacio Salazar como la mejor opción. Ya que además de su capacidad, consideraba que reunía la suficiente formalidad y disposición para adecuarse a los requerimientos. Las necesidades funcionales del proyecto se suministraron a través de planos y croquis elaborados por SOM, bajo la responsabilidad del Departamento de Acabados, por lo mismo, las medidas fueron concebidas en pulgadas. En el reporte del PA del 23 de enero se contemplaba, aún sin haber decidido la autoría, los costos de los mecanismos complementarios, para el abatimiento plegable de los cuatro elementos de la mampara.

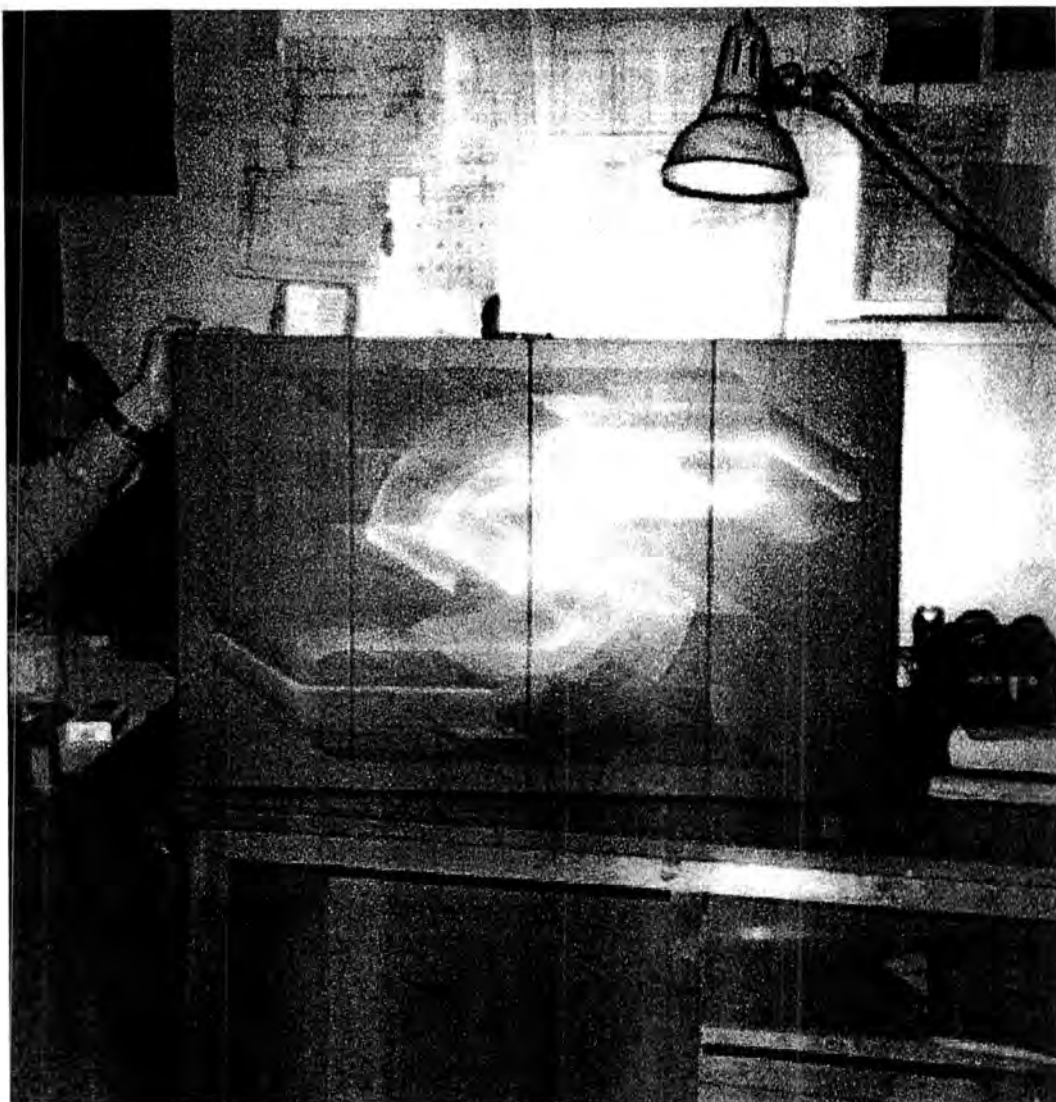
A Salazar se le pidió realizar una propuesta a escala del proyecto artístico, considerando la solución técnica, con el simulacro de los paneles, seccionados en cuatro partes iguales. El sistema implicaba que los elementos se doblarían de dos en dos a modo de biombo. Tan pronto como asimiló el acertijo resolvió el problema. La muestra a escala, ya estaba lista para cuando se efectuó el segundo recorrido de supervisión del avance de obras plásticas, en junio de 1981 (figura 117).

Una vez más Sharon Jasnocha quedó satisfecha con este trabajo artístico, llegó a considerar la posibilidad de adquirir una obra de Salazar para sí misma; la idea quedó en la lista de las buenas intenciones.

Debido al descontrol que significó el colapso económico, no fue posible seguir el paradero de obra tan específica. El autor confirma que entregó la obra y que el trato quedó debidamente cerrado.⁹³ Mas nunca llegó a colocarse en el sitio destinado, en el Salón de Descanso. Tampoco aparece el registro de la pieza en la tesis de José Emilio Amores, ni él conserva el menor recuerdo del proyecto. Salazar fue registrado en la agenda de trabajo del PA del PEAC en dos momentos de avance, el último en septiembre de 1981.⁹⁴

93 Ignacio Salazar: conferencia telefónica. 14 de abril de 1999.

94 P.E.A.C. Agenda de trabajo, J. O. González, 19 de junio y 23 de septiembre de 1981



117 Biombo, Ignacio Salazar.

De acuerdo a los datos registrados por Teresa del Conde, sabemos que Ignacio Salazar es profesor de educación visual en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, ENAP, por lo que poca duda queda de su conocimiento y capacidad para aplicar los principios gestálticos en las manifestaciones plásticas.⁹⁵ Es obvio que la estructura ordenadora de la propuesta se ajusta en las cuatro secciones componentes del sistema mecánico condicionante de la pieza; sujeción que, de hecho, ya presenta en la muestra requerida.

La composición versaba sobre elementos planos, explicados y desarrollados, a manera de "indicaciones en el espacio", en los mismos márgenes bidimensionales. Estos elementos son los que al desenvolverse, desplegándose varias veces sobre sí mismos, producirían el efecto de profundidad espacial debido al manejo simétrico y translúcido de la composición. Es una composición simétrica, y dinámica por reversibilidad, es decir, igual una mitad a la otra pero girada sobre 180°, concepto, por cierto, acorde a la terminología gestáltica.

El colorido de la muestra era en tonos sepias, con un tratamiento lumínico y translúcido por medio de la aplicación valorativa del blanco. Este tratamiento destaca el concepto del desdoblamiento.

SEBASTIÁN

Alberta

Enrique Carbajal o Sebastián, como prefiere llamarse artísticamente, fue seleccionado para solucionar una obra por encargo, en un espacio exterior, pero delimitado, llamado Salón Jardín. El Proyecto Artístico de SOM sujetaba la escultura a una dimensión de 85 cm de ancho por 175 cm de fondo, sin límite de altura, con un rango de posibilidad de expansión no mayor al 20%. Sebastián fue, junto a Helen Escobedo, uno de los primeros artistas en ser invitados a recorrer el corporativo en obra. De acuerdo a la invitación, se esperaba que los dos llegaran a la ciudad de Monterrey el día 17 de diciembre de 1980. Llegó al PEAC con su lento y pesado paso como de hombre corpulento. Con apogeo empezó el PA.

El trabajo de Sebastián no representó mayores contratiempos, las

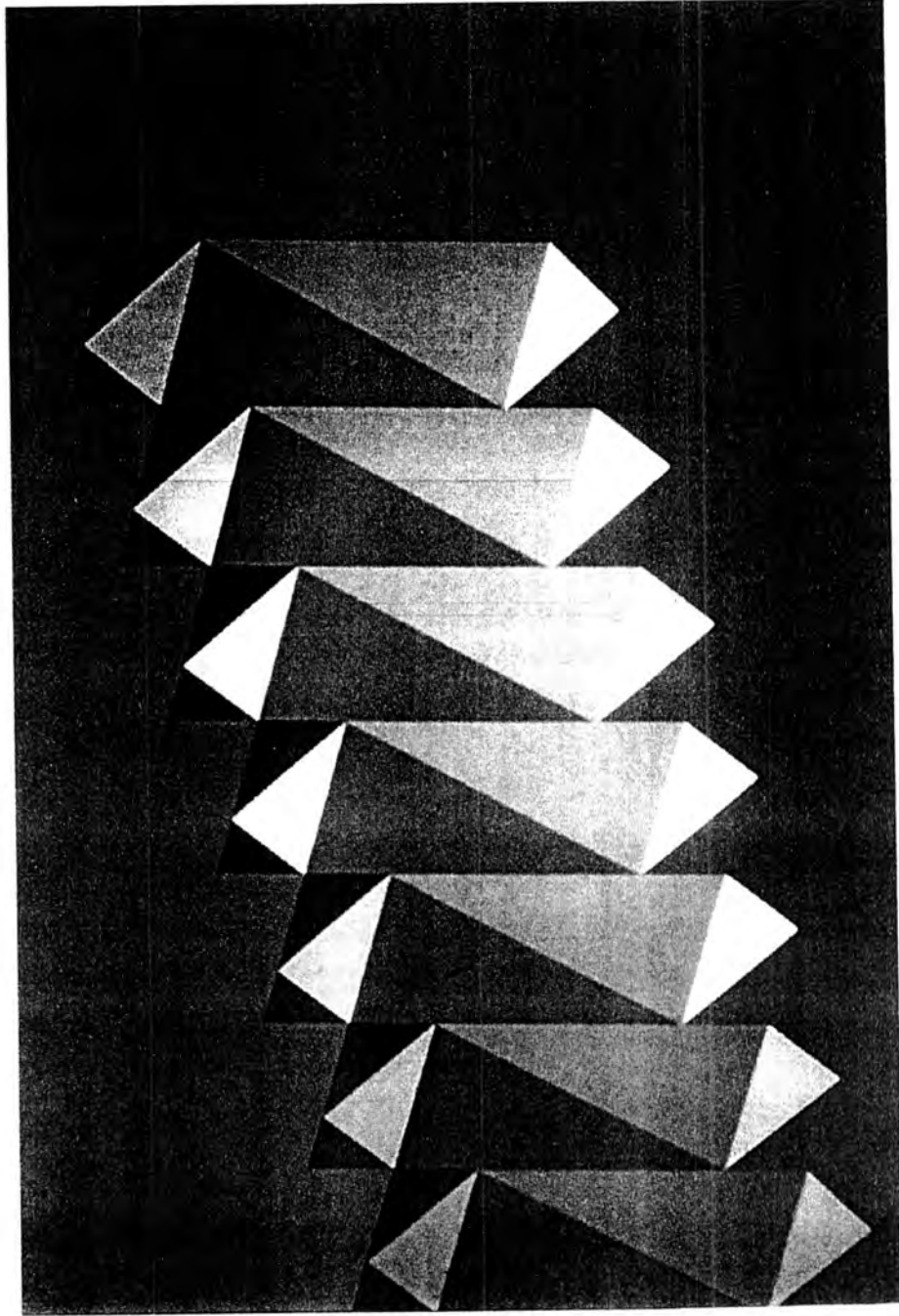
⁹⁵ Teresa del Conde, *et.al.*: "Las jóvenes generaciones de geometristas mexicanos", en, *El Geometrismo mexicano*, UNAM/IIIE, 1977, pp. 153-154.

maquetas de las dos propuestas, en forma de torres, llegaron cumplidamente el 19 de enero de 1981. Una de ellas versaba sobre el escalonamiento de una serie de paralelepípedos, ligeramente distorsionados, hasta obtener un sutil desdoblamiento, solucionada en tonos violáceos (figura 118). La otra, estaba estructurada a partir de círculos seccionados por cuadrantes, en tonalidades azules y negro (figura 119a y b). Esta última fue la seleccionada por Sharon Jasnocha. El proyecto inicial, sin modificaciones ni mejoras por parte de la autoría, fue respetado en su totalidad hasta el fin.

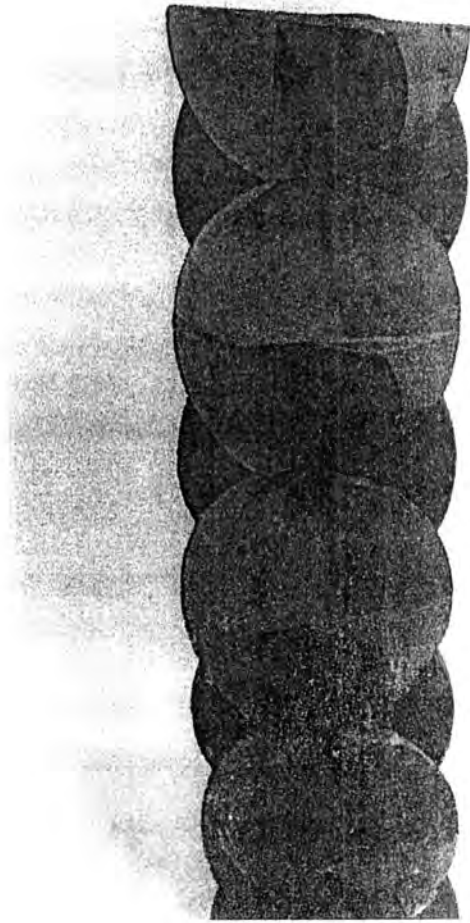
El cálculo de la escultura *Alberta*, así titulada por el autor, fue elaborado por el reconocido calculista regiomontano, el ingeniero Francisco Garza Mercado. Entregó la memoria de cálculo, en lápiz y a mano alzada, en una encomiable labor artística y científica. A pesar de que el cálculo se realizó en Monterrey se llegó al acuerdo con Sebastián, de fabricar la pieza escultórica, en el taller de la ciudad de México donde usualmente él realizaba, por esos tiempos, las estructuras metálicas, en Her-K. Esto se decidió con el fin de que el mismo autor se hiciese responsable de la supervisión de la producción. La escultura se transportó a Monterrey con tan sólo el recubrimiento antioxidante, para pintarla en el lugar de destino en forma efectiva y definitiva. El día de hoy, la escultura ya instalada, no parece tan grande como pretendía. Sobra decir que el material empleado fue lámina de acero y la pintura se aplicó con la técnica de la laca automotriz.

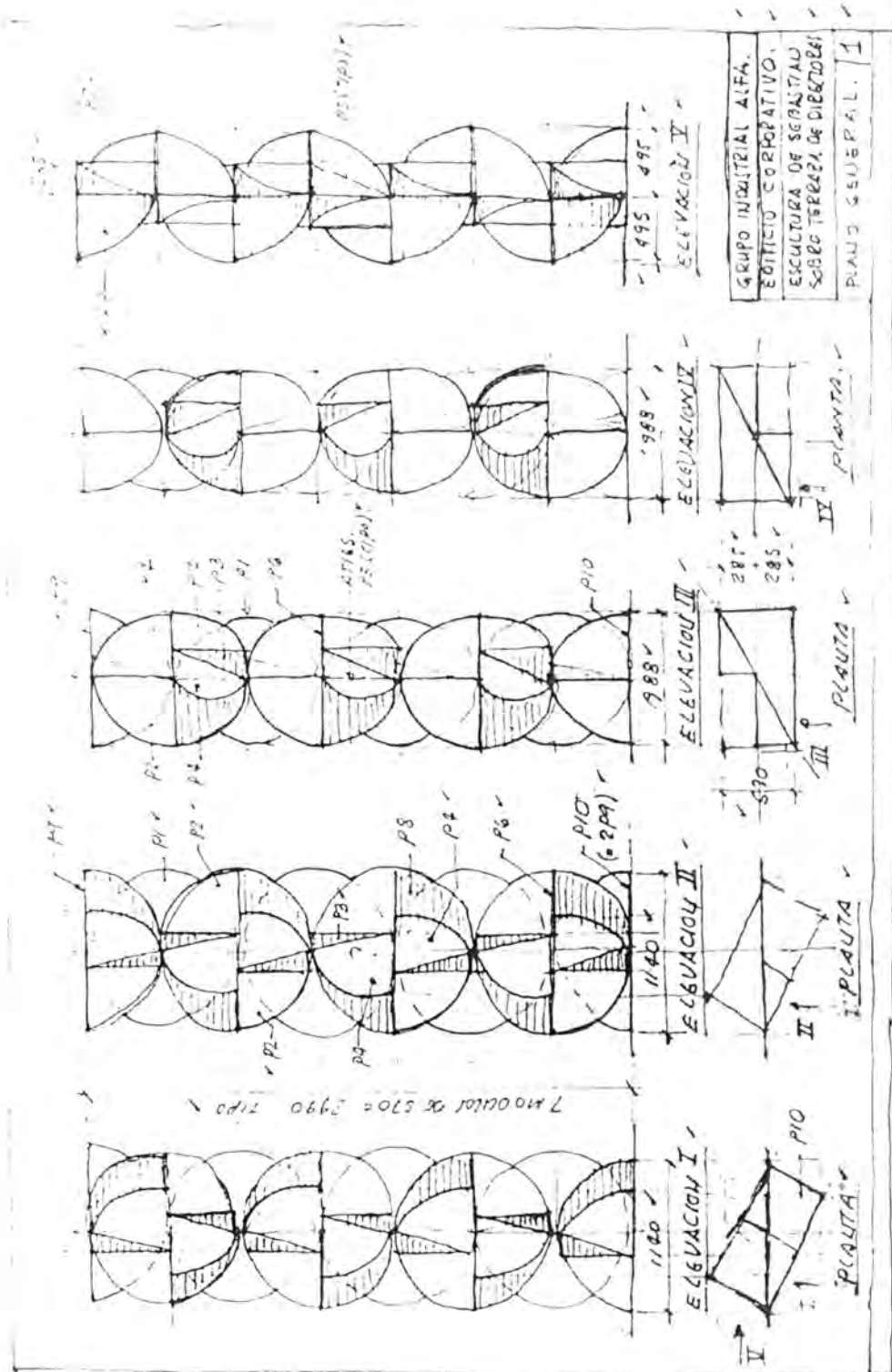
Cualquier intento descriptivo de esta escultura sale sobrando cuando se tiene la posibilidad de apreciar, visualmente, el desmenuzamiento, que de ella hizo el ingeniero Garza Mercado (figura 120a, b, c y d). Se trata del cálculo, del que amablemente, facilitó un juego de 20 copias de la memoria correspondiente, fechada el 14 de abril de 1981. En los antecedentes de dicha memoria, inicia con la siguiente descripción formal: "SE TRATA DE UNA ESCULTURA EN FORMA DE TORRE DE 1.14 M. DE ANCHO Y 8 M. DE ALTURA, FORMADA POR DOS CARAS UNIDAS ESPALDA CON ESPALDAR." (Figura 121).⁹⁶ A partir del desmembramiento geométrico, pieza a pieza, al que somete la torre, se determina un esqueleto estructural, a manera de espina dorsal, sobre el que se erigieron los elementos compositivos. El esqueleto, en forma de columna, consiste en un juego zigzagueante de paralelogramos, alineados éstos, en un eje de sección tubular, sobre los que se afianzarán los cuerpos con dos de los cuatro vértices, en línea vertical, de cada paralelogramo en la columna.

⁹⁶ Francisco Garza Mercado: "Memoria de diseño estructural de la escultura *Alberta*, sobre el Salón Jardín del Corporativo Alfa", Garza Mercado y asociados, S.A., Monterrey, 14 de abril de 1981, p. 1/20



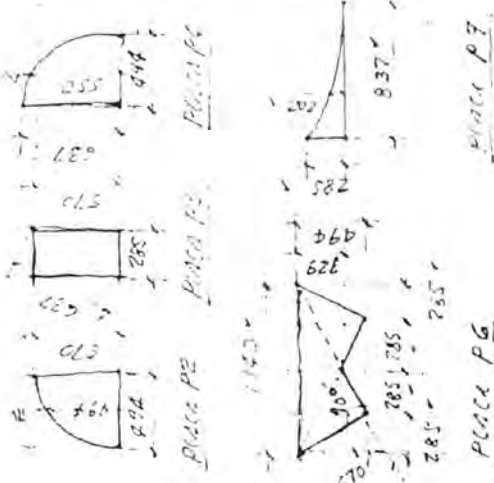
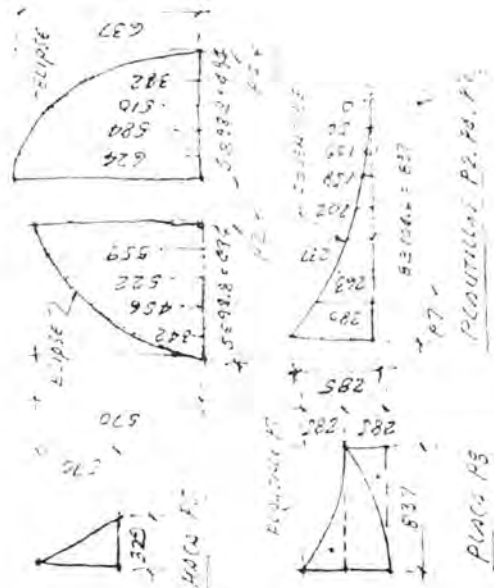
118 Propuesta escultórica, Sebastián.





14/2

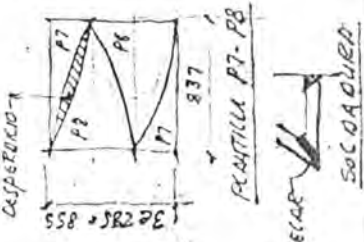
120a Croquis del desmenuzamiento de Alberta, para memoria de cálculo de Francisco Garza Mercado.



NOTAS

- 1- DIMENSIONES EN MILIM.
- 2- CAMINA AZUL A-215 0
- 3- VAE EFICIENTE CONECT. DE ACI.
- 4- PISO TAP. MC. DEP. = 97045.

PLACA	DIRECC.	AL.	PEJO
P1	1180x570	16	182
P2	1180x570	16	182
P3	1180x570	16	182
P4	1180x570	16	182
P5	1180x570	16	182
P6	1180x570	16	182
P7	1180x570	16	182
P8	1180x570	16	182
P9	1180x570	16	182
PEJO TOTAL			182



GRUPO INDUSTRIAL ALFA
EDIFICIO CORPORATIVO
ESCULTURA DE SEBASTIAN
Sobre terreno de DIRECTORES

DISEÑO ESTRUCTURAL DE SEBASTIAN
DISEÑO ESTRUCT. ING. T. GARRA MERCADO

SOC. O. A. O. V. E. R. A.

3.0 CALCULO DE SUPERFICIES

3.1 placa n° 1 ✓



SE MUESTRA UN MODULO SIN ENSARBO LA PLACA SERA DE UNA SOLA PIEDRA DE LONGITUD IGUAL A 3/2 MODULOS.

$$\begin{aligned} \text{ANCHO} &= 1100 \text{ MM.} \\ \text{LARGO} &= 1100 \times 1.5 = 3990 \text{ MM.} \\ \text{ESPESOR} &= 6.3 \text{ MM.} \end{aligned}$$

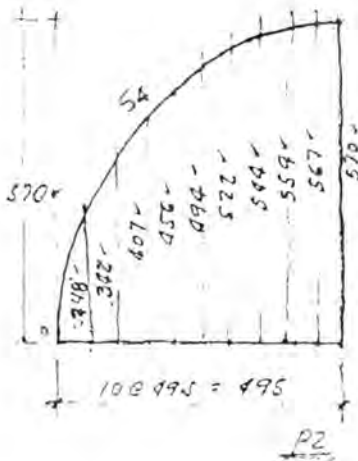
$$\begin{aligned} \text{AREA TOTAL} &= 1.14 \times 3.99 = 4.55 \text{ M}^2 \\ \text{PESO} &= 4.55 \text{ M}^2 \times 50 = \mathbf{227 \text{ Kgs.}} \end{aligned}$$

(* SE DESPRECIAN CORTES CIRCULARES) ✓

SE NECESITA 1 PIEDRA DE 1100 X 3990 MM. ✓

(*X VER PARrafo 7.9, EN HOJA 7) ✓

3.2 placa n° 2 ✓



* UN CUARTO DE STRIPSO VERTICAL, $a = 570 \text{ MM.}$
 $b = 495 \text{ MM.}$

FORMULA GENERAL: ✓

$$\frac{x^2}{a^2} + \frac{y^2}{b^2} = 1 \rightarrow y = a \sqrt{1 - \frac{x^2}{b^2}}$$

$$y = 570 \sqrt{1 - \frac{x^2}{495^2}}$$

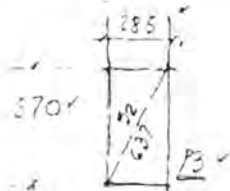
SE RESUELVE HUIDADTE UN PROGRAMA Y SUS RESULTADOS SE INDICAN A LA IZQUIERDA.

$$\begin{aligned} \text{AREA} &= .785 \times b = .785 \times 57 \times .495 = 0.221 \text{ M}^2 \\ \text{ESPESOR} &= 6.3 \text{ MM.} \end{aligned}$$

$$\text{PESO} = 0.221 \times 50 = \mathbf{11 \text{ Kgs.}}$$

SE NECESITAN 19 pz x 11 kg = $\mathbf{150 \text{ Kgs.}}$ ✓

3.3 placa n° 3 :



ET UNA SIMPLE PLACA RECTANGULAR ✓

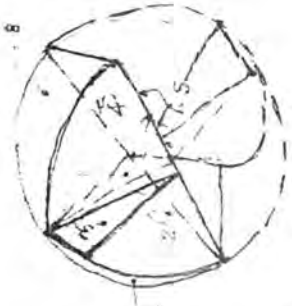
DE 370 X 285 X 6.3 MM. **

$$\text{PESO} = .57 \times .285 \times 50 = 8.1 \text{ kg/pz.}$$

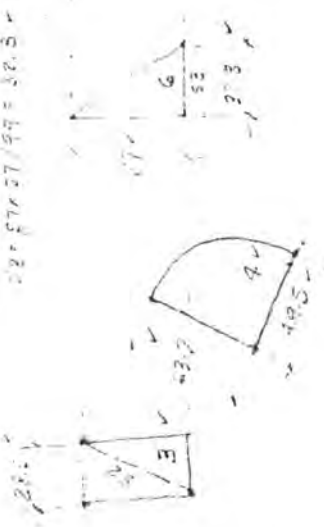
$$\text{SE NEC. } 14 \text{ pz} \times 8.1 = \mathbf{113 \text{ Kgs.}}$$

4/20

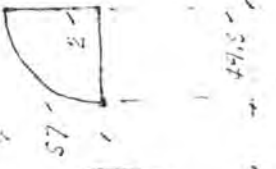
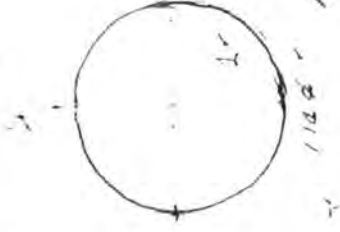
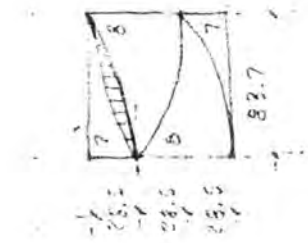
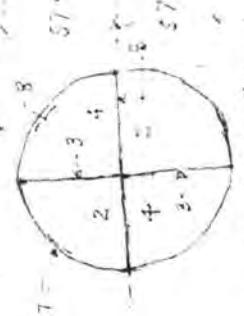
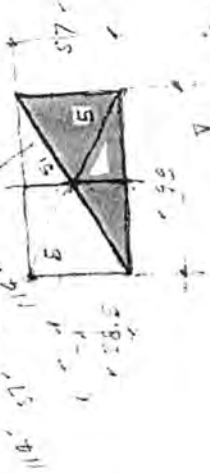
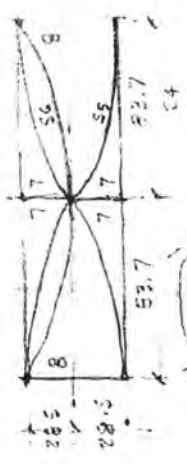
$s_1 = 57, 8 \times 57 = 14$
 $s_2 = 57, 7 \times 57 = 14$
 $s_3 = 57, 8 \times 57 = 14$
 $s_4 = 57, 7 \times 57 = 14$
 $s_5 = 57, 8 \times 57 = 14$
 $s_6 = 57, 7 \times 57 = 14$
 $s_7 = 57, 8 \times 57 = 14$
 $s_8 = 57, 7 \times 57 = 14$
 $s_9 = 57, 8 \times 57 = 14$
 $s_{10} = 57, 7 \times 57 = 14$
 $s_{11} = 57, 8 \times 57 = 14$
 $s_{12} = 57, 7 \times 57 = 14$
 $s_{13} = 57, 8 \times 57 = 14$
 $s_{14} = 57, 7 \times 57 = 14$
 $s_{15} = 57, 8 \times 57 = 14$
 $s_{16} = 57, 7 \times 57 = 14$
 $s_{17} = 57, 8 \times 57 = 14$
 $s_{18} = 57, 7 \times 57 = 14$
 $s_{19} = 57, 8 \times 57 = 14$
 $s_{20} = 57, 7 \times 57 = 14$
 $s_{21} = 57, 8 \times 57 = 14$
 $s_{22} = 57, 7 \times 57 = 14$
 $s_{23} = 57, 8 \times 57 = 14$
 $s_{24} = 57, 7 \times 57 = 14$
 $s_{25} = 57, 8 \times 57 = 14$
 $s_{26} = 57, 7 \times 57 = 14$
 $s_{27} = 57, 8 \times 57 = 14$
 $s_{28} = 57, 7 \times 57 = 14$
 $s_{29} = 57, 8 \times 57 = 14$
 $s_{30} = 57, 7 \times 57 = 14$
 $s_{31} = 57, 8 \times 57 = 14$
 $s_{32} = 57, 7 \times 57 = 14$
 $s_{33} = 57, 8 \times 57 = 14$
 $s_{34} = 57, 7 \times 57 = 14$
 $s_{35} = 57, 8 \times 57 = 14$
 $s_{36} = 57, 7 \times 57 = 14$
 $s_{37} = 57, 8 \times 57 = 14$
 $s_{38} = 57, 7 \times 57 = 14$
 $s_{39} = 57, 8 \times 57 = 14$
 $s_{40} = 57, 7 \times 57 = 14$
 $s_{41} = 57, 8 \times 57 = 14$
 $s_{42} = 57, 7 \times 57 = 14$
 $s_{43} = 57, 8 \times 57 = 14$
 $s_{44} = 57, 7 \times 57 = 14$
 $s_{45} = 57, 8 \times 57 = 14$
 $s_{46} = 57, 7 \times 57 = 14$
 $s_{47} = 57, 8 \times 57 = 14$
 $s_{48} = 57, 7 \times 57 = 14$
 $s_{49} = 57, 8 \times 57 = 14$
 $s_{50} = 57, 7 \times 57 = 14$
 $s_{51} = 57, 8 \times 57 = 14$
 $s_{52} = 57, 7 \times 57 = 14$
 $s_{53} = 57, 8 \times 57 = 14$
 $s_{54} = 57, 7 \times 57 = 14$
 $s_{55} = 57, 8 \times 57 = 14$
 $s_{56} = 57, 7 \times 57 = 14$
 $s_{57} = 57, 8 \times 57 = 14$
 $s_{58} = 57, 7 \times 57 = 14$
 $s_{59} = 57, 8 \times 57 = 14$
 $s_{60} = 57, 7 \times 57 = 14$
 $s_{61} = 57, 8 \times 57 = 14$
 $s_{62} = 57, 7 \times 57 = 14$
 $s_{63} = 57, 8 \times 57 = 14$
 $s_{64} = 57, 7 \times 57 = 14$
 $s_{65} = 57, 8 \times 57 = 14$
 $s_{66} = 57, 7 \times 57 = 14$
 $s_{67} = 57, 8 \times 57 = 14$
 $s_{68} = 57, 7 \times 57 = 14$
 $s_{69} = 57, 8 \times 57 = 14$
 $s_{70} = 57, 7 \times 57 = 14$
 $s_{71} = 57, 8 \times 57 = 14$
 $s_{72} = 57, 7 \times 57 = 14$
 $s_{73} = 57, 8 \times 57 = 14$
 $s_{74} = 57, 7 \times 57 = 14$
 $s_{75} = 57, 8 \times 57 = 14$
 $s_{76} = 57, 7 \times 57 = 14$
 $s_{77} = 57, 8 \times 57 = 14$
 $s_{78} = 57, 7 \times 57 = 14$
 $s_{79} = 57, 8 \times 57 = 14$
 $s_{80} = 57, 7 \times 57 = 14$
 $s_{81} = 57, 8 \times 57 = 14$
 $s_{82} = 57, 7 \times 57 = 14$
 $s_{83} = 57, 8 \times 57 = 14$
 $s_{84} = 57, 7 \times 57 = 14$
 $s_{85} = 57, 8 \times 57 = 14$
 $s_{86} = 57, 7 \times 57 = 14$
 $s_{87} = 57, 8 \times 57 = 14$
 $s_{88} = 57, 7 \times 57 = 14$
 $s_{89} = 57, 8 \times 57 = 14$
 $s_{90} = 57, 7 \times 57 = 14$
 $s_{91} = 57, 8 \times 57 = 14$
 $s_{92} = 57, 7 \times 57 = 14$
 $s_{93} = 57, 8 \times 57 = 14$
 $s_{94} = 57, 7 \times 57 = 14$
 $s_{95} = 57, 8 \times 57 = 14$
 $s_{96} = 57, 7 \times 57 = 14$
 $s_{97} = 57, 8 \times 57 = 14$
 $s_{98} = 57, 7 \times 57 = 14$
 $s_{99} = 57, 8 \times 57 = 14$
 $s_{100} = 57, 7 \times 57 = 14$



$s_1 = 57 + 57 = 114$
 $s_2 = \sqrt{57^2 + 57^2} = 80.7$
 $s_3 = 57 + 57 / 99 = 37.5$



GENERACIÓN DE SOLUCIONES
 EN EL ESPACIO



8/20

ING. FRANCISCO GARZA MERCADO.-
 CORONADO 103, COL. MITRASCTRO.-
 TEL 48-70-59. MONTERREY, N.L.-

GRUPO INDUSTRIAL ALFA S.A.-
 P.F. y ECTO EDIFICIO CORPORATIVO.-

ESCUULTURA DE SEBASTIAN.-

DISEÑO ESTRUCTURAL. MEMORIA.-

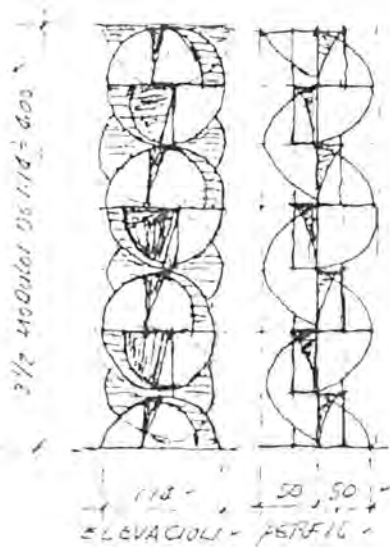
MONTERREY, N.L. ABRIL 12/81.-

SO ANTECEDENTES.-

SE REFERIRA LA MEMORIA AL DISEÑO ESTRUCTURAL DE LA
 ESCULTURA DEL MAESTRO SEBASTIAN, CUYA SGRA COLOCARA
 SOBRE LA TERRAZA DE DIRECTORES DEL EDIFICIO CORPORATIVO
 DEL GRUPO INDUSTRIAL ALFA EN LA COL. DEL VALLE, N.L.-

SE TRATA DE UNA ESCULTURA EN FORMA DE TORRE, DE 1.10 M DE
 ANCHO Y 3.40 M DE ALTURA, FORMADA POR DOS CARAS UNIDAS EN TORNO
 CON ESPACIO...

COMO SE MUESTRA EN EL DIBUJO
 CADA CARA ESTE FORMADA POR 3 1/2
 MODULOS CIRCULARES, UNA CARA SUS
 TENDIDA POR UN MEDIO MODULO, Y
 LA OTRA ANTRAPOMORFA, CON EL 1/2
 MODULO EN LA PARTE SUPERIOR. EN
 EL CAPITULO SIGUIENTE VEREMOS COMO
 LOS RELIEVES SE FORMAN DE SECTORES
 CORTADOS DE UN CILINDRO ELIPTICO.-



EL ESCULTOR ASISTE EN UN ACABADO
 TIPO AUTOMOTRIZ, CON SUS CARAS LISAS
 Y PULIDAS Y SIN ALABEOS (FENDIDOS
 NO CONOCIDO COMO OIL CANNING) DE
 LA SUPERFICIE, CON SUS ESQUINAS SOLDA-
 DAS EMERIDAS EN CUCHILLA, Y CON
 PROTECCION CONTRA CORROSION A LARGO PLA-
 ZO, MEDIANTE PINTURA ANTICORROSIVA Y
 ACABADO EN LACA AUTOMOTRIZ.-

1/20

Como podrá apreciarse, en la figura exhibida, esta memoria de cálculo equivale a una obra artística atrás del diseño, de las que en pocas ocasiones tenemos conciencia frente a la magnitud de una obra acabada. Actualmente, la torre *Alberta* está inscrita en la verde frondosidad imperante de los jardines exteriores del Corporativo Alfa, su destino programado. Tal vez, la colocación poco favorable ocasiona que la escultura resulte poco apreciable, o tal vez sea que aquellas pequeñas producciones escultóricas de sus primeras épocas —pero muy bien proporcionadas—, cedieron el paso a estas grandes piezas y más bien ambiciosas producciones.

EDUARDO TAMARIZ

Un lienzo mural

La obra plástica de Eduardo Tamariz hecha por encargo para el Corporativo Alfa, formó parte del primer paquete de obras que la misma familia Garza Sada acordó; se contó con la previa aprobación de Sharon Jasnocha para incorporar la pieza mural al Proyecto Artístico, debido a la afectación en el espacio por el tamaño de la obra.

Para enero de 1981, en la ciudad de México, Tamariz trabajaba en la realización del óleo-mural, que contaba con 600 cm de extensión por 190 cm de altura. Esta pintura, sin título, fue planeada en principio para uno de los muros de la Sala de Consejo del edificio de los Directores Generales. Debido a que fue terminado con antelación al edificio corporativo Alfa, corrió con la misma suerte del tapiz de Rodolfo Nieto. Se instaló en el Centro Cultural Alfa, bajo el cuidado de Guillermo Schmidhuber. La enorme pieza plástica terminada el 31 de enero de 1981; fue trasladada durante el mes de febrero a la ciudad de Monterrey.

La composición contenía una serie de figuras geométricas esbozadas, puesto que no llegan a obtener una nítida definición perimetral. El fondo solucionado con el predominio del color verde, resaltaba, por contraste, con el juego de las configuraciones rojizas, a manera de centros de atención. Desafortunadamente, para efecto de continuar con un apropiado juicio crítico del óleo, el material fotográfico con el que se contó, no contiene la necesaria calidad. Además, la fotografía fue tomada con una fuga de perspectiva que es poco adecuada para un buen análisis. El objetivo fotográfico era el de presentar una prueba de avance en el primer reporte del PA (figura 122).

La obra de Tamariz aparece en el listado de la Colección Alfa, en la tesis de Amores, y no es mencionada en las listas de las piezas vendidas en 1983, ni en la última de las dispersiones, en 1995.

OTRAS MÁS

Alejandro Colunga e Ismael Vargas

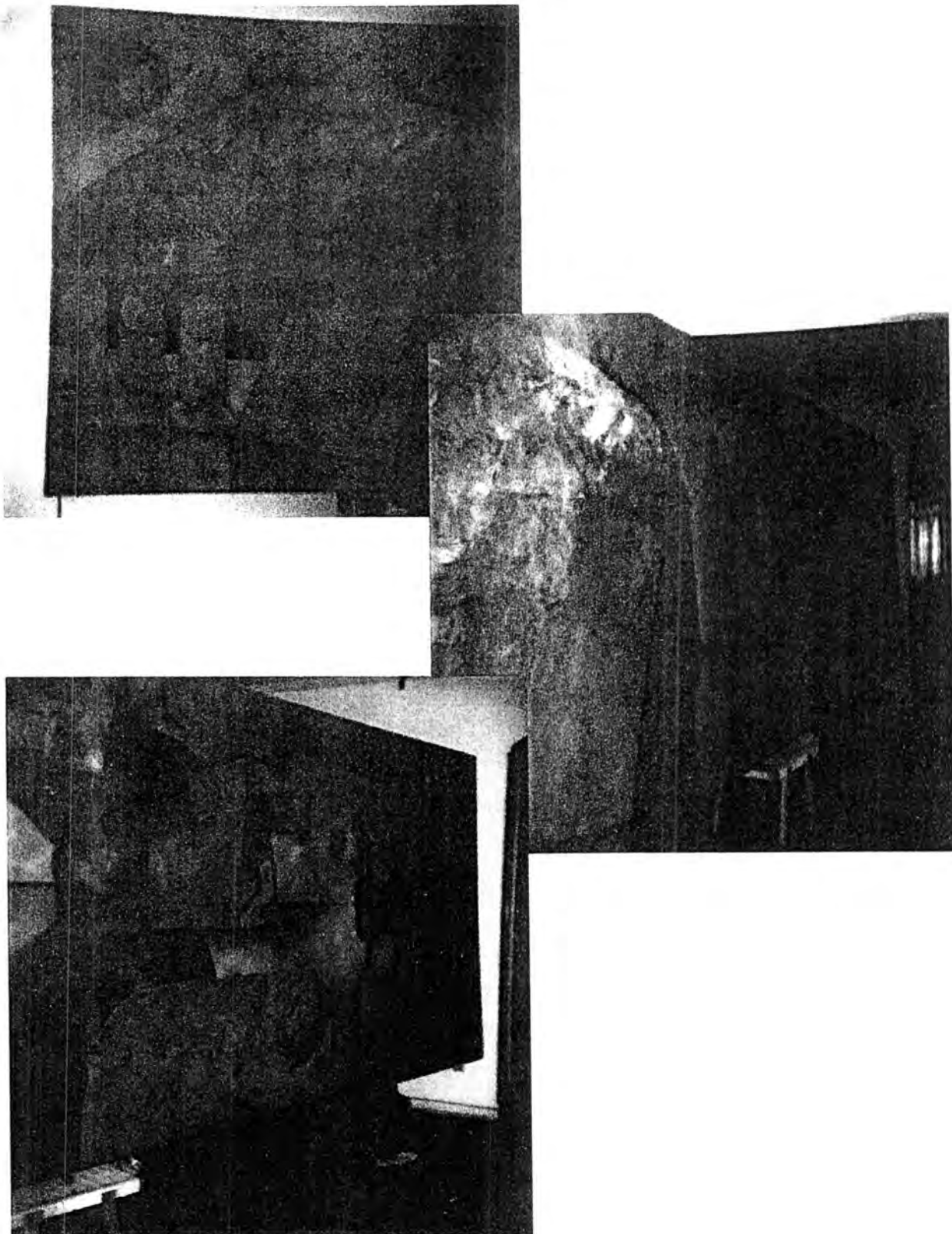
De la mayoría de las publicaciones de arquitectura y de la prensa diaria han desaparecido las palabras: belleza, poesía, embrujo, magia, sortilegio, encantamiento, las palabras serenidad, silencio, misterio, asombro, hechizo, todas ellas muy queridas para mí.

Luis Barragán, Washington, 11 de diciembre de 1980

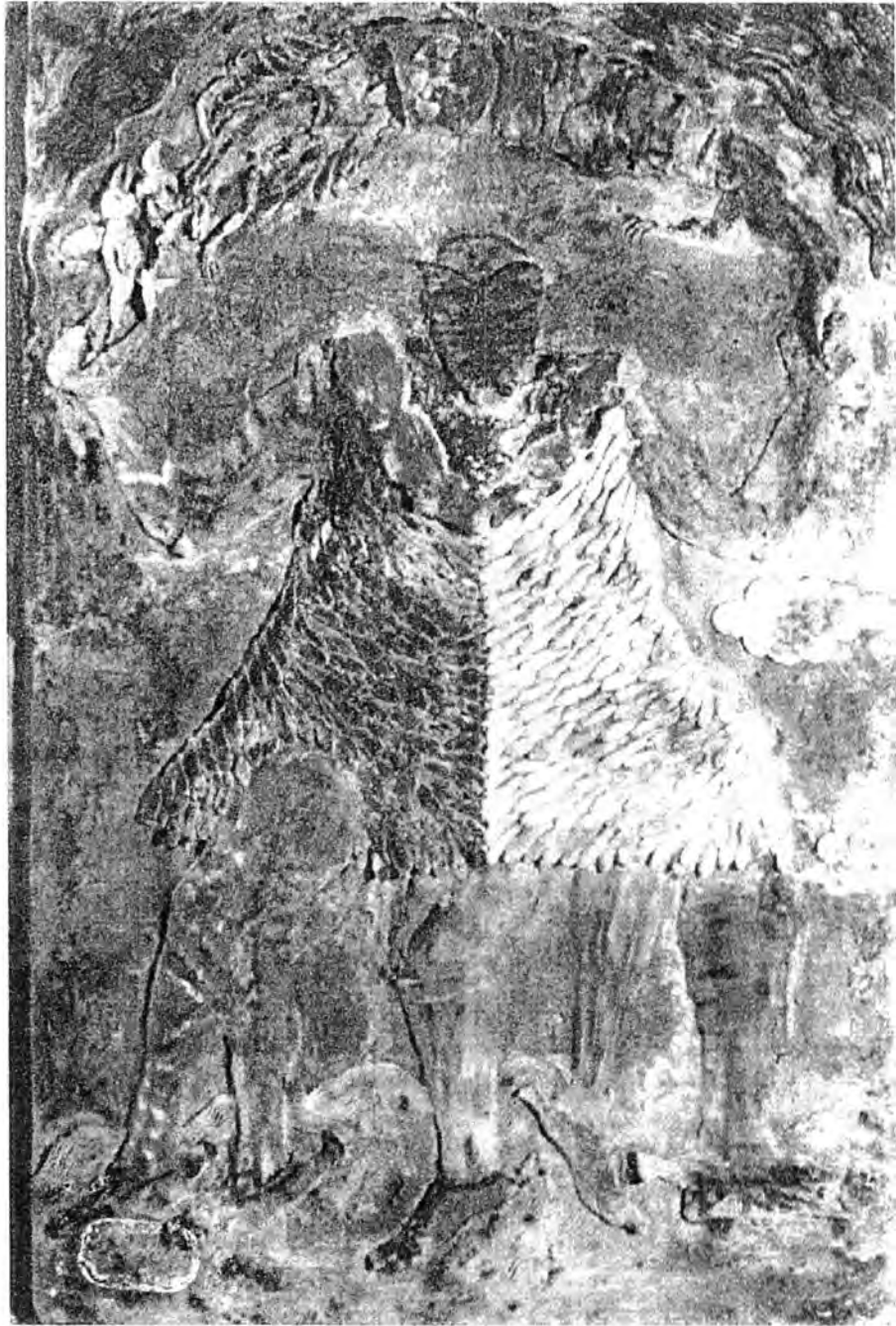
Colunga y Vargas se presentaron directo de Guadalajara a conocer el Corporativo Alfa y, en él, los espacios propuestos para las obras asignadas. Sucedió el 11 de diciembre de 1980. Esta fecha es coincidente, por cierto, con la entrega del premio Pritzker a Barragán en Washington, Estados Unidos.

Alejandro Colunga. En noviembre de 1980 —en reunión con los asesores, Sharon Jasnocha y el PA—, acordaron encomendar a Alejandro Colunga una enorme cerámica de 292 X 299.5 cm de altura, destinada para la segunda, por jerarquía, de las áreas secretariales del edificio de Directores Generales. A través de ella se accedería a las oficinas de Armando Garza Sada. Con el fin de prever los posibles equívocos que pudiesen surgir en la fría lectura técnica de los planos de la SOM, o bien, por una mala interpretación del idioma inglés en los planos de trabajo, Sharon Jasnocha, elaboró unos croquis concisos para los trabajos de Colunga y de Vargas con el sistema métrico.

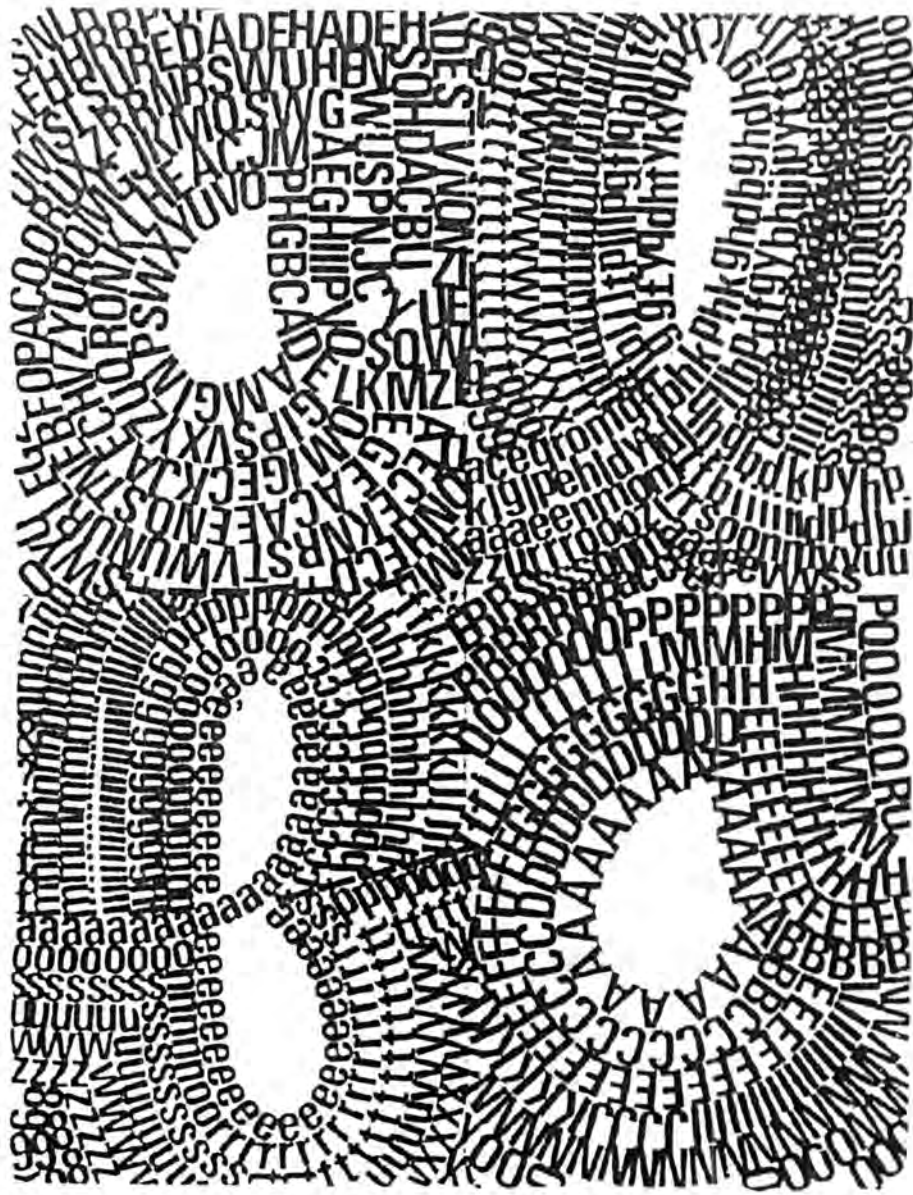
Colunga llegó a entregar una propuesta, con la imagen de un "santo" que vestía un traje hecho de pescados, los que en suma daban la apariencia de escamas; se trataba de un vestido ampón, al estilo de la Virgen de Zapopan o de la Virgen de San Juan de los Lagos. Apropiadamente el autor lo tituló *San feo* (figura 123). *Saint ugly* para Sharon. No hubo discrepancia en cuanto al nombre. La propuesta mantenía apenas algunos esbozos de color, en los que era apreciable la



122 Óleo-mural de Eduardo Tamariz, foto instantánea para reporte de avance.



123 *San feo (Saint Ugly)*, Alejandro Colunga.



124 Propuesta *alfa* para cielo sobre escalera helicoidal, Ismael Vargas.

intención de jugar con los ocres propios del material y, en contraste, azules y algo de amarillos. El proyecto del mural de cerámica de Colunga no prosperó, por el evidente tema religioso y, posiblemente, por algún desfase en el cumplimiento de las fechas programadas para las entregas de las propuestas.

Finalmente, la propuesta plástica para este espacio fue teóricamente sustituida por una obra de Carlos Mérida, *El venado y la luna*, con unas dimensiones de 230 X 280 cm de altura; la que contaba con la suficiente extensión para dominar el muro. De esta manera, se presentó la ocasión de encontrarle un lugar propio y una digna colocación a la obra de Mérida. Sólo por algún tiempo, ya que la enorme pieza fue vendida en 1995.⁹⁷

Ismael Vargas. Vargas fue invitado, tentativamente, para proponerle la solución del plafón que cubre el acceso vestibular del edificio de los Directores Generales. A este vestíbulo llega una enorme escalera helicoidal, recubierta de mármol y balaustrada con pasamanería de bronce. El plafón simula flotar, por medio de un ingenioso artificio técnico. A lo largo del contorno del plafón se solucionó la iluminación artificial del enorme espacio, ocultándose a la vista las lámparas instaladas. Era el espacio distribuidor a las áreas secretariales. Como coronación de todo este boato, estaría inscrita la pronosticable propuesta artesanal de Vargas.

Verdaderamente, en el diseño de SOM, son de apreciarse desmesuras fuera de escala y control, siendo el vestíbulo de los directores una de las pruebas más evidentes. Este espacio se justificaría si fuese el caso del acceso principal, si no existiera de por medio la Galería y si hubiese sido afinada como el magno acceso que debió ser; sin contar con la intromisoria visión panorámica de la Cafetería, para mejor optar por la belleza del paisaje natural del encadenamiento montañoso de la Sierra Madre Oriental, en todos sus esplendentes tonos iridiscentes, y si la Sierra Madre Oriental hubiera podido mantenerse virgen... Si hubiera hubiese.

El estilo plástico de Ismael Vargas esta decididamente ligado a las labores artesanales mexicanas. Diseñó la composición del plafón a partir de cientos de letras *a*, *l* y *f*, las que ligadas en cursiva formarían un macro letrero con la palabra *alfa* (figura 124). Guillermo Sepúlveda

⁹⁷ Amores Cañals: "La Colección Alfa...", *op. cit.*, pp. 61-62.

era el más entusiasmado por incorporar una obra por encargo del autor jalisciense. Esta proposición tampoco, como la de Colunga, prosperó. Debido a las limitaciones económicas marcadas en función a una valoración de las más importantes piezas, en cuanto a la jerarquización estética. Así las circunstancias, los asesores no tuvieron objeción alguna en eliminar estos dos proyectos.

En especial, el proyecto de Vargas no fue aprobado por considerarse que era una pieza perfectamente prescindible, tal vez por localizarse en un lugar de transición y en el cielo; quizá no sea frecuente en el medio ejecutivo el elevar la mirada. A pesar de no haber logrado concertar una obra por encargo para el Corporativo Alfa, las obras del autor eran apreciadas por doña Mágina y Guillermo Sepúlveda. De hecho, la Colección Alfa contaba con varias de las obras de la serie *Piedra del sol*, las número 7, 13 y 17, las más apreciadas eran aquellas que formaban el tríptico *Piedra del sol no. 2*. En ellas Vargas hacía uso de técnicas mixtas, donde se distinguían las piezas en miniatura de las artesanías mexicanas, tales como los diminutos huaraches, jarros, calaveras de cristal, ranas y hasta tepalcates.

Debido a la pronta suspensión del proyecto, no llegó a consolidarse la conceptualización material y técnica de la idea, ni la propuesta del material en acuerdo con las condiciones arquitectónicas. ¿De qué material estaría hecho el macroletrero?, ¿calaveritas de cristal? o ¿ranitas de cristal?, quizás. Pensaría en crear un juego de reflejos iridiscentes acorde con la solución lumínica del espacio y con los acabados pulidos y brillantes de los materiales: mármol y bronce, sobre los fondos en blanco de las paredes. Una propuesta interesante.

Luis Barragán. La escultura-fuente de la Gran Terraza

En mis fuentes canta el silencio
Luis Barragán

En origen, Helen Escobedo desarrollaría el proyecto de la escultura-fuente de la Terraza de Dirección. El 26 de enero de 1981, de acuerdo a la fecha acordada el día de la visita en campo, entregó su propuesta. La fecha programada era de suma importancia, se pretendía conjuntar un paquete de proyectos artísticos para ser revisados por Sharon Jasnocha, y, de esta manera, darles a las piezas seleccionadas un rápido curso. La propuesta de Helen fue otra más en la lista de las que no prosperaron debido a que, desde el punto de vista arquitectónico, no establecía una congruente relación con el espacio dominado por las al-

tas murallas, a decir de SOM.

Por algún tiempo prevaleció la intención de reiniciar con otro autor la escultura sugerida en los planos de la firma estadounidense. Los planos de acabados contemplaban la incorporación de la escultura-fuente, al igual que en el caso de la escultura de la Oficina Presidencial, dentro de la corriente geometrísta. Sugerencia decididamente señalada por medio de los diseños reticulares de la pavimentación. Aunque de repente, en alguna de las continuas revisiones del PA, se llegó a mencionar el nombre de Luis Barragán para solucionar el proyecto, nunca llegaron a tomarse las medidas necesarias para emprender la empresa escultórica. Al menos durante el curso de la obra corporativa.

Fue en alguna de esas periódicas juntas de trabajo en las oficinas temporales del PEAC, al intentar concretar el cómo podría concluirse el espacio de la terraza, se sugirió a los asesores la posibilidad de darle trámite a la invitación de Barragán. José C. Villanueva, en carácter de director de la obra y de acuerdo a los tiempos preestablecidos, había tomado por norma cerciorarse de las edades de las personas que eran propuestas para los diversos trabajos. Desde luego preguntó por el cumpleaños de Luis Barragán. Cuando se le mencionó la probabilidad de que corriera con el siglo —nació en 1902—, exclamó: "*otro anciano, no por favor*". Seguramente todos los días imploraba por la buena salud de todos los mayores de sesenta años involucrados en la obra. No obstante, era sobre las aportaciones de estos hombres, sobradamente maduros (Graham, Gerzso, Pizarro, Tamayo...), que se apoyaban las propuestas más prometedoras del Corporativo de Lata.

La terraza fue entregada conforme a los planos arquitectónicos, los antecesores de los planos artísticos. Es decir, con la pavimentación reticulada en aparente disposición oblicua debido al corte en diagonal de una de las murallas perimetrales. Con el tiempo, el proyecto de la escultura-fuente se llevó a término con la aplicación de la obra de Adán Lozano, reconocido arquitecto de la localidad y animoso integrante del Comité de la Escultura Urbana.

Con respecto a Luis Barragán, es deducible, que los asesores hayan concluido en la óptima opción de incorporarlo al proyecto de las Esculturas Urbanas, en el museo al aire libre, porque esas son las escalas en las que realmente se puede apreciar, y compartir solidariamente, la creatividad de Barragán el paisajista. La escala urbana es la mejor dimensión del arquitecto-escultor-paisajista. Esta anotación resulta por

deducción, en el entendido de que el proyecto de las obras urbanas se vio afectado por la crisis económica de 1981, por lo mismo, quedó pendiente este proyecto junto con los de Pedro Coronel, Helen Escobedo, Mathias Goeritz y Ángela Gurriá, entre otros. Tiempo después se concertarían dos de Sebastián: la, roja, *Puerta de Monterrey*, de 1985, en la salida a Saltillo, y la, amarilla, patrocinada por Cemex. Estas dos obras, por cierto, representan lo mejor de la escultura urbana en Monterrey. Alfa pudo rescatar el proyecto de Barragán con la colaboración de otras empresas.

El proyecto de la escultura urbana de Barragán tan largamente esperado, fue consolidado finalmente en la Gran Plaza o Macroplaza de Monterrey. Por el grupo de ciudadanos que la pudo consolidar, los señeros señeros de la economía fronteriza lo llamaron *Faro del comercio* (figura 125), el mismo al que se pensó en integrarle un sistema laser que iluminaría con luz dirigitible, en lo obscuro de las noches, a los cerros circundantes. La escultura se complementa en conjunto con la *Fuente del comercio*. Se dice que entre las firmadas por el reconocido autor, es la escultura con mayores pretensiones de altura. Hay en esta historia una anécdota que Guillermo Sepúlveda relata con detalle:

"Hablamos mucho con Barragán, y él no aceptaba que se le mencionaran cifras o presupuestos. Él trabajaba y punto. Entonces tenían —se refiere a El Comité de la Escultura Urbana—, creo que dos y medio millones de pesos para Barragán y se los gastó en la presentación, pero quedamos todos impactados. Este proyecto habría que rescatarlo, no sé quien lo tenga; fantástico, una de las mejores presentaciones. Maravillosa. Una obra de arte. Pero pues resulta que se gastó todo el dinero en la presentación. Los proyectos de Barragán eran modelitos con 170 m de altura. Esto que estamos viendo no es nada —se refiere al Faro del comercio—, se fue, en serio, al más allá. Entonces eran tres modelos, en donde, en un momento, se atacó de risa y me dice: 'Es muy simple, si no la pueden elevar porque el costo va exponencialmente subiendo —explica Guillermo—, entonces acuéstena'. Íbamos a hacer un acueducto de 180 m de largo con un espejo que va rozando en la parte de arriba cambiando la posición; íbamos a llegar hasta Apodaca."

A manera de promoción turística el *Faro* y la *Fuente(sic) del Comercio* —farofuente— son presentados, en confrontación a la detallada exposición de Sepúlveda, de esta manera:

*"Otro atractivo que funde lo moderno con lo tradicional, es el Faro del comercio, que con su ausencia de significado (¿?) sugiere, paradójicamente, la búsqueda incesante del artista por la forma y que fue construido para conmemorar, en 1984, el primer centenario de vida de la sección Monterrey de la Cámara Nacional de Comercio. Con sus setenta metros de altura, esta obra es el monumento más alto de la República y sin duda una de los (sic) más originales, sobre todo por su rayo láser...
...Contemporánea al Faro y complemento de éste, es la Fuente del comercio; ambas obras fueron diseñadas por el célebre arquitecto mexicano Luis Barragán..."*

Donde quiera que se encuentre Luisito, podría seguir cantando, la risa del silencio.

CARLOS MÉRIDA
El venado y la luna

Sobre la marcha del Programa de Arte esta enorme pieza, de proporciones murales, de Carlos Mérida, adquirió un merecido protagonismo, por las connotaciones espaciales al asignarle la posición de centro de enfoque visual, sobre la pared frontal de una de las dos salas de espera de las oficinas directivas. Resulta, pues, pertinente rescatar algunas de las anotaciones que, acerca de esta obra, Amores Cañals registra en tesis. Observaciones, por cierto, elaboradas por Juan Acha:

"La obra parece contarnos cómo la luna confunde con su diversidad de posturas y su ubicuidad a un venado que se supone el centro. Mérida recurre de este modo a las manifestaciones tempranas del hombre, recurrencia que denominamos primitivismo y que tipifica muchos de los esfuerzos de actualización y de humanización del arte contemporáneo. Pero Mérida inserta una buena dosis de ironía, como si censurase risueñamente la arrogancia

99 Pedro Berruecos (coordinador): *El estado de Nuevo León*, Azabache, Monterrey, 2ª ed., 1993, pp. 26-29.

del hombre tecnocratizado de nuestro tiempo. No somos capaces, por supuesto de ver en este relato cosmológico los mismos significados que nuestros antepasados remotos. El arte tiene otra finalidad para nosotros."¹⁰⁰

Y termina:

*"Con todo, la obra de Mérida nos ofrece otra satisfacción que es intelectual e incumbe a la historia de la pintura: que la mayor geometrización y estilización de las formas y el encendido color que sigue a esta obra, contribuyen a la renovación de los modos de pintar y abren el camino a los numerosos geometristas que aparecerán en México en los años 70"*¹⁰¹

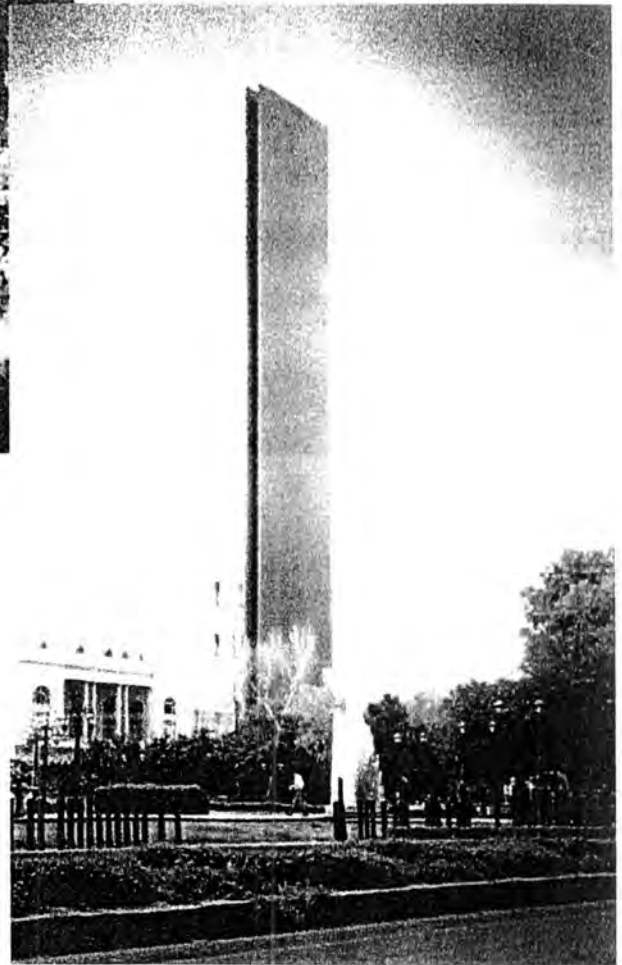
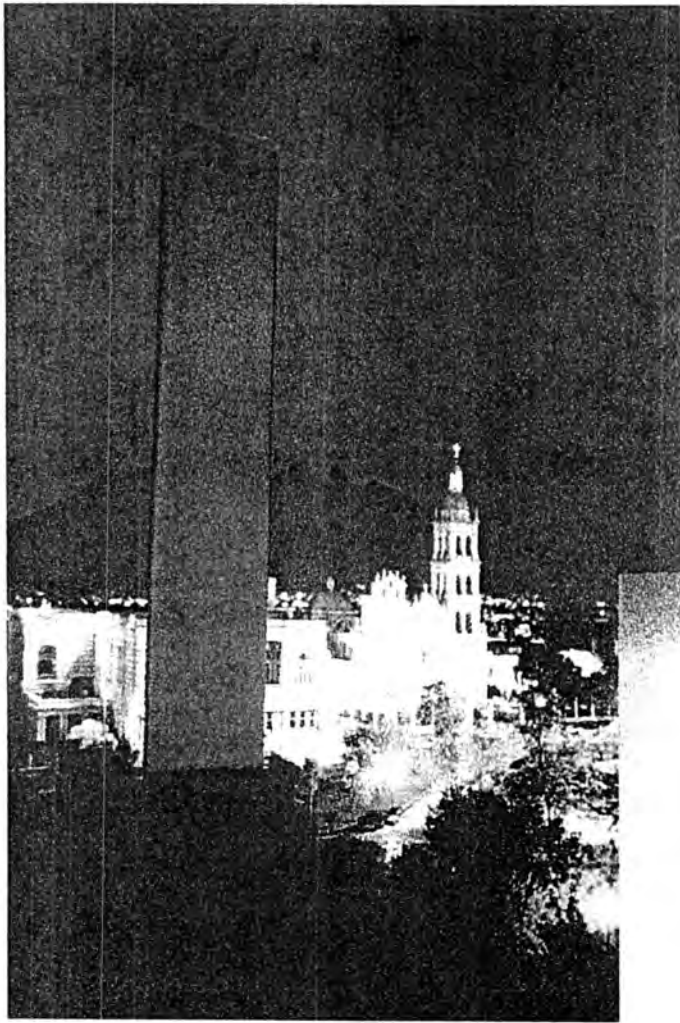
El venado y la luna, su enorme extensión lograría dominar el muro asignado, sobrando 31 cm a cada lado. Esta obra fue solucionada con la técnica del gouache-caseína y data de 1951. De toda esta composición resalta la antropomorfosis del venado, que sí es el centro de atención compositivo y lunar. En el entendido de que el venado-hombre se convierte en la pieza de caza de una luna también antropomorfizada y saturada de contenido erótico, confundiendo a su víctima con sus cuatro diferentes caracterizaciones. Alude al influjo magnético que la luna ejerce sobre el hombre, sedimento de conciencia primitivista que nos remite a los pasajes más recónditos de la mente humana. La conexión terrestre sostenida por el autor, en toda esta lírica trama, queda manifestada en la sinuosidad terrestre de la serpiente que complementa el argumento.

Vale la pena señalar que aunque la manifestación cromática es austera, apenas cinco colores —asegura Juan Acha—,¹⁰² la resolución es encausada sobre la línea del alto contraste; campo visual oscuro, en juego con la atmósfera lunar, sobre el que resplandecen por luminosidad cromática las figuras.

100 Amores Cañals: "La Colección Alfa", *op. cit.*, Anexo II, pp 52-53.

101 *Ibidem*

102 *Ibidem*.



125 *Faro del comercio, Farofuente del comercio (Esculturafuente)*, Luis Barragán, 1984.

IV.5. LA COLECCIÓN ALFA

SELECCIÓN DE ÓPERAS

*"La Colección Alfa fue una colección importante aunque poco conocida."*¹⁰³ no obstante fue el hilo conductor, por medio del que empezaron a tejerse las expectativas culturales de la familia Garza Sada: los sueños de gestar una vocación cultural en la ciudad de Monterrey. Sin sustraerse de las características casi genealógicas de su procedencia, como un renuevo, la Colección Alfa nace con la capacidad de adaptación, transformación, generación y evolución, que ya desde su origen, el patriarcal Grupo Monterrey imprimió a sus empresas.

El motivo de su origen fue el de integrar una colección de pintura mexicana moderna y contemporánea.¹⁰⁴ La colección inicia con la compra de una lámina con la imagen de la Virgen de Guadalupe, en 1975, y concluye con el cumplimiento de las últimas obras hechas por encargo para el edificio Alfa Corporativo, en 1981. Este hilo conductor generó la creación de Promoción de las Artes, A.C. y del CCA, y fue la cuña del PEAC.

La importancia de la colección en la creación del Corporativo Alfa, se debe a haber dispuesto de la totalidad de las piezas componentes para exhibirse en los diversos espacios. Además de las pinturas mexicanas modernas y contemporáneas, fueron adquiridas otras obras de arte, a saber: escultura, arte gráfica, un tapiz y EL vitral. Piezas que también, en principio, se pusieron a disposición, o bien, fueron realizadas por encargo para el Corporativo Alfa.

La Colección Alfa ha sufrido dos importantes desmembramientos: el

¹⁰³ José Emilio Amores Cañals: "La Colección Alfa. Una colección de pintura mexicana moderna", Monterrey, 1995 (tesis para grado de maestría en Humanidades, Universidad de Monterrey), pp. 7-9. Inédita.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

primero en 1983, con 24 piezas de las 177 totales,¹⁰⁵ sin considerar las otras tipologías; el segundo data de 1995, con 50 unidades más. Para noviembre de 1981, mes que se declara habitable el edificio de Oficinas, y con una lista preliminar de las piezas seleccionadas de la Colección Alfa, Sharon Jasnocha y la coordinación del PA, inician la colocación de las obras. De entre ellas se distinguen:

LISTADO DE OBRAS DE LA COLECCIÓN ALFA

AUTOR	OBRA	TÉCNICA	DIMENSIONES cm ancho por altura	FECHA
Edmundo Aquino	Despoblando mi memoria	Acrílico/tela	146 X 97	1974
Rafael Calzada	sin título	Acrílico/papel	70 X 50	1975
Rafael Calzada	Composición de figuras	Acrílico/papel	58.5 X 48.5	1975
Leonora Carrington	Journey to Alkahest	Óleo/tela	110 X 100	1974
Alfredo Castañeda	A veces con mi brazo baldado	Óleo y lápiz/papel	62 X 44	1972
Alfredo Castañeda	En el vestíbulo	Óleo y fotografía/masonite	100 X 100	1972
Arnaldo Cohen	Recorriendo el espacio	Acrílico/tela	100 X 100	1973
Pedro Coronel	La edad de los silencios II	Óleo/tela	280 X 160	1973
Rafael Coronel	Eva la prostituta	Acrílico/tela	156 X 250	1973
Francisco Corzas	Personaje	Óleo/tela	101 X 106	1975
Olga Costa	Alfajor de Colima	Óleo/tela	90 X 60	1968
Alejandro Colunga	Los niños del volantín		242 X 106	
José Luis Cuevas	Autorretrato goyesco	Tinta/papel	80 X 120.5	1973
J. Manuel de la Rosa	El paraíso circular	Acrílico/tela	85 X 130	1974
Roberto Donis	Otoño en el camino	Óleo/tela	120 X 100	1973
Enrique Echeverría	Acantilado	Acrílico/tela	145 X 110	
Fernando García Ponce	Pintura A-11-74	Óleo/tela	150 X 160	1967
Gunther Gerzso	Paisaje amarillo	Óleo/masonite	46 X 65.5	
Gunther Gerzso	Azul-verde-rojo	Óleo/masonite	58 X 56	1975
Marcos Huerta	Visita al acuario	Sanguínea/tela	90 X 110	
Luis López Loza	Metamorfosis de un zapato	Óleo/tela	122 X 187	1969
Leonel Maciel	Sueño de los caracoles	Óleo/tela	80 X 100	1974
Carlos Mérida	El vaso sagrado	Óleo/pergamino	60 X 80	1975
Carlos Mérida	Nim Ahau	Óleo/tela	56 X 76	1976
Guillermo Meza	Rocas y nubes	Óleo/tela	80 X 70	
Rodolfo Nieto	Personaje Egaré	Óleo/tela	146 X 114	1975
Carlos Orozco Romero	Paisaje en azules	Óleo/tela	79 X 62	1974
Fernando Ramos Prida	Tierra nocturna	Acrílico/tela	100 X 100	1973
Fernando Ramos P.	A veces no te me pareces	Acrílico/tela	100 X 100	
Jesús Reyes Ferreira	Tríptico	Gouache/papel	75 X 49	
José Reyes Meza	El acecho	Óleo/tela	118 X 124	1965
Diego Rivera	La vendedora de alcatracea	Óleo/masonite	121 X 121	
Eduardo Tamariz	Anfibio	Óleo/tela	214 X 173	1975
Rufino Tamayo	Figura en blanco	Óleo mixta/tela	100 X 80	1975
Rufino Tamayo	Carnavalesca	Óleo/tela	130 X 195	1974
Francisco Toledo	Pescados enterrados	Óleo/tela	73.5 X 94	1971
Francisco Zúñiga	Evelia descansando	Pastel/tela	47.5 X 62	1975 ¹⁰⁶

La distribución final se decidió *in situ*. Al paso del tiempo y con los dos desmembramientos que afectaron la Colección Alfa, la selección y la colocación han sufrido cambios.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ Selección rescatada de apuntes en agenda de trabajo y, en apoyo, los datos de la tesis de José E. Amores.

IV.6. OTRAS PIEZAS ARTÍSTICAS

OBRA GRÁFICA

En las áreas generales y en la mayoría de los espacios del edificio de Oficinas Generales del Corporativo Alfa, eran requeridas una gran cantidad de piezas artísticas de menor envergadura, de obra gráfica Guillermo Sepúlveda, con la experiencia al frente de la Galería Miró, coordinó una exhibición privada en la ciudad de México, para la selección de la obra gráfica que vestiría el corporativo. La muestra fue capturada, de los centros de producción gráfica más reconocidos de Guadalajara y la ciudad de México. De entre lo expuesto, Sharon Jasnocha eligió las piezas más idóneas, por tema y colorido, para las diferentes áreas demandantes. En el reporte del 23 de enero de 1981 aparecen definidas las cantidades: 95 grabados de medidas promedio y 108 de formato más pequeño.¹⁰⁷

La distribución y colocación de las piezas gráficas, así como las obras ex profeso, con excepción de las que no habían sido concluidas para diciembre de 1981, fueron instaladas personalmente por Sharon Jasnocha, con el apoyo técnico del PA y los recursos del PEAC.

MOBILIARIO ARTÍSTICO

El mobiliario especial, con características de exclusividad, contemplado en el Proyecto Artístico elaborado por SOM, el que consideraba, a su vez, con los muebles de arte seleccionados por la familia. El mobiliario de valor, por el significado que entrañaba, era el caso del escritorio personal de don Roberto Garza Sada, y el adquirido a propósito.

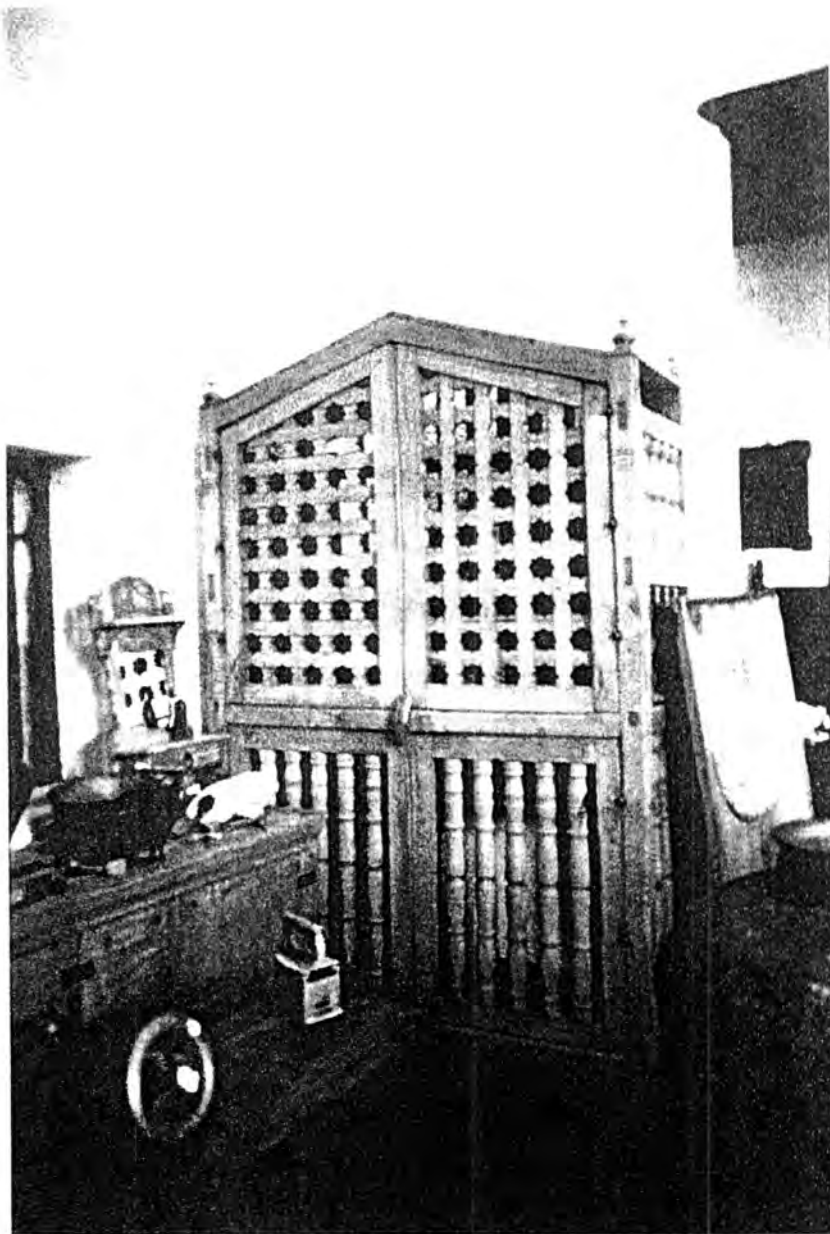
¹⁰⁷ P.E.A.C.: Primer reporte del Programa de Arte, I. O. González, 23 de enero de 1981.

El mobiliario que se adquirió para dar cumplimiento al proyecto, igualmente seleccionado por Sharon, fue: una mesa de marquetería del siglo XVIII y un fresquero, es decir, un mueble de madera de mezquite de final de siglo XIX o principio de siglo XX, originalmente para uso doméstico; Sharon contemplaba colocarlo en el Salón de Descanso en Dirección.¹⁰⁸ El fresquero, en su calidad de mueble artesanal, no fue del agrado de los patrocinadores, y durante largo tiempo permaneció en bodega y, finalmente, terminó en la cocina de la Cafetería (figura 126). Este mueble rústico se asemeja en técnica, material y estilo, a los que Chucho Reyes Ferreira y Luis Barragán gustaban de incorporar a sus espacios, precisamente por “ser” un acento del mueble artesanal mexicano. Ya vendrá la generación que repare en el valor de lo rústico y, quizás entonces, será colocado en la posición principal que Sharon le asignó.

Las piezas seleccionadas por la familia fueron: un escritorio de caoba Jorge II, del siglo XVIII, un par de globos terráqueos de Newton y una alfombra persa, todas ellas adquiridas personalmente por Armando Garza Sada, las que no llegaron a colocarse en la oficina, debido a su retiro de la empresa en diciembre de 1981.¹⁰⁹ Alrededor de los muebles integrantes de la oficina de Roberto Garza Sada, existía una especial veneración y, por lo tanto, debía ser cuidada su reubicación. La ceremonia que envolvía todo lo relacionado con la oficina del don del Corporativo Alfa, le confería una atmósfera y una categoría de santuario.

108 *Ibidem*.

109 P.E.A.C.: “Primer reporte...”, 23 de enero de 1981



126 Un mueble rústico para la dirección.

V. SE CUMPLE EL ESCENARIO CORPORATIVO

V.1 CONTRATIEMPOS EN EL CAMINO DE LATA

MATERIALES

En el rango de los acabados, SOM desplegó en el proyecto una enorme gama de conceptos disímolos, en diversidad y procedencia, en materiales y técnicas. Razón por la cual ocurrieron desfases en su oportuno suministro. Algunos materiales siendo de procedencia extranjera requirieron de diligencias aduanales, sobre las que Hylsa contaba con amplia experiencia. Desde los inicios el PEAC se asesoró y apoyó en el Departamento de compras de Hylsa. De acuerdo al sistema de movilidad de personal, *Organización Matricial*, incorporado para optimizar el rendimiento laboral, prestaba los medidos servicios del personal en tiempo y circunstancia. De esta manera el responsable, en Hylsa, de apoyar la obra en construcción, disponía de una pequeña porción de su diaria jornada para atender las demandas en el suministro de los insumos.

Estando así las cosas, los materiales o no llegaban en tiempo programado o llegaban con innecesaria antelación, acumulándose en bodega. José C. Villanueva se encargaría de poner en orden tal situación.

FISURAS

En el curso de la dirección de Jorge Warnholtz, se armó, cimbró y coló el entramado de las enormes trabes de la pérgola que filtra el sol al espacio abierto entre los edificios corporativos, justo donde se insertó el edificio de Cafetería-Auditorio. Una vez que pasó el tiempo de la fragua, se descimbró el entretejido estructural. Al paso de pocas sema-

nas empezaron a aparecer unas pequeñas grietas que ponían en entredicho el curso de la obra gruesa. Bernie Gandras, el responsable de la firma internacional en el seguimiento constructivo, recurrió al dictamen de los especialistas estadounidenses, quienes a su vez, entablaron diálogo con los correspondientes de Hylsa y del PEAC.

Todos estos hechos sucedieron bajo la estrecha vigilancia de Bruce J. Graham y de Jorge Warnholtz. El veredicto determinó una falla en la interpretación de los planos, la que por fortuna no representaba riesgo estructural alguno, así que el contratiempo no pasó de encontrarse la solución del resane y del remiendo estético. Recuerda Warnholtz: "*Se rellenaron de resina epóxica y se calzó el domo cilíndrico en unos gatos hidráulicos*".¹ La pintura cumplió con suficiencia en el aspecto estético.

1 Jorge Warnholtz: conferencias telefónicas, noviembre-diciembre de 1997.

V.2 ADECUACIÓN DEL RUMBO

Para mediados de 1980 los trabajos de avance en el PEAC, estaba en una situación poco favorable para los términos marcados por los implacables tiempos programados. Esta circunstancia era producida por el desgaste de las mecánicas operativas, retomadas de la experiencia industrial de Hylsa. Evidenciaron no tener la suficiente flexibilidad para absorber algunos de los aspectos estéticos inmanentes en un proyecto arquitectónico. Luego entonces, los modelos de las mecánicas del trabajo industrial demostraron no ser del todo útiles, en la aplicación del juego de los reflejos, para generar los desplantes de las empresas culturales. Habría que reengarzarlas. En esta situación se encontraba el Proyecto Ejecutivo Alfa Corporativo.

Puntualiza Guillermo Sepúlveda que esta problemática fue uno de los fantasmas que acompañaron el despegue del Grupo Industrial Alfa hacia ámbitos de carácter cultural. Guillermo considera que, al igual que en las áreas industriales, debió haberse preparado a un equipo de profesionales para que se formara sobre la experiencia práctica, así fuese, por ventura o desventura, sobre los equívocos. De esta manera, al mismo tiempo que era cuidado el aspecto formativo, se lograría una saludable independencia de las estructuras industriales. Desafortunadamente, el factor económico, puede leerse fiscal, con los recurrentes escollos abismales, 1976, 1981, 1994 y más recientemente 1998, han impedido la continuidad hilvanada de estos nuevos proyectos en el borde norte de México.

A las anteriores consideraciones se aunaba la particular circunstancia de los proyectos arquitectónicos de altos vuelos, los que cuentan con una amplia gama de conceptos técnicos y materiales, conceptos que debían funcionar de manera acompasada. Sin embargo, debido a la gran extensión de los mismos, a su variable complejidad, pero sobre todo, a la dependencia de los peculiares y a veces hasta exóticos requerimientos de materiales y sus correspondientes suministros, hicieron que se cayera en un estado de inercia.

La inercia en la que había caído el PEAC se rompió, como en muchos otros proyectos industriales de la época, con la novedosa fórmula de la política laboral, la *Organización Matricial*, dándole un vuelco a la dirección. Afanosamente se buscó a un hombre formado, fogueado y probado específicamente en los proyectos civiles de Hojalata y Lámina; el hombre que llenó el perfil requerido fue José Crescencio Villanueva Zolezzi.

LA NUEVA LÍNEA EN EL RUMBO

José C. Villanueva Zolezzi, es originario de Matamoros, Tamaulipas, e ingeniero civil de profesión, egresado del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, ITESM, de la generación 1964. Se había retirado de Hylsa, tras de catorce años de ejercicio laboral.² Dejó una imagen sólida en la dirección de proyectos civiles y hasta artístico-civiles. Fue el caso de la escultura urbana *Homenaje al sol*, en la que, parecía, se le había derrotado con un presupuesto, para la habilitación de la escultura en sitio, tres veces más bajo que el presupuestado por él.³ Pero, refiere Villanueva, por una serie de casualidades, la vida le permitió retomar el camino final de la escultura. En la noche del miércoles 30 de enero de 1981, las económicas grúas contratadas para la erección de la escultura se rendían ante el peso de la mole, justo cuando él pasaba por el lugar de los hechos. Entonces, en una suerte de precisas, hábiles y afortunadas acciones, Villanueva consiguió entregar el monumento de Tamayo, conforme al programa para la inauguración.⁴

Por los tiempos en que se buscaba con afán al nuevo capitán del PEAC, Villanueva se encontraba dirigiendo su propio bufete de construcción. El Grupo Industrial Alfa no tiene inconveniente en recontratarlo temporalmente, para que le diera el debido cumplimiento al Corporativo de Lata, aceptando las condiciones fijadas por él mismo; a cambio, Alfa demandaba terminar la obra arquitectónica conforme a cronograma.

En estas circunstancias, José C. Villanueva se encargó de dirigir el PEAC, con el objetivo demandado: hacer cumplir el programa de ejecu-

2 José C. Villanueva Zolezzi: entrevista, 23 de octubre, 1998.

3 *Ibidem*.

4 *Ibidem*.

ción de la obra. Entregaría el área de oficinas del Corporativo Alfa en diciembre de 1981 y la Dirección, a más tardar, en febrero de 1982, en enero de ser posible. La tarea no era fácil ni sencilla. Sobre estos propósitos se cernían las amenazas de SOM, de suspender el contrato establecido si no se atendían sus demandas: poner en orden todo el proceso constructivo y atender, de inmediato, toda la serie de afinaciones de detalles en obra negra que, según la firma, impedían la continuidad del curso de la obra constructiva con la calidad esperada.

El don de mando

A Villanueva, no le quedó más alternativa que concertar en armonía todos los materiales: introdujo en bodega, bajo estricta vigilancia y cuantificación, el material por trabajar; sometió a revisión el material que se encontraba en proceso constructivo y el que estaba en trámite de compra. Mientras esto acontecía, tuvo la oportunidad de observar el comportamiento operativo del personal involucrado: los contratados, el personal de "movilización" y los contratistas. En cuestión de días marcó las líneas de acción bajo control y programa de trabajo, para todos los participantes del PEAC: empleados de Hylsa, de ISISA, contratistas y materialistas. Remitió a Recursos Humanos (*Matrix Organization*) a todos aquellos empleados que hubiesen probado alguna falta de disposición en acatar las pautas señaladas.⁶ Recuerda el mismo Villanueva:

*"Existía, en Hylsa, aquel nuevo sistema de movilización del personal de apoyo, con el que se pretendía optimizar su rendimiento, atendiendo varios proyectos a la vez. Llegó el momento en que el jefe del Proyecto se convertía en un 'payaso', porque no tenía autoridad sobre su gente, pues la estaba compartiendo con otros proyectos diferentes. Así que pedí la transferencia de este personal; yo necesitaba gente con la que contar."*⁷

UN OPORTUNO Y AFORTUNADO RECLUTAMIENTO

Para la fabricación del mobiliario estandarizado, según el diseño de la firma SOM, se contrató al arquitecto Arnold Wasson Tucker. A Tucker

⁵ *Ibidem.*

⁶ *Ibidem.*

⁷ *Ibidem.*

se le reconoce por su oportuna aportación al desarrollo de la arquitectura mexicana contemporánea, al haber introducido en México la línea internacional de muebles Knoll, que, en buena medida, hizo posible que la corriente de la Arquitectura Internacional Mexicana alcanzara, al fin, el estatus de tal.

La línea de estos muebles, al carecer de identidad, se adaptó con facilidad a otras corrientes arquitectónicas que se estaban produciendo en el México de los últimos años de los cuarenta. Tal era el caso del Neoplasticismo Mexicano. Arnold Tucker, por su cuenta, poseía la habilidad de conseguir importantes contratos para la fabricación de mobiliario para corporativos. Contaba con el apoyo de gente experimentada en la fabricación de muebles, como el arquitecto Manuel Gustavo Pizarro Ordozgoiti (figura 127), su socio por esos tiempos en Unity, S.A., en Avenida 5 de Mayo número 20 de la ciudad de México.

Pizarro y Tucker formaban una pareja profesional y peculiarmente complementaria. Tucker era un inglés radicado en México, que nunca sintió la acuciosidad de aprender a hablar con corrección el español. Cuando no trataba las minucias de un contrato, atendía algún pedido de mobiliario para ejecutivos que, si no dominaban cuando menos entendían el idioma inglés. Vivía en la colonia Roma de la ciudad de México y gustaba de solazarse en la Zona Rosa. Al dar por concluidas sus actividades profesionales, se retiró a vivir a Cuernavaca.

Manuel Pizarro, por el contrario, se distinguía por su disciplina y por un sentido de orden a fondo, sin tregua, consecuencia de su formación en colegios jesuitas: primero en Francia en el Colegio de San Luis Gonzaga de París y luego en el *Stoneyhurst College* de Inglaterra. Es la consecuencia, asimismo, de haber sido incorporado a la milicia británica, como uno más, durante la I Guerra Mundial, cuando estudiaba en el colegio inglés, con escasos 12 años de edad. Posteriormente, continuó sus estudios profesionales en la Escuela Especial de Arquitectura de París, los que terminó en 1928, incluyendo estudios de urbanismo. Colaboró, como Jefe de Proyectos en la Secretaría de Comunicaciones, SCT, con el arquitecto Carlos Lazo en el Programa Nacional de Carreteras del gobierno del presidente Adolfo Ruiz Cortines. Antes, durante el gobierno de Miguel Alemán Valdés y también con Lazo, colaboró en la organización del proyecto estatal, la magna obra de la arquitectura mexicana de mediados del siglo XX y que, sin regateo, hoy se puede afirmar que de todo el siglo que está por concluir: la Ciudad Universitaria de la UNAM, el proyecto del concierto entre el Estado y la Estética. Se hizo cargo por su cuenta, a-

demás, del diseño de los Almacenes Generales.⁷ Manuel Pizarro fue para Carlos Lazo el enlace confiable que necesitaba para manejar sus trabajos profesionales, cuando sus actividades políticas le demandaban toda su atención.

Pizarro, contaba con una larga trayectoria que inició en 1929 con la remodelación de las pulquerías, que en la ciudad de México poseía su tío Manuel Gargollo y Parra. Entonces contaba con 24 años de edad, con sus estudios y con el dominio de los idiomas: inglés, francés y alemán. El español lo aprendió sobre la marcha de las primeras obras de remodelación y construcción, entre albañiles, materialistas y clientes. Desde su llegada a México, cultivó la amistad y se ganó la confianza de Carlos Obregón Santacilia.

El mismo Agustín Legorreta le pidió personalmente, en 1966, en nombre de la amistad que les llegó a unir por años, que asesorara a su joven sobrino Ricardo, en un proyecto arquitectónico de gran envergadura y proporción. Legorreta se proponía construir en la ciudad de México un hotel, para ofertar hospedaje de gran turismo en el evento internacional de las Olimpiadas Mexicanas de 1968. En la última ocasión que Manuel Pizarro y Ricardo Legorreta se encontraron, en 1991, en la Casa de la Cultura de San Luis Potosí, Legorreta, cariñosa y respetuosamente lo recordó como "*El campeón del Camino Real*".⁸

Manuel nació el 20 de junio de 1905, en la ciudad de México, en la calle de Amargura, en el número 5, en San Ángel. Vivió en San Luis Potosí desde 1984 hasta su fallecimiento el 22 de junio de 1998, lugar donde decidió descansar de una agitada vida profesional, de cerca de seis décadas de desarrollo. Con las siguientes palabras cerró el capítulo profesional de su vida:

*"Hasta el día de hoy me siento satisfecho de mi desempeño profesional. A los 80 años de edad, debo reconocer el paso del tiempo. Esta decisión la tomo, entre otras razones, para evitar que con la mengua de mis capacidades cometa algún error, por no poder mantener el control de las situaciones. Y esta posible actuación, por ser la última, sería la imagen que de mí perduraría."*⁹

Sobre la marcha de la obra constructiva, bajo la nueva dirección de Villanueva, la mancuerna Pizarro-Tucker se hacía notar. En una junta,

⁸ Manuel G. Pizarro Ordozgoiti: entrevistas documentadas. 1984-1998.

⁹ *Ibidem*.

al abordar el tema del mobiliario, concepto coordinado por la arquitecta Cecilia M. Garza Muguerza, recién egresada de la Universidad de Monterrey, UDEM, ella le pidió a Tucker que suministrase, lo más pronto posible, una mesa redonda y de fresno, para usos inmediatos. A las pocas semanas, Tucker llegó a Monterrey con una mesa cuadrada y de nogal. Para evitar equívocos, y con la franqueza que caracteriza a los norteros, José C. Villanueva, dio instrucciones precisas para que en lo sucesivo se tramitaran los pedidos con Tucker, sobre los planos de SOM, o bien, en idioma inglés.¹⁰

Villanueva comprendía que, para poder llevar a buen término y en tiempo la construcción del Corporativo Alfa, necesitaba contar con una experimentada dirección de acabados. Necesitaba alguien que conociera a fondo los hilos de conexión que entretajan entre sí los diversos conceptos que intervienen en las obras arquitectónicas. Otro de los retos que se le presentaba, al tomar la dirección del PEAC, era activar toda la madera de caoba hondureña guardada en bodega, que hacía algunos meses había sido adquirida. Algunos trabajos de la madera de caoba ya estaban en proceso de elaboración, como el plafón de tablores del edificio de las Oficinas que tenía en taller el contratista Javier Merla. Pero no veía cómo “echar a andar” todos los otros trabajos restantes, considerando los escasos talleres de carpintería de grandes alcances con los que, en ese entonces, contaba la ciudad de Monterrey.

La especialidad de los talleres regiomontanos, bueno es recordar, radicaba en los trabajos de metales. Los talleres de carpintería existentes, eran adecuados para trabajos de casas-habitación, de mobiliario comercial o para fines industriales. No existía una tradición en el trabajo de la ebanistería de alta calidad.

Contando Tucker con el precedente de llevar estrictamente a tiempo el programa de la fabricación de los muebles estandarizados, según las especificaciones de SOM —y con la colaboración de Pizarro—, Villanueva le plantea la urgencia de “mover” la madera de la bodega. Tucker no vaciló en proponer los fogueados servicios profesionales de su socio Manuel Pizarro.¹¹

No era fácil hacerle la proposición a Manuel. A sus 75 años (Tucker contaba con 2 ó 3 más en su calendario) no tenía la menor intención de cambiar de domicilio por más de dos semana.

10 Cecilia Garza Muguerza: conferencia telefónica, 31 de marzo de 1997.

11 Pizarro: entrevistas..., 1984-1998.

Sin embargo, esa forma de trabajo ya la había experimentado en otras épocas: en el Banco de México de Veracruz y en el Centro de Convenciones de Acapulco. Por ello Arnold Tucker tan sólo le pide que se encargue de la inmediata colocación del mobiliario en el "ya casi" terminado Corporativo Alfa. Recuerda en entrevista el propio Manuel:

"Por primera vez, desde la contratación para la fabricación del mobiliario, llegué a Monterrey, con 5 mudas de ropa, consideraba que en una semana a más tardar concluiría con la colocación del mobiliario."

"Cuando el chofer del corporativo, que me recogió en el aeropuerto, se acercaba a Garza García, Nuevo León, trataba de adivinar cuál de aquellos edificios ya casi terminados, que veía por el camino, sería el edificio de Alfa. Cuando Francisco -el chofer de la obra-, me señaló que el edificio era aquel, al final de un camino en proceso de pavimentación, mi sorpresa fue mayúscula...estaba en obra negra."¹²

El don de los talentos

Una vez que Manuelito se abandonó a su destino, lo meditó dos o tres días, empezó por organizar la coordinación de la madera, pues los trabajos que estaban en elaboración andaban deshilvanados. Javier Merla, contratista, pretendía hacer la pronta entrega y colocación del trabajo del plafón del edificio de las Oficinas Generales, sin que el cielo estuviese terminado y preparado para recibir los tablonés. Así que, mientras se dedicaba a supervisar el avance y el debido acabado de la obra gruesa, para recibir los trabajos de carpintería, a Merla le hizo encargo de otras minucias necesarias, que le pudieran mantener ocupado entretanto.¹³

Al mismo tiempo, entabló la contratación y el traslado de cerca de 150 carpinteros desde la ciudad de México, para poder dar curso expedito a toda la madera en bodega. Estas diligencias no le resultaron difíciles, debido a su experiencia en trabajos de madera, tanto arquitectónicos como de mobiliario. El reclutamiento de tal cantidad de carpinteros fue posible a través del jefe de una familia, con tradición en la ebanistería: Román Sánchez, el joven líder de la familia de expe-

¹² *Ibidem.*

¹³ *Ibidem.*

rimentados artesanos, se había forjado al amparo de la desprendida y formativa asesoría del arquitecto Pizarro.¹⁴

No fue tan simple coordinar al gremio de carpinteros. Por ahí surgió el descontento del Jefe de Compras, en exclusiva para el PEAC, quien se sintió desplazado por las diligencias de Manuel Pizarro. El gremio se trasladaba a Monterrey porque Pizarro les demandaba, no era que estuvieran acostumbrados a un sistema errante de trabajo. Tales descontentos fueron apaciguados por José C. Villanueva, quien bien clara tenía su misión al frente de la obra: allanar los obstáculos para terminar. El mismo Villanueva solucionó con prontitud el hospedaje temporal de los numerosos artesanos de la madera. Primero, en una bodega acondicionada para satisfacer sus necesidades más apremiantes, en Avenida Ruiz Cortines y, después, por algunos contratiempos suscitados en la bodega, les proporcionó un satisfactorio alojamiento en el edificio de Estacionamiento: más próximos al PEAC imposible.¹⁵

Precisamente a Román Sánchez, hijo, el más hábil de los carpinteros, Pizarro le asignó el trabajo de mayor complejidad: la elaboración del plafón de madera de la Galería.¹⁶ Este trabajo de ebanistería de altos vuelos, fue realizado en el entendido que, en ella, sería incorporada la magna obra artística del Corporativo Alfa: el vitral Tamayo.

La complejidad del plafón de madera de la Galería, estribaba en la forma de su contorno, consistente en el desarrollo de un medio círculo, con un diámetro de 7 ½ m. La curvatura del arco de medio punto era la condición de prueba de la ebanistería, el diseño consistía en tablonces de madera de 4" por ¾" pulgadas, a lo largo del cañón de la bóveda, con interespacios entre cada hilada de tablón de 1" pulgada.

Hay que destacar la intervención de Manuel Pizarro en la adecuación del diseño de SOM, en la habilitación de los trabajos de carpintería. Sin alterar el diseño, buscó las formas más apropiadas, prácticas y funcionales para la instalación de los trabajos; allanando complicadas e innecesarias labores que repercutirían en los tiempos establecidos. Las propuestas de colocación siempre las presentaba a la consideración de los responsables de la firma internacional. Tal era el sentido de orden y cooperación que aplicaba en su práctica profe-

14 Villanueva Z.: *Ibidem*.

15 Pizarro Ordozgoiti: *Ibidem*.

16 *Ibidem*.

sional; gustaba de ejemplificar el sentido de participación con el espíritu gremial de las obras de la interdisciplinaria arquitectura gótica. Llegado el caso extremo ejercía otra táctica operativa, cuando a algún sujeto no le era viable entrar en razón, entonces, aparecía un don Manuel intransigente, ante el asombro de sus auxiliares, por lo avanzado de su edad y por su quijotesca apariencia frágil. Farsa de autoritarismo, muy eficaz, jamás pensada en cumplir, ni interferir en las competencias de Villanueva... Entre los arquitectos poseía el raro don de la ubicación.

En agradecimiento a su colaboración, José C. Villanueva le dedicó un texto de reconocimiento, fechado en diciembre de 1981, en el que apunta:

*"Muchas gracias por la gran contribución que con su excelente trabajo hiciera posible la realización de este proyecto. Pero más le agradezco el gran ejemplo de responsabilidad, dedicación y profesionalismo que junto con todo el caudal de experiencias transmitió..."*¹⁷

ÚLTIMOS CONTRATIEMPOS

Los últimos contratiempos se produjeron en la instalación del mobiliario estandarizado, en aquellos pequeños aspectos no previstos por SOM. Por ejemplo, en la inadecuación de las dimensiones de las serpenteantes escaleras de la Galería, las que comunican la planta baja con el primer nivel del edificio de Oficinas Generales y que no permitieron la circulación de las credenzas. Las credenzas no alcanzaron el radio de giro en el descanso —diseñado en forma de medio círculo—, de las escaleras. Todos estos hechos ocurrieron en un día de trabajo, en una hora cercana al fin de la jornada.

De inmediato empezaron a producirse ideas en cascada para la solución del traslado de las credenzas al primer nivel de Oficinas. Probablemente, debido al cansancio acumulado y a que la diligencia se

¹⁷ Folleto informativo del edificio Alfa Corporativo para empleados ejecutivos. Propiedad de la familia Manuel Pizarro.

extendió hasta pasada la media noche, fueron escuchadas propuestas que iban desde introducirlas por una de las ventanas, desmontando uno de los vidrios de grueso espesor (a prueba de balas), o bien, bajarlas desde la azotea por medio de una grúa. Por último, con la mente fresca de la mañana del día siguiente, Manuel Pizarro pone en marcha su propuesta, la más viable. Elevó una de las credenzas, por medio de un sistema de poleas apoyadas en el pasamanos de mampostería del primer nivel. Para evitar el deterioro del pasamanos con las maniobras, lo protegieron con una cubierta de acolchados textiles.¹⁸

El otro contratiempo estuvo también involucrado con la colocación de las mismas credenzas. Una vez solucionada la elevación de la primera, en vano intentaron introducirla al espacio destinado para colocarla en la pared opuesta a la puerta de acceso, en una de las oficinas gerenciales. La credenza quedó atrapada en sus dos esquinas opuestas, sobre los muros laterales de la oficina de prueba. El radio de giro para la colocación, tampoco fue tomado en consideración para un operativo diseño. Este giro tan sólo significaba restarle una pulgada al largo del mueble.¹⁹

No faltó por ahí, a quien le pasara por la mente proponer que la adecuación fuera llevada a cabo en los propios espacios arquitectónicos, lo cual resultaba impropio, pues al estar las oficinas colocadas en forma seriada, la pulgada faltante, se multiplicaría exponencialmente y, esto, sin considerar el tiempo de reconstrucción. Por fortuna, para el ritmo marcado por la implacable fecha de entrega del Corporativo Alfa, se contaba con Manuel Pizarro, el fabricante de los mismos muebles y que contaba con el absoluto apoyo de José C. Villanueva. Con el conocimiento constructivo de la fabricación del mobiliario de la línea Knoll, decide arreglarlos en el taller de Javier Merla. Les restó la pulgada sobrante, justo al centro de los muebles, sin visible deterioro de la calidad.

Los contratiempos, anteriormente expuestos, son producto de la falta de previsión oportuna en el proceso del diseño arquitectónico. En el concepto del mobiliario son el resultado de la falta de experiencia práctica. Desde el punto de vista de la compañía diseñadora SOM, indica una falta en el control de los equipos mixtos de diseño.²⁰ Desde el punto de vista de la coordinación de Hylsa, representa el noviciado

18 Pizarro: *ibidem*.

19 *Ibidem*.

20 Charles Jencks: *Arquitectura internacional*, trad. de Santiago Castán. Barcelona, Gustavo Gili. 1989. p

de su introducción en el ámbito de la construcción arquitectónica, tributo que es harto conocido, en menor o mayor escala, entre aquellos que se dedican a la práctica de la implacable profesión. Desafortunadamente, para el desarrollo continuado de las empresas culturales de Alfa, los vaivenes económicos del país, no hicieron posible la debida capitalización de este tipo de experiencias.

Si consideramos que los regiomontanos son individuos con un claro sentido de los factores básicos y si, así mismo, consideramos que el Grupo Industrial Alfa es una corporación esencialmente fabril, el desmembramiento de este equipo de trabajo que, en esos cruciales momentos, hizo posible la realización del Corporativo Alfa, fue un resultado pronosticable.



127 Manuel Gustavo Pizarro Ordozgoiti.

V.3 LO QUE EL COLAPSO DESENCADENÓ

LO EFÍMERO DEL ENGARZAMIENTO

Primeras conclusiones

Bajo el frívolo humo del manto lopezportillista del plan Alianza para la Producción, el paso del ostentoso crecimiento manifestado por el Grupo Industrial Alfa, se presumía incontenible. Aun no siendo Alfa el todo dentro del desarrollo industrial regiomontano, a causa de sus espectaculares audacias en los negocios, las que con inusitada candidez se creían "*soportadas por la más sofisticada preparación profesional*",²¹ el grupo, en breve tiempo, se convirtió en el modelo de hacer negocios.

En la medida que Alfa crecía exponencialmente en número de empresas y empleados, se fomentaba en la sociedad reinera la conceptualización del fenómeno que podríamos llamar *alfitis*. Este fenómeno propiciaba a veces el estupor, la admiración, la envidia, la imitación y, en menor cuantía, la duda de su impetuoso desarrollo. Era un lugar común llegar los lunes a las oficinas corporativas, entre 1977 y 1980, con la consabida noticia del acrecentamiento de las empresas del grupo con una nueva adquisición. Lejos quedaron aquellos otros lunes del Grupo Monterrey en los que, se dice, los empleados debían acreditar el cumplimiento de sus obligaciones dominicales. Estas nuevas adquisiciones empresariales, la mayoría de las veces, no resultaban ser lo redituables que debieran. Entrañaban complejos caos de organización administrativa o productiva, cuando no se adquirían preñadas de deudas que rayaban en la quiebra. No obstante, en las oficinas administrativas del grupo privaba la confianza en el tradicional modelo empeñoso que había hecho posible el desarrollo endogámico de Hylsa, en el genético Grupo Monterrey; aunado a la más amplia —se suponía

21 Rodrigo Mendirichaga: *Los cuatro tiempos de un pueblo*, Monterrey, ITESM, 1996, pp. 467-470.

más completa— preparación de los empleados en todo nivel. Confían en el probado sistema organizativo, para transformar cualquier empresa en punto de quiebra en otra más próspera y productiva. Al mismo tiempo, la promoción internacional de la patente HYL seguía su curso; en las oficinas sabidos eran los viajes de los ejecutivos responsables de la supervisión para la aplicación del proceso, desde Sudamérica hasta el Oriente. Es en este proceso de apertura que, en el área de producción, caen en la cuenta de la necesidad de una mejor conexión con los mercados internacionales; de un puerto que les permita una relación al mismo nivel que las industrias del Japón. Admiraban el sistema japonés de procesar casi el total de los productos contratados durante el traslado marítimo; no teniendo suficiente extensión territorial, el mar es su único recurso; siderurgias en el trayecto interoceánico. Piensan en abrir una siderúrgica en un puerto y analizan con detenimiento la posibilidad de abrirse espacio hacia el mar, en Altamira, Tamaulipas, con un proyecto minuciosamente estudiado y tramitado, oficialmente presentado el 1º de junio de 1999, con el titular de periódico: "*Acercan' el mar a NL*".²²

Entre las nuevas empresas adquiridas en ese periodo por Alfa se cuentan: Philco, S.A. De C.V.; Admiral de México, S.A. de C.V.; Motocicletas Carabela, S.A.; Bicicletas Windsor, S.A.; Asociación de Productores de Carne de Sonora, S.A. de C.V.; Empacadora de Chihuahua, S.A. de C.V.; Empacadora y Ganadera de Aguascalientes, S.A. de C.V.; Unidad Ganadera de San Luis Potosí, S.A. de C.V.; Fud Alimentos, S.A. de C.V., entre otras.²³ Además de una gran cantidad de empresas relacionadas con el ramo del papel, la celulosa, la petroquímica, la televisión y el turismo.²⁴

El fenómeno *Alfitis* no se restringió al círculo de los negocios, trascendió más allá del área industrial. Se decía que había un modo de hablar entre sus ejecutivos que les identificaba, con un lenguaje aún más impregnado de términos tecnológicos y modismos norteamericanos que el resto de la sociedad regiomontana, al punto de llegar a ser notorio entre ellos.²⁵ En la forma de hacer los negocios trataban de hacerlos sin regateo: viajes que parecían de gran turismo más que de

22 El Norte: periódico, 1º de junio de 1999. En el reportaje anuncia Pablo Medina Zamora, director de la Administración Portuaria Integral de Altamira, que el objetivo de estos empresarios es industrializar el puerto hasta convertirlo en el año 2010 en el "*Houston mexicano*" y el primer puerto del país. Este proyecto se presenta con la participación del Grupo Cydsa.

23 Abraham Nuncio: *El Grupo Monterrey*, México, Ed. Nueva Imagen, 1982, pp. 301-311.

24 *Ibidem*.

25 Mendirichaga: *op. cit.*, *ibidem*.

trabajo, *jets*, autos de lujo, comidas y citas laborales, sin recato, en suntuosos lugares en boga y a las horas más socorridas. De las atenciones prodigadas a los visitantes del corporativo y a los ejecutivos, sin distinción, sobresalían los detalles de las sofisticadas golosinas y pistaches importados. Acerca de la moda, se procuraba que, aún en la hoguera de la canícula regia, los ejecutivos vistieran corbata, chaleco y saco,²⁶ por cuestión de imagen y para la imagen todo. Ya no les harían más ludibrio con los cuentos de humor referentes a su tradicional forma de vida frugal, al menos en el medio industrial de grandes alcances, los mejores de los cuales, por cierto, surgen de entre la sociedad local.

El fenómeno tampoco se restringió al contexto nacional. En octubre de 1979, la revista *Forbes*, al incluirla en el desarrollo industrial sostenido por López Portillo, aseguraba que "*Alfa emergerá como una de las empresas de mayor importancia en el mundo*".²⁷ El periódico *Wall Street Journal* apuntaba a Alfa como "*una de las más fantásticas historias de negocios en México*".²⁸

El fenómeno Alfa sólo era equiparable, en todo México, al fenómeno petrolero lopezportillista, ¿quién iba a dudar ante tan abrumadoras demostraciones?. "*Entre 1974 y 1980 sus ventas crecieron un 959 por ciento, sus activos mil 169 por ciento y las utilidades 796 por ciento*",²⁹ si el mismísimo Bernardo Garza Sada confirmaba: "*Cuando empezamos teníamos una fuerza de trabajo de 9 mil 50 personas y ahora contamos con más de 32 mil 500*", y pronosticaba: "*En los próximos cinco años, esperamos que esta cifra se aproxime a los 100 mil empleados*".³⁰ En la misma publicación, el Informe Anual, el ingeniero Garza Sada, encuentra la mejor oportunidad para justificar el por qué recurrir a los, aparentemente generosos, prestamos extranjeros en lugar de los nacionales, calificando al sistema bancario nacional de: "*insuficiente para satisfacer las demandas de fondos de las grandes empresas, en los plazos adecuados a sus necesidades*".³¹ Estas declaraciones aparecieron en una entrevista con el presidente del Consejo de Administración del grupo, en el Informe Anual de 1979 de Alfa. Empero, no fue posible cumplir con los pronósticos.

26 *Ibidem.*

27 *Ibidem.*

28 *Ibidem.*

29 *Ibidem.*

30 *Ibidem.*

31 *Ibidem.*

LOS DESENGARCES

El colapso desengarzador

Cierto que Alfa no fue en exclusiva la única corporación mexicana en acudir a los financiamientos extranjeros, otras igual lo hicieron, si hasta el mismísimo gobierno federal encabezado por el presidente de la República Mexicana afanosamente los buscó. También, *de cierto es*, que el Grupo Industrial Alfa enfrentó los acontecimientos contradictorios de los pronósticos de la presidencia del Consejo Administrativo desde mediados de 1981, antes que el Estado. En el caso particular del PEAC, se advirtió a partir de la cancelación de la pieza escultórica GER-250, el viernes 19 de junio. En consecuencia fueron suspendidas todas aquellas otras obras plásticas, que por su momento de trámite era posible detener. *Tan de cierto*, como cuando el Estado asumió, tardíamente, la situación de carácter emergente a través de aquel memorable y último informe —de aliento canino— del gobierno de José López Portillo, el miércoles 1º de septiembre de 1982.

Por lo tanto, en Alfa tomaron la decisión de detener todo proyecto expansivo que no generara rendimientos seguros, o bien, que con su cancelación no se incurriera en algún engorroso compromiso legal. En cuanto al personal, los hay que llegaron a especular un despido exorbitante de empleados.³² En Hylsa contuvieron, todo lo posible, el proyecto *Hylsa 1 600*. De hecho, siempre quedó en intento de ensayo el acto inaugural del proyecto con el que pretendían duplicar la producción acerera; en varias ocasiones la cita para el acto ritual había sido aplazada, debido a desconcierto de tiempos con el secretario Andrés de Oteyza. En estas condiciones el aplazamiento era definitivo. En lo que al PEAC toca, entonces más que nunca, el programa de trabajo lo harían cumplir a rajatabla. Con la salvedad de aquellos conceptos aún no contratados, siempre que no pusieran en entredicho el más indispensable cierre del Corporativo de Lata y pudiera ser posible prescindir de ellos.

³² Carlos Sheridan: en entrevista, 14 de mayo de 1999.

Contrarreloj

Si desde el cambio de dirección en el PEAC, propiciado con el fin de reactivar la evolución de la obra, José C. Villanueva había apretado el paso de la construcción corporativa, a partir de ese crucial mes de junio, el ritmo de trabajo había sido intensificado en *crescendo*. Lejos quedaban aquellos primeros temblorosos y cautelosos tiempos del inicio. De pronto, el personal de supervisión organizado por Hylsa, iba retirándose paso a paso, conforme concluía con las responsabilidades encomendadas. Casi sin hacer ruido, ante la estridencia del voraginoso ritmo final de la obra arquitectónica; no hubo tiempo ni espacio para despedidas.

Luego, ese concierto sonoro sería sustituido por el de las oficinas ejecutivas; por haber sido suministrado con antelación, en ellas sí, acondicionadas con un sistema de dispersión de sonido ambiental, para propiciar la concentración laboral y también, porque no, para evitar la inoportuna trascendencia de las conversaciones privadas.

En lo que al Programa de Arte respecta, la instalación de la obra plástica terminada y entregada, empezó a colocarse en los diferentes espacios destinados, durante la última cita de Sharon Jasnocha con el PEAC, alrededor de la primera semana de diciembre. Al mismo tiempo que habían iniciado los primeros cambios programados en el equipamiento y el personal de las oficinas de la calle de Los Ángeles al nuevo corporativo.

Sharon y la coordinación del PA personalmente se encargaron de la colocación de la obra plástica. Para la ejecución, la diseñadora del proyecto de los interiores, recurrió a una disposición preliminar elaborada por ella;³³ ahí, en relación con el efecto visual de las obras en acuerdo con la armonía ambiental, decidía la ubicación final más apropiada. En la fascinación del trabajo por concluir ansiaba saber de las primeras impresiones de los nuevos moradores del corporativo, pero no se produjo la chispa fortuita de la comunicación. Tal era el apresuramiento, y también el sobrecogimiento en el colapso económico, en el paso del cambio. Eran escuchados, de manera tangencial, y en español, algunos comentarios entre los ejecutivos acerca de los impactos visuales apreciados, en los que hacían referencia a la seme-

33 Vista en el apartado *Selección de óperas*, del capítulo IV.5 *La Colección Alfa*.

janza de los colores de la comida rápida (cuando no instantánea) de la cultura usoniana con los interiores del corporativo de lata.³⁴ Sharon, sobre pregunta hecha, argumentó el rescate interpretativo de los colores mayas en los murales de Bonampak. Bonampak a la vuelta de la esquina.

Para cuando fue cumplida la colocación de las piezas artísticas todavía no se especulaba sobre la posibilidad de venta de la Colección Alfa.

La entrega

El edificio de Oficinas Generales quedó lo suficientemente habilitado para permitir el apropiado acomodo del personal, el que aún permanecía laborando en las oficinas para las últimas semanas de 1981. El índice de las bajas ya era alto. No obstante, el mobiliario en su totalidad fue entregado conforme a la disposición señalada en los planos. Durante el mes de enero, procedieron a probarse todos los sistemas, los tradicionales y los novedosos —era el caso del sistema dispersador de sonidos ambientales—, al tiempo que se entregaba oficialmente el corporativo. El Departamento de Mantenimiento de Alfa, desde ese momento y en adelante sería el responsable del buen uso y el funcionamiento de las instalaciones.

Consecuencia del descalabro financiero, fue la constante y significativa desocupación del personal hasta bien avanzado el año de 1982... El sonido operativo de las oficinas corporativas fue acallándose hasta casi apagarse.

34 Explicación del gentilicio en pie de página del capítulo III.2 *La firma: Skidmore, Owings & Merrill*

VI. CONCLUSIONES

VI.1 LA DIÁSPORA DE LA COLECCIÓN ALFA

En la tesis en la que don José Emilio Amores Cañals aborda el tema, de la Colección Alfa, introductoriamente la presenta de la siguiente manera:

"En un tiempo breve de apenas seis años, de 1975 a 1980, la Colección Alfa pasó por las etapas de nacimiento, desarrollo y apogeo. Luego, súbitamente, se suspendieron las adquisiciones y la colección quedó paralizada. La imagen de un organismo en crecimiento que de pronto se detiene nos conduce a la inevitable metáfora de contemplar la Colección, desde la perspectiva de hoy, como si se tratara de una imagen congelada en el tiempo."¹

Al analizarla, le otorga el primer lugar en la serie de los sucesos culturales ocurridos en Monterrey a partir de 1975. Le concede la posición del detonador final y el más eficaz del sacudimiento de la modorra cultural padecida en la ciudad. Se entiende que, por no estar en la línea del tema, soslaya las aportaciones de Tritschler y Córdoba, la de Romelia Domene y Rosario Garza Sada con Arte, A.C. y su propia aportación con la SAT del ITESM.

A Promoción de las Artes, A.C., Amores lo acredita como un museo relevante, por el hecho de haber presentado en su corta existencia 50 exposiciones temporales de artistas mexicanos.

Más allá del área de las artes plásticas, pero dentro de los proyectos culturales, menciona la unión del Grupo Alfa con el Instituto Nacional de Bellas Artes, INBA, con el Fondo Nacional para las Actividades Sociales, FONAPAS, y con el Gobierno del Estado de Nuevo León entre 1977 y 1982, para crear los Festivales de Música y Danza Monterrey.² En este espacio se le dio foro a la Compañía Nacional de Danza, a la Filarmónica de la ciudad de México.³

1 José Emilio Amores Cañals: "La Colección Alfa. Una colección de pintura mexicana moderna", Monterrey, 1995 (tesis para grado de maestría en Humanidades, Monterrey, Universidad de Monterrey), pp. 7-9. Inédita

2 Amores Cañals: "La Colección Alfa...", *op. cit.*, pp. 77-81.

Programa de actividades del Cuarto Festival de Música y Danza Monterrey '80.

3 *Ibidem.*

No deja de extrañar la ausencia de mención del Museo Tamayo, justo en el corazón verde —aun con el tono desvaído de la contaminación ambiental, ¿verdiseco?—, en Chapultepec. Tal vez el éxito más largamente entretelado, como también el mayormente disfrutado, por doña Márgara.

Evidentemente la Colección Alfa, Promoción de las Artes, A.C. y el Festival de Música y Danza Monterrey, fueron los proyectos arrasados por la crisis económica asumida en el Grupo Alfa. Al margen de los efectos expansivos del colapso en las áreas productivas y administrativas, son las tres empresas, en lo que atañe a los noveles proyectos de orden cultural, que recibieron el duro revés de la afectación. Pero, como se ha convertido en algo común en las empresas de la familia, con genética evolutiva —reacción en cadena—, con ácido desoxirribonucleico podría decirse que, lejos de ser el motivo para no volverlo a intentar, con la poda, lo que sucedió fue exactamente el efectivo reflejo de lo contrario: echó raíces, se renovó, se fortaleció y se multiplicó.

No todo se perdió en el desajuste que significó el colapso. Sobrevivió el Museo Tamayo, con su significativa penetración en el ámbito de las instituciones nacionales. Sobrevivió el Centro Cultural Alfa. La obra sociocultural, de la que se enorgullecen, entre otras razones, por haber sido la pionera en la tipología de los museos pedagógicos e interactivos de la República Mexicana. Es la institución dedicada a la difusión del conocimiento de la técnica, la ciencia y las artes. En las presentaciones de las funciones se anuncia la concepción del centro cultural como consecuente de la filosofía de Alfa: *“el hombre como el recurso creador y elemento indispensable para alcanzar los horizontes de excelencia a que aspira. En Alfa buscamos contribuir a ese objetivo... El Planetario es nuestro más claro testimonio”*.⁴

Si finalmente, el hilo señalado por la asesoría de Inés Amor y Fernando Gamboa no pudo ser concertado en la creación de una colección de pintura que pudiera convertirse en la base de un museo —abierto al público es de entender—, ésta de hecho, ya había sido desviada al Corporativo de Lata; lo que sí se logró fue el encausar todas las iniciativas culturales sobre una propia línea de orden y contenido. Obtuvieron un adecuado transplante de las fórmulas de la empresa industrial a la empresa cultural; es el caso de volver a recordar el hilado y rítmico engarzamiento que ha caracterizado a todas

⁴ Discurso leído en las presentaciones del Centro Cultural Alfa

sus empresas. Si el colapso económico fue la razón del corte de la colección, en una por demás malograda cosecha, no se puede dejar de advertir su concatenación evolutiva hacia el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey: El MARCO —¿Podría argumentarse lo contrario?—, como edificio corporativo e institución sociocultural. Muy a pesar, y en evidente relación paradójica, por el renuevo que significó la dispersión de la Colección Alfa. Como también dio la pauta para la consolidación de otra institución concertada en colaboración con el gobierno estatal: el Museo de Historia del Arte Mexicano y las que se sigan sumando.

VI.2 COSMOS, ÓPERA APARTE

EL UNIVERSO, LA OBRA DE GENÉTICA EXOGÁMICA

horrible es lo que juntamente espanta y atrae
Ibsen

Desde el punto de vista plástico y técnico *El universo* de Tamayo es uno de los frutos más logrados del patrocinio de la familia Garza Sada-Fernández Garza, teóricamente engastado en la empresa del Corporativo Alfa. A saber: cazó una estrella. Se trata de LA OBRA de un mecenazgo que ampara la última etapa productiva del pintor, en la que está incluida la consolidación del Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo. No por ser la última es la menos lograda o la más cómoda. Por el contrario, parece que con este protectorado la obra del pintor es redoblada con la intensidad de nuevos bríos. Son los bríos ocasionados por los retos institucionales y burocráticos del proyecto museológico; y qué decir de los retos técnicos planteados por un vitral que "debía" expresar el reconocido estilo tamayesco. Se trara de la obra significativa por todos aquellos aspectos relacionados con la obra vítrea, los que lo hicieron posible, desde el fortuito y sorprendente origen, el sinuoso desarrollo y la culminación entre las vicisitudes del descalabro económico del patronazgo y de la nación.

Teniendo su más cercano antecedente en la Colección Alfa, estamos hablando de obras originadas por la promoción cultural gestada desde las entrañas mismas del Grupo Industrial Alfa, de la familia Garza Sada-Fernández Garza. Principalmente promovidas por una mujer de la familia: Margarita Garza Sada, modelo de la segunda generación de señoras regiomontanas interesadas en el arte y la cultura, que responde asimismo, por la firmeza de carácter y decisión, al modelo de la mujer norteña de México, las que no se doblan fácilmente... Si lo sabrán los reineros.

Las intenciones tras la obra

Se trata de una obra señera que manifiesta la decidida complicidad de tres intenciones: el origen, la razón y el sentido.

La intención de origen, por principio, le corresponde a las compañías extranjeras. La Skidmore, Owings & Merrill, SOM, encendió la chispa de la creación conjunta de un equipo reunido para la consolidación de una obra de excepción, que hizo posible la realización del translúcido mural. La concepción intelectual del vitral, la que tal y como fue la concepción del Corporativo Alfa, se generó de forma un tanto caótica. *El universo* se gestó sin tener una clara conciencia del resultado final, el reto comenzó en la búsqueda del creador del corporativo en el medio nacional, pero pudo más el peso de la tradicional confianza en los medios y en los procedimientos de los estadounidenses en la elección final. Igual ocurrió en la circunstancia de la pieza vítrea: primero fue una enorme ventana abierta hacia el nornoriente, siempre con la orientadora mirada hacia el Norte. Para iluminar el espacio, el espejo en el espacio, la espectral comunicación interna del edificio; luego, estallaría la ventana original en un prisma de más de mil colores. Debía ser más que un vitral... que una pintura iluminada... tenía que ser una revelación de los rayos solares, y además, "la obra" del pintor de la firma favorita del patrocinio: Tamayo. La compañía van Tetterode, *Glas Objekten*, orientó la conceptualización vítrea en la selección del material idóneo, en la solución de la estructura de sustento, en el sistema de trabajo, en la transportación más viable y, por último, en la colocación. La cristalización del vitral Tamayo fue posible gracias a la participación de los artesanos holandeses.

La segunda intención, es la razón de trascendencia. Es una familia con vocación empresarial que, en ese preciso momento de su desarrollo, decide dar cause al espíritu innovador que le caracteriza. Decide ser líder, una vez más y a partir de las posibilidades fiscales ocasionadas en la época, en un ámbito distinto al de su quehacer, el patrocinio de las obras culturales. Innovación que, bajo análisis riguroso, no resulta sorpresiva por haberse perpetrado sobre un lento, pero seguro, proceso de proyecto educativo a largo plazo, que inicia con la enseñanza —a escala familiar—, bajo el rubro de una mejor preparación de los empleados y sus familias, con aquella modesta Escuela Politécnica Cuauhtémoc, promovida por Luis G. Sada y abierta en 1912. Fue el primer proyecto educativo, retomado al analizar los pa-

patrones de desarrollo en otras entidades. En el caso de don Eugenio Garza Sada, al llevar a cabo el sistema educativo del Instituto Tecnológico de Massachusetts, ITM (MIT), como el modelo más confiable para la preparación de los empleados ejecutivos de las empresas de la familia. A la medida de sus deseos, crea el Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey, ITESM, el día de hoy con sus jardines ambientados con coloridos pavorreales. En el caso particular de don Roberto Garza Sada, al revisar el proyecto cultural y operativo del sistema centralista de la República Mexicana, inicia la adquisición de las obras plásticas que formarían su colección particular, advirtiendo el sentido intrínsecamente nacionalista que trasminaban los lienzos. Descubre el sentido patrioterico, en buena medida suscitado y diseminado por el muralismo, en la latente inoculación del proyecto nacionalista diseñado por José Vasconcelos. Con el acusado sentido estético de la calidad que Roberto poseía, reconoce en las raíces de la promoción cultural la mejor ocasión de penetrar a la formación de las ideas de la época, y por ende, a las bases que definirán el futuro, como la oportunidad de acceder al poder que la intervención en la cultura ofrece.

La tercera y fundamental intención, la intención que le da sentido a la obra, es la concepción del artista y su pequeño gran mundo personalizado que despliega en los lienzos, nos muestra su cosmos para desentrañarlo, degustarlo, rehacerlo; a través del proceso de interpretación biográfica y temática, descubriremos la sentida intencionalidad de su pintura. Esta es la introspección cosmogónica en la que encuentra, sin mucho agobiarse en la búsqueda, la línea de proyección de su íntimo discurso plástico. Es el madurado discurso que le ubica al nivel de los creadores de la obra universal e imperecedera del hombre de la época, del antes del ahora y para siempre.

De evocación universal

El proyecto plástico del vitral superó las expectativas conceptuales, al rebasar al proyecto arquitectónico. Se transformó en el fruto que creció muy a pesar de la matriz que le brindaba cobijo y le ofrecía límites espaciales, como un embrión creado en la frialdad del juego de los fantasmales espejos en un laboratorio y luego, trasplantado a una matriz-nodriz de lata. El colapso financiero sufrido más que por los empresarios directivos del Grupo Industrial Alfa por todo el pueblo mexicano, fue una especie de parto prematuro del incitante vitral; el

hijo pródigo que brotó del vientre materno y al cual nunca, sin lugar a dudas, volverá.

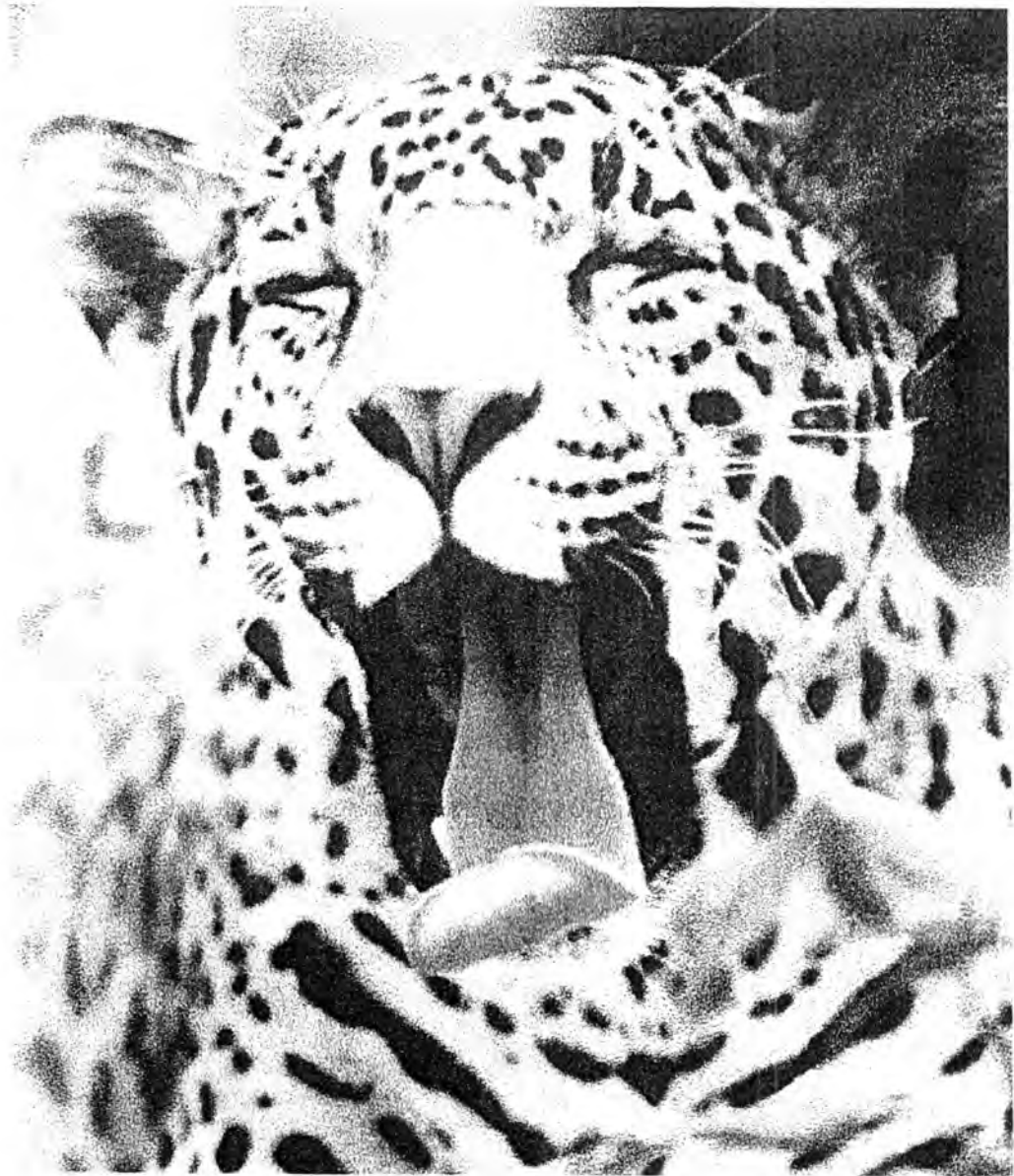
No fue un logro más en la nostalgia de anhelo por la Integración Plástica mexicana. Es el NO, categórico, a "*una coordinación extraordinariamente feliz de una integración raras veces obtenida... (donde) para crear dentro de una verdadera armonía, no hay que imponerse, sino someterse*";⁵ es la impetuosa fuerza indomesticable de un horripilante engendro de contenido mítico universal, ajeno a la simplicidad de la plana felicidad, que amenazaba con adormecerlo (figura 128). El engendro dormido reclamó su independencia vital; un apéndice extra-corporal más, que se incrustó en Monterrey.

A tiempo reconoció la familia de empresarios regiomontanos la responsabilidad adquirida con el patrocinio de la magna obra corporativa, la responsabilidad con el autor y con su dimensión creadora: la dimensión de la obra y la dimensión tamayesca de un tema concluyente y así mismo incluyente. Asumieron la obligación contraída con la sociedad de la que emerge el grupo, cuando acepta la vocación pública del vitral. El centro neurálgico empresarial presentiría la incontenible necesidad de *El universo* por ser él mismo, de contar con su propio espacio contenedor. Por la magnitud, de categoría universal, que conlleva en sus férvidas entrañas, no le pudieron sujetar a un papel secundario marcado por el tirano concierto del Corporativo de Lata. Saben que requiere de un espacio adecuado para una considerable apreciación y deciden edificárselo en el Centro Cultural Alfa; es la hora de sopesar la entrega total de la obra del hombre-artista al hombre de la época.

"*Cuando me haya ido de aquí aún permaneceré, al oriente del Norte, esperando por ti*".⁶ Tamayo, el hombre, ya no está aquí; nos dejó, a cambio, el reto de desentrañar la razón y el sentido, el sino, del mascarón cósmico. Él, ahora por siempre dormido, heredó el acertijo eterno del sueño universal; nosotros somos hoy el teatro vivo del universal zafiro, del infinito. Antes de resquebrajarse, pareciera que espera poder transformarse en el espectador del escenario vital que somos nosotros, espera transfigurarse en el espejo que nos deslumbró con la luminosidad de la intensa luz universal azul, como en un sueño.

⁵ Louise Noelle Gras cita a Mathias Goeritz: "La integración plástica, superposición o nostalgia" ("La Integración Plástica en el C.U. 'Presidente Juárez'", Mario Pani, Los Multifamiliares en Pensiones, Editorial Arquitectura, México, 1952, pág. 104), coloquio del Instituto de Investigaciones Estéticas, México, UNAM, Querétaro, septiembre de 1998, pp. 10-11. En prensa.

⁶ En este mismo trabajo, p. 158



128 Es la impetuosa fuerza indomesticable de un horripilante engendro de contenido mítico universal, ajeno a la simplicidad de la plana felicidad, que amenazaba con adormecerlo.

EL ALEPH DE ALFA

El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí sin disminución de tamaño...

...vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo.

Sentí infinita veneración, infinita lástima.

Borges

Por el camino de los sueños, en una noche oscura, en ausencia de las luces siderales, para contarnos la historia de cada estrella. Es la legendaria historia de cada una de las manchas lunares del bestial engendro evocador del hombre, de la magnífica bestia devoradora del hombre, del mítico jaguar. Iremos desde lo profundo del oscuro céfiro, sin más guía que el fuego que emane de las entrañas terrestres, poco a poco, sinuosamente, como en un tránsito neonatal, hasta sentir que nada nos espera y llegar al olvido del origen, entonces, y sólo entonces, nos deslumbrará con el estallido de sus cristales matizados... Cada noche nos sorprenderá con una leyenda nueva.

No es la propuesta de un desolador rito iniciático, como el "yo parto" a la soledad, el *solo parto*, de la que nos habla el oficiante ceremonial en *Autorretrato* de 1931 (figura 59). No es la máscara que oculta; es la armadura hecha con los cristalizados trozos del pétreo guerrero, que día tras día se propone encarar los embates del astro solar. Significa el arraigo de la semilla sustraída con amoroso tesón, desde las ignotas entrañas de las selvas tropicales, de la Mixteca oaxaqueña. Es una joya difícil de contener, delicada de poseer, una alhaja que arde en la hoguera de su propio discurso; es la inconcebible y solitaria apuesta que puede quemar a quien intente poseerla. Podría ser, cuando su destino se cumpla, la cristalina comunión universal de la obra que se entrega, que sorprende con el fulgor de la entrega.

Se adormece porque no vibra, porque no encuentra el necesario eco espacial para su discurso resonante, en el justo reflejo de sus densos contenidos; carece del espacio que su signo demanda. Al actual espacio contenedor le falta la correspondencia del concepto mágico-ritual que desborda el ventanal, no para sobreponerle sino para resonar acompasadamente con el translúcido mural... Necesario es asumir y consolidar este mestizaje cultural.

J. O. González

VI. 3 ENGARCES CULTURALES

EL ACERTIJO DE LA ESFINGE EN LA NUEVA EVOLUCIÓN

*al norte del rio grande,
al sur del rio bravo,
que vuelen las palabras
pobre México,
pobre Estados Unidos,
tan lejos de Dios,
tan cerca el uno del otro*

Carlos Fuentes

Esta es una historia particular que se desarrolló dentro de la historia regional, en una localidad mexicana a la vera de una porción del monumental encadenamiento montañoso al Oriente del Norte de México, hoy tan visiblemente deteriorado, con la presencia testimonial de la Sierra Madre Oriental. Es el único camino natural de Norte a Sur en la región ubicada en la cercanía con la frontera Norte del país. ¡Y qué frontera! Es el lacerado borde sin mayores expectativas de cicatrización entre los Estados Unidos de México y los Estados Unidos de América, ¿México en América?

Desde luego, no se trata de una historia que pretenda recrear un modelo de desarrollo regional, ni mucho menos nacional. Es tan sólo la modesta, pero valiosa recreación, de la serie de hechos que dieron origen a un evolutivo y encadenado sistema empresarial, engastado en una población decidida a la permanencia y a la trascendencia. Un sistema gestado a la medida de las circunstancias, de una situación física al borde del contagio con una cultura diametral y endiabladamente opuesta. Es un sistema que ha permitido la sobrevivencia y el desarrollo sostenido de una población, en condiciones poco favorables, y hasta ha sido el cause de una sorprendente detonación cultural. Son las circunstancias ambivalentes, del choque entre tres y quizá, por los implacables efectos transculturizantes de la globalización, de más culturas.

No se trata, tampoco, de un sistema sencillo de sostener. En la evolución de elíptico entramado genético no existe la opción a la escisión; en su génesis lleva inoculado el germen de la inmunidad, el mismísimo que ha contenido la desintegración del organismo.

Tangencialmente, al roce, fueron abordadas en un somero esbozo, las condiciones obrero patronales y las condiciones de los empleados en general; fueron analizadas algunas de sus circunstancias laborales, en lugares y en momentos precisos de trabajo. No obstante, de que el tema a estudiar originalmente se enfocó hacia los ámbitos del desarrollo cultural, fue detectado y confirmado el esquema patriarcal que hizo posible el origen, despegue y sustento del Grupo Monterrey y, asimismo, la generación del Grupo Industrial Alfa. Es el esquema que, agotado de tanto frotarse y desgastarse hasta llegar al desgarrar, no fue posible sostenerlo por más tiempo; el Grupo Industrial Alfa desde su origen lo detectaría. Asumiría el hecho sin retorno, de la desintegración final y muerte del ancestral sistema, cuando sin otro remedio al que apelar declaró el colapso económico en 1981; es el mismo que a los empleados les tocaría resentir en lo abrupto de la fenestración. La imagen del padre justiciero había desaparecido. ¿Había desaparecido? O ¿sólo se ocultaba? Momentos de reflexión, luego entonces, ¿quién se haría cargo de proteger al desvalido?, ¿de aliviarlo?, ¿de alimentarlo?, ¿de abrigarlo?, ¿la madre?, ¿la madre tierra?, ¿la madre patria?... O, tal vez, una nueva iluminación que le señala los caminos de la cultura y de los soporíferos goces espirituales que la vida contemplativa de la estética le deparan; como si la vida fuese tan terrible, que imposible resultara vivirla en alerta.

Acaso se oculta el patriarca justiciero tras la máscara del maestro que señala rumbos, los rumbos formativos ¿La máscara del formador?, ¿el que enseña a hacer antes que a pensar? ¿Qué pasará cuando el jerarca no encuentre la salida de los acertijos que le aparezcan en sus desempeños?, ¿a quién recurrirá entonces?, ¿quién será su guía?, ¿volverá a recurrir a las encrucijadas que en el retomar los probados modelos en sociedades ajenas le prometan consabidas satisfacciones, en ámbitos ajenos? ¿A quién recurrir para edificar un modelo propio que le argumente y sustente un desarrollo, que le permita enfrentar sus circunstancias sobre la base de la sociedad, el entorno y el papel que dentro de un proyecto de nación compartido le corresponda y no de la que no le corresponde? Será capaz de crear un modelo propio que le dignifique; nación colonizada sí, pero no ofrecida. ¿Qué pasará cuando ya no exista quien esté preparado para pensar?

Se podría esperar que hablamos de una sociedad laboriosa que. He-

gado al término de la evolución, de la formación, de la protección y hasta de las reprimendas, más o menos dolorosas de sus jerarcas, accede a la etapa de la primera juventud de su existencia, a la "doliente" adolescencia. Se encuentra con una juventud por enfrentar, al margen del padre, magnánimo o implacable. Ahora deberá enfrentar las embestidas imperialistas con un mejor proyecto de nación compartida, madurado abiertamente sin miedo, sin cerrarse, evolucionadamente, democráticamente, con decisión.

Es en el origen de la existencia de cada individuo, donde deberá gestarse el sentido de independiente individualismo, del desarrollo de la fortaleza que desde la seguridad del ser y existir de cada quien debe emanar, para integrar, así entonces, una sana sociedad. Es la seguridad que permite la integridad en la valoración de las propias capacidades individuales, no importe el nivel de preparación alcanzado y, mucho menos, el económico para ofrecer a la comunidad. La sociedad se encuentra en el momento de saber que nadie puede ni "debe" llegar a solucionarle cualquier tipo de problema, sino lo hace, primero, por sí solo el individuo, consciente del valor de su persona y de los derechos que le asisten, los que luchará por hacer valer, con la satisfacción de poder enfrentar su existencia.

De lo que se trata, si no es posible mantener en la línea, cuando menos contener la oscura avanzada transculturizadora del vecino del Norte, de asumir la conciencia del hecho. De velar, porque la situación física así lo reclama, por la integridad, o lo que reste de la vilipendiada integridad de una nación que ha ganado su derecho de ser y estar aquí. Es la nación que, aunque tampoco ha pedido ni deseado ser el líder en la fortuita división del conjunto de países de América detrás de "La América", del *American way of life*, le ha tocado, en el sorteo de los sinos, ser el centinela del resto del continente. Es la nación arteramente colonizada, sin opción a la vista, pero no vendida. Como diría la esfinge oaxaqueña: "*Pobre México, tan lejos de Dios y tan cerca de los Estados Unidos*".

...¿quién le
ha dicho a los mexicanos que tienen derecho a ser bien
gobernados?
pais botin, pais saqueado, pais burlado, doloroso, maldito, precioso pais de gente maravillosa que no ha encontrado su palabra, su rostro, su propio destino, no manifiesto, sino incierto, humano, a esculpir lentamente, no a revelar providencialmente, destino del rio subterráneo, rio grande, rio bravo, donde los indios escuchan la música de Dios.

Carlos Fuentes

LISTA DE ILUSTRACIONES

I.1 COSMOGONÍA DEL GRUPO ALFA

- 1a Inauguración oficial de Hojalata y Lámina, S. A., el lunes 26 de abril de 1943, por Manuel Ávila Camacho, en compañía de Roberto Garza Sada.
- 1b Ávila Camacho, escuchando con atención las explicaciones del propio señor Garza Sada, acerca del proceso productivo de la industria acerera.
- 2 Mapa geográfico de la colindancia entre el Nuevo Santander y el Nuevo Reino de León.

1.2 SU MISIÓN

- 3 *Don Quijote y Sancho*, frente al cerro de la Silla, de Efrén Ordóñez, 1985. Esta imagen nos remite a la cita de José Fuentes Mares acerca de la fundación de Monterrey por Diego de Montemayor.
- 4 Lázaro Cárdenas.
- 5 Dionisio Garza Medina.
- 6 Eugenio Garza Sada, el icono más difundido del hombre de empresas.

1.3 LA DECISIVA TRÍADA

- 7a Inés Amor.
- 7b Romelia Domene de Rangel. Pionera del arte en Monterrey.
- 8a Margarita Garza Sada.
- 8b Doña Mária Garza Sada de Fernández, Rufino Tamayo, José López Portillo y Héctor Gamboa, en la ceremonia de inauguración del Museo de Arte Internacional Contemporáneo Rufino Tamayo, el viernes 29 de mayo de 1981.
- 9 José Emilio Amores Cañals.

1.5 LOS PINTOS DE LATA

- 10 La escultura urbana de Cerámica Monterrey, Rafael Calzada.
- 11 La escultura urbana de Manuel Felguérez.
- 12 La colosal cabeza de Benito Juárez.
- 13a Maqueta *Homenaje al sol* que Tamayo aprobó en su totalidad, octubre de 1979.
- 13b La maqueta *Homenaje al sol* con parte del equipo del proyecto de ingeniería.

- 14 La escultura urbana *Homenaje al sol*, es inaugurada el 31 de enero de 1980.
- 15a Copia del acta del "Concurso de escultura urbana", lunes 17 de enero de 1978.
- 15b Escultura urbana *Alianza para la producción* de Xavier Meléndez.
- 16 Escultura urbana *Homenaje al constructor nuevoleonés* de Xavier Meléndez, 1979.
- 17 Rufino Tamayo presentando el proyecto escultórico para la plaza sampetrina. *La máscara*, en 1990.

II.1. ACERCA DE ARTE Y DE LA ARQUITECTURA

- 18 Catedral Metropolitana de Nuestra Señora de Monterrey.
- 19 Vista panorámica de Monterrey, según la obra mural *Paisaje del Monterrey Industrial y sus montañas*, de Saskia Juárez, la que preside el vestíbulo de la capilla alfonsina de la UANL.
- 20 Los primeros bosquejos de esculturas: las chimeneas.
- 21 El palacio de Nuestra Señora de Guadalupe.
- 22 Teatro Juárez.
- 23 El Banco Mercantil.
- 24 Palacio de Gobierno.
- 25 Arco de la Independencia.
- 26 Cervecería Cuauhtémoc.
- 27 La Compañía Fundidora de Acero Monterrey, la antigua Maestranza.
- 28 Guillermo Tristchler y Córdoba.
- 29 Enrique de la Mora y Palomar.

II.2. ENTRELACES DE LA PLÁSTICA Y LOS DONES DE LA FE

- 30 Plano del templo de la Purísima, proyecto de Enrique de la Mora y Palomar, 1940.
- 31 Diversas vistas de la maqueta.
- 32 La obra en construcción.
- 33a La *Cruz* suspendida, desde atrás, en el ámbito interior, Jorge González Camarena.
- 33b *Cruz*, vista al frente.
- 34 *La Virgen de Guadalupe*, Federico Cantú.
- 35 *El Santo cura de Ars con la pequeña Santa Filomena*, Federico Cantú.
- 36 *Santa Teresita del niño Jesús con el niño*, Jesús Guerrero Galván.
- 37 *San Felipe de Jesús*, Jorge González Camarena.
- 38 Los cuatro evangelistas en los vanos interiores de la portada. Benjamín Molina.
- 39 Uno de los seis ángeles en los interespacios de las parábolas exteriores. Adolfo Laubner.

- 40 *Cristo crucificado*, Herbert Hofmann Ysenbourg.
- 41 Los vitrales. Herbert Hofmann Ysenbourg.
- 42a Multitudinaria reunión durante el sepelio de Eugenio Garza Sada, el martes 18 de septiembre de 1973.
- 42b Panorámica del sepelio de don Eugenio, con relación a la Purísima.

II.3 ATISBOS DEL ENGARCE DE LA PLÁSTICA EN EL CORPORATIVO DE LATA

- 43 El Centro Cultural Alfa, el Planetario.
- 44 Bernardo Garza Sada, en mangas cortas de camisa.

III.2 LA FIRMA: SKIDMORE, OWINGS & MERRILL

- 45a John Hancock Center, 1970.
- 45b John Hancock Center, vista perspectivada.

III.3 LA LÍNEA DEL CORPORATIVO DE LATA

- 46 Maqueta del PEAC, vista panorámica.
- 47 Las sandías de Tamayo.
- 48 Perspectiva del interior de la Galería.
- 49 Plano de conjunto.
- 50 Alzados, la portada principal señalada con un círculo.
- 51 Axonométrico de la Cafetería.
- 52 Planta de Oficinas Generales.
- 53 Planta General.
- 54 Maqueta del PEAC, vista aérea.

IV.2. LA ÓPERA SACRA: LA FIRMA, TAMAYO

- 55 Croquis de la primera propuesta, la alegoría industrial.
- 56a Mural de Rivera, *Detroit dinámico*, Museo de artes de Ditroit, muro norte, 1932-1934.
- 56b En el mismo sitio, muro sur.
- 57 Acuarela de la primera propuesta.
- 58 *Revolución*, 1938.
- 59 *El canto y la música*, 1933.
- 60a Croquis utilizado en la búsqueda del "cristalizador" del ventanal Tamayo.
- 60b Croquis con una posible solución estructural.
- 60c Croquis con los posibles puntos de complicación por compresión.
- 60d Esquema autosoportante.

- 61 Rufino Tamayo con mandil, José C. Villanueva con maletín, a la derecha Louis La Rooy y George Stahl en la entrada de la casa de los Tamayo.
- 62 Acuarela *Cosmos*, la segunda y definitiva propuesta, 1980.
- 63 *Sandías* y Tamayo, 1968.
- 64a *Animales*, 1941.
- 64b *Perro ladrando a la luna*, 1943.
- 64c *Perro y luna*, litografía, s/f.
- 65 Instrumentos sonoros, en *El canto y la música*, 1933.
- 66 *Autorretrato*, 1931.
- 67 *Retrato de Olga*, 1964.
- 68 *Nueva York desde la terraza*, 1937.
- 69 *Mujeres alcanzando la luna*, 1945-46.
- 70 *Hombre contemplando el firmamento*, 1950.
- 71 *El hombre*, 1953.
- 72 *El astrónomo*, 1954.
- 73 *Terror cósmico*, 1954.
- 74 *El quemado*, 1955.
- 75a *El día y la noche*, 1954.
- 75b *Detalle*.
- 75c *Detalle*.
- 76 *El astrónomo*, 1957.
- 77a *Dualidad*, 1964.
- 77b *Detalle*.
- 78 *Hombre confrontando al infinito*, 1967.
- 79 *Fraternidad*, 1968.
- 80a *Energía*, 1969.
- 80b *Detalle*.
- 80c *Detalle*.
- 81a *El hombre frente al infinito*, 1971.
- 81b *Detalle*.
- 82 *El iluminado*, 1975.
- 83 *Eclipse total*, 1977.
- 84 *La gran galaxia*, 1978.
- 85 *Cosmos*, finalmente llamado *El universo*, 1980-1982.
- 86a *El universo*.
- 86b *Cabeza colosal olmeca 6*, San Lorenzo, Veracruz.

- 87a *El universo.*
- 87b Tamayo.
- 88a Tamayo niño.
- 88b Tamayo viejo.
- 89a El jaguar, la magnífica bestia preamericana, la devoradora del hombre.
- 89b Cabeza Colosal olmeca 6.
- 89c *El universo.*
- 89d Tamayo viejo.
- 90 Edificio construido exclusivamente para alojar el vitral *El universo.*
- 91 *Galaxia II*, 1982.
- 92 *Máscara negra*, 1983.

IV.3. UNA PROPUESTA ESCULTÓRICA

- 93a Los primeros trazos garzos de Gerzso, en la casa de la familia Spúlveda Fernández.
- 93b Trazo en el que se aprecia la determinación lumínica en el diseño escultórico.
- 94 *Los días de la calle de Gabino Barrera*, 1944.
- 95 *Los fusilamientos del 3 de mayo*, la crucifixión de Francisco de Goya, 1814.
- 96 *El descuartizado*, 1944.
- 97 *El Guernica*, Pablo Picasso, 1937.
- 98 *Nafragio*, 1945.
- 99 *El buey desollado*, Rembrandt, 1655.
- 100 *La lección de anatomía del doctor Joan Deyman*, detalle, Rembrandt, 1656.
- 101 *El incendio*, Goya, 1793-94.
- 102 *La barca de la Medusa*, Théodore Gericault, 1819.
- 103 *La barca de Dante*, Eugène Delacroix, 1822.
- 104 *La libertad en las barricadas*, Delacroix, 1830.
- 105 *La barca*, 1941-42.
- 106 Alzados de la primera propuesta escultórica.
- 107 Plano de la segunda propuesta escultórica, proyecto definitivo, 30 de marzo de 1981.
- 108a Alzados de la segunda propuesta, proyecto definitivo.
- 108b
- 109a *Torso*, 1978.
- 109b *Torso*, 1979.
- 110 *La mujer de la jungla*, 1977.
- 111 *Negro-blanco*, 1990.

- 112 *Cogitoergosum; ergo-sum-gerzso*, 1989.
- 113 *Yaxchilán*, 1988.

IV.4 LAS OTRAS ÓPERAS

- 114 Maqueta de las 10 piezas escultóricas, en bronce pulido, propuestas por Luis López Loza.
- 115 Secciones de las nueve piezas escultóricas de López Loza, en proceso de producción.
- 116a Díptico *México bajo la lluvia 196 y 197*, Vicente Rojo.
- 116b
- 117 Biombo, Ignacio Salazar.
- 118 Propuesta escultórica, Sebastián.
- 119a *Alberta*, Sebastián.
- 119b
- 120a Croquis del desmenuzamiento de *Alberta*, para memoria de cálculo de Francisco Garza Mercado.
- 120b
- 120c
- 120d
- 121 Carátula de la memoria de cálculo para *Alberta*, Francisco Garza Mercado, 12 de abril de 1981.
- 122 Óleo-mural de Eduardo Tamariz, foto instantánea para reporte de avance.
- 123 *San feo (Saint Ugly)*, Alejandro Colunga.
- 124 Propuesta *alfa* para cielo sobre escalera helicoidal, Ismael Vargas.
- 125 *Faro del comercio, Farofuente del comercio* (Esculturafuente), Luis Barragán, 1984.

IV.6. OTRAS PIEZAS ARTÍSTICAS

- 126 Un mueble rústico para la dirección.

V.2 ADECUACIÓN DEL RUMBO

- 127 Manuel Gustavo Pizarro Ordozgoiti.

VI.2 COSMOS, ÓPERA APARTE

- 128 La impetuosa fuerza indomesticable de un horripilante engendro de contenido mítico universal, ajeno a la simplicidad de la plana felicidad que amenazaba con adormecerlo.

SIGLAS MÁS USADAS

CAA	Consejo Administrativo de Alfa
CCA	Centro Cultural Alfa
Cydsa	Celulosa y Derivados, S. A.
ENAP	Escuela Nacional de Artes Plásticas
FONAPAS	Fondo Nacional para las Actividades Sociales
FORTE	Fundación Olga y Rufino Tamayo
HYL	Nombre del proceso de fierro esponja patentado con las iniciales de Hojalata y Lámina
Hylsa,	Hojalata y Lámina, S. A.
IMSS	Instituto Mexicano del Seguro Social
INBA	Instituto Nacional de Bellas Artes
Isisa	Ingeniería y Servicios Integrales, S. A.
ITAM	Instituto Tecnológico Autónomo de México
ITM (MIT)	Instituto Tecnológico de Massachusetts (Massachusetts Institute Technologic)
ITESM	Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey
MAM	Museo de Arte Moderno, en México
MARCO	Museo de Arte Contemporáneo, en Monterrey
MARCOIT	Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo, en México
MNAH	Museo Nacional de Antropología e Historia
MOMA	Museo de Arte Moderno de Nueva York (<i>Museum of Modern Art</i>)
ONU	Organización de las Naciones Unidas
PA	Programa de Arte
PA del PEAC	Programa de Arte del Proyecto Ejecutivo Alfa Corporativo
PEAC	Proyecto Ejecutivo Alfa Corporativo
RH	Recursos Humanos
SACS	Unión de universidades del Sudoeste de los Estados Unidos
SAT	Sociedad Artística Tecnológico
SCT	Secretaría de Comunicaciones y Transportes
SOM	Skidmore, Owings & Merrill, de Chicago
UANL	Universidad Autónoma de Nuevo León
UASLP	Universidad Autónoma de San Luis Potosí
UDEM	Universidad de Monterrey
UNAM	Universidad Nacional Autónoma de México
UR	Universidad Regiomontana
Visa	Valores Industriales de la Cervecería Cuauhtémoc, S. A.

BIBLIOGRAFÍA

- ABELLEYRA, Angélica: "Rufino Tamayo. Siete décadas de labor creativa", *Casas & Gente*, México, revista, núm. 22, dic. 1987, pp. 37-47.
- ACHA, Juan, *et al.*: "El Geometrismo reciente y Latinoamérica"; *El Geometrismo mexicano*, México, Universidad Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas, 1977, p. 36.
- ADLER LOMNITZ, Larissa, *et al.*: *A mexican elite family, 1820-1980: kinship, class, and culture*, Princeton, Princeton University, Press, 1987.
- AMORES CAÑALS, José Emilio: "La Colección Alfa. Una colección de pintura mexicana moderna", Monterrey, 1995 (tesis para grado de maestría en Humanidades, Universidad de Monterrey). Inédita.
- , *et al.*: *Manuel Rodríguez Vizcarra 1922-1984 in memoriam, poesía en el mundo*, Monterrey, Ediciones Sierra Madre, 1984 (libro homenaje, Arte A.C., Consejo Consultivo, Centro Cultural Alfa).
- "Arquitecto Pedro Ramírez Vázquez. Sus obras más importantes"; *curriculum vitae*, textos de Ramón Vargas Salguero, sin fecha.
- AZUELA, ALICIA: *Diego Rivera en Detroit*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas / Universidad Nacional Autónoma de México, 1985 (Col. Cincuenta años 1935-1985).
- BALMORI, Diana, *et al.*: *Las alianzas de familias y la formación del país en América Latina*, trad. Dorothy Ling, México, Fondo de Cultura Económica, 1990.
- BASAVE FERNÁNDEZ DEL VALLE, Agustín: *Vocación y estilo de México. Fundamentos de la mexicanidad*, Monterrey, Ed. Noriega Limusa, 1989.
- BAUDRILLARD, Jean: *Crítica de la economía política del signo*, trad. Aurelio Garzón del Camino, México, Siglo Veintiuno Editores, 11ª ed., 1997.

- BAYÓN, Damián: *Hacia Tamayo*, México, Tezontle, Fundación Olga y Rufino Tamayo, Fondo de Cultura Económica, 1995.
- BERRUECOS, Pedro (Coordinador): *El estado de Nuevo León*, México, Ed. Azabache, 2ª ed., 1993, pp. 24-87.
- BORREGO, Salvador: *Cómo García Valseca fundó y perdió 37 periódicos y cómo Eugenio Garza Sada trató de rescatarlos y perdió la vida*, México, Ed. Tradición, 2ª ed., 1985, pp. 99-103.
- BORGES, Jorge Luis: *Siete noches*, 11ª reimp., México, Fondo de Cultura Económica, 1998 (Col. Tierra firme), pp. 55-74.
- : *El Aleph*, 57ª reimp., Buenos Aires, Ed. Emecé, 1998, pp. 239-267.
- BUCKLEY, Tom: *Vecinos violentos*, trad. Angélica Sherp, México, Ed. Edivisión, 1986, pp. 327-337.
- CAMPBELL, Joseph: *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, 6ª reimp., México, Fondo de Cultura Económica, 1998 (Biblioteca de Psicología, Psiquiatría y Psicoanálisis, dirigida por Ramón de la Fuente).
- CARDOZA Y ARAGÓN, Luis: "Gunther Gerzso"; *Ojos/vos*, México, Ed. Era, 1988.
- CARLYLE, Thomas: *Los héroes*, trad. Pedro Umbert, Madrid, Ed. Aguilar, 1985.
- : *Carlos Mérida. Color y forma*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Nacional de Bellas Artes / Ed. Era, 1992.
- CAVAZOS GARZA, Israel: *Breve historia de Nuevo León*, 1ª reimp., México, Colegio de México / Fideicomiso Historia de las Américas / Fondo de Cultura Económica, 1996.
- COLLIER, Peter, et al.: *Los Rockefeller, una dinastía americana*, trad. F. Martín, Barcelona, Ed. Tusquets, 1987, pp. 200-221.
- CROCE, Benedetto: *La historia como hazaña de la libertad*, trad. Enrique Díez, México, Fondo de Cultura Económica, 2ª ed., 1960 (Col. Popular).
- : *Breviario de estética*, trad. José Sánchez Rojas, Buenos Aires, Ed. Espasa-Calpe, 1938 (Col. Austral).

- DAMAZ, Paul, *et al.*: *Art in Latin American architecture*, Nueva York, Reinhold Publishing Corporation, 1963.
- DEL CONDE, Teresa, prólogo: *Los murales de Rufino Tamayo*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes / Fundación Olga / Rufino Tamayo, Américo Arte Editores, 1996, pp. 10-13.
- , *et al.*: “Las jóvenes generaciones de geometristas mexicanos”; *El geometrismo mexicano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas, 1977.
- DE PEÑA DE OCAÑA, Delia y Sylvia Cárdenas de Mayer: *Imágenes fotográficas del Monterrey de ayer. Fines de siglo XIX y principios del XX*, Monterrey, Ayuntamiento de la ciudad de Monterrey / Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey, 1983.
- DEROSSI, Flavia: *El empresario mexicano*, México, Universidad Autónoma de México, 1997, pp. 174-179.
- DUBY Georges, *et al.*: “Del Renacimiento a la Edad Moderna. Los trabajos y los días”, y “Del Renacimiento a la Edad Moderna. Discurso y disidencia”, trad. Marco Aurelio Galmarini; *Historia de las mujeres*, vol. 5 y 6, Madrid, Ed. Taurus, 1994; pp. 286- 414.
- EDER, Rita: *Gunther Gerzso. El esplendor de la muralla*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Editorial Era, 1994.
- : “El espacio y la posguerra en la obra de Rufino Tamayo”; *XIX Coloquio Internacional de Historia del Arte. Arte y Espacio*, México, Universidad Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997, pp. 237-254.
- EMANUEL, Murie, *et al.*: *Contemporary Architects*, Londres, Macmillan Publishers, 1980, pp.753-756.
- FUENTES, Carlos: *La frontera de cristal. Una novela en nueve cuentos*, 7ª reimp., México, Ed. Santillana S. A., 1997 (Alfaguara).
- FUENTES MARES, José: *Monterrey, una ciudad creadora y sus capitanes*, Monterrey, Ed. JUS, S.A, 1976.
- I.T.E.S.M., *Principios, Misión, Organización y Estatuto General del Sistema Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey*, Monterrey, Instituto Tecnológico de Monterrey, 1986.

- JENCKS, Charles: *Arquitectura tardomoderna y otros ensayos*, trad. Justo G. Beramendi, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1982, pp. 130-145.
- : *Arquitectura internacional*, trad. Santiago Castán, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1989, pp. 230-298.
- KANDINSKY, Wassily: *De lo espiritual en el arte* ("Über das geistige in der Kunst"), trad. Elisabeth Palma, México, Ed. Coyoacán, 4ª ed., 1996 (Col. Diálogo abierto, núm. 8).
- KRAUZE, Enrique: *Lázaro Cárdenas. General misionero*, 3ª reimp., México, Fondo de Cultura Económica, no. 8, 1995 (Col. Biografía del poder), pp. 79-90 y 138-147.
- LÓPEZ PORTILLO, José: *Mis tiempos, biografía y testimonio político*, México, Fernández Editores, 1988, 2 vols., pp. 482-518 y 558-572.
- Luis Barragán*, México-Madrid, Colegio de arquitectos de la ciudad de México, A.C., Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente de España / Fundación Sidek, Exp. 29 de nov., 1994 a 17 de ene., 1995, producción en video, III, csts.
- MANRIQUE, Jorge Alberto y Teresa del Conde: *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*, México, Universidad Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas, 1987 (Cuadernos de Historia del Arte, 32), pp. 5-12 y 241-242.
- , et al.: "Los Geometristas mexicanos en su circunstancia"; *El geometrismo mexicano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas, 1977.
- MAUROIS, André: *Un arte de vivir. El arte de pensar-amar-trabajar-mandar-envejecer*, México, Ed. Azteca, S.A., 1957 (Academia Francesa).
- MENDIRICHAGA, Rodrigo: *Una historia para la historia*, Monterrey, Ed. Impresora Monterrey, 1978.
- , *Los cuatro tiempos de un pueblo. Nuevo León en la historia*, Monterrey, Instituto Tecnológico de Monterrey, 1996.
- MONSIVÁIS, Carlos: "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX"; *Historia General de México*, México, El Colegio de México, 1986, pp. 1366-1417.

MOYSSÉN, Xavier: "Tamayo, Mérida, Paleen y Gerzso"; *Historia del Arte Mexicano*, México, Secretaría de Educación Pública / Instituto Nacional de Bellas Artes / Salvat, 1982, 2º vol., pp. 74-94.

NIEMEYER, Jr., E. Víctor: *El general Bernardo Reyes*, Monterrey, Gobierno del Estado / Centro de Estudios Humanísticos de la Universidad de Nuevo León, 1966.

NOELLE, Louise: *Luis Barragán. Búsqueda y creatividad*, México, Universidad Autónoma de México, 1996, pp. 133-145.

———: "La integración plástica: confluencia, superposición o nostalgia"; Coloquio del Instituto de Investigaciones Estéticas, Querétaro, Universidad Nacional Autónoma de México, (México, septiembre, 1998), pp.1-14. En prensa.

NUNCIO, Abraham: *El Grupo Monterrey*, México, Ed. Nueva Imagen, 1982.

OLEA, Óscar: *El arte urbano*, México, Universidad Autónoma de México, 1980.

ORTEGA Y GASSET, José: *La deshumanización del arte. Velázquez. Goya*, México, Ed. Porrúa, 2ª ed., 1992 (Sepan Cuántos...).

ORTIZ GONZÁLEZ, Imelda: "Conceptualización y estilo de la figura humana en los murales de Bonampak" (Especialidad de Historia del arte Mexicano, Facultad del Hábitat, Universidad Autónoma de San Luis Potosí, enero, 1996). Inédito.

———: "Retratos de familia. Familias Pizarro Ordozgoiti-Collado y Parra" (Especialidad de Historia del Arte Mexicano, Facultad del Hábitat, Universidad Autónoma de San Luis Potosí, junio, 1996). Inédito.

———: "El romance del Estado y la Estética", (Especialidad de Historia del Arte Mexicano, Facultad del Hábitat, Universidad Autónoma de San Luis Potosí, septiembre, 1996). Inédito.

PARDINAS ILLANES, Felipe: "Monterrey, taller de arte litúrgico", Monterrey, 1952 (fotocopia de texto en publicación no identificada, rescatado de la biblioteca particular del Pbro. Andrés Estrada Jasso).

PAZ, Octavio: *Las peras del olmo*, México, Universidad Autónoma de México, 1957.

———: *Los privilegios de la vista. Arte de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

———: *El laberinto de la soledad. Postdata. Vuelta a El laberinto de la soledad*, 2ª reimp., México, Fondo de Cultura Económica, 2ª ed., 1995 (Col. Popular).

- P.E.A.C., Jorge Warnholtz: "Reporte de las visitas y entrevistas a los arquitectos" (Monterrey, agosto 14, 1979).
- : Imelda Ortiz González: "Reporte del Programa de Arte" (Monterrey, enero 23, 1981).
- PEREDA, Juan Carlos (coordinador): *Los murales de Rufino Tamayo*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes / Fundación Olga / Rufino Tamayo, Américo Arte Editores, 1996, pp. 188-195.
- PIZARRO, Manuel G.: *Una opinión sobre planificación nacional y urbana. Génesis, concepto, alcances y posible organización en México*, México, ed. particular, 1958 (impreso en talleres de la E. C. L. A. L.).
- PLACZEK, Adolfo K.: *Contemporary Architects*, Londres, The Free Press, Macmillan Publishers, 1982, pp.77-79.
- PUENTE LEYVA, Jesús: *Distribución del ingreso en un área urbana: el caso de Monterrey*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1969.
- RAMÍREZ VÁZQUEZ, Pedro (semblanza de Ernesto Velasco León): *Ramírez Vázquez en la Arquitectura*, México, Ed. Diana / Universidad Autónoma de México / Facultad de Arquitectura, 1984 (transcripción de "La Arquitectura como disciplina de servicio", de la Cátedra extraordinaria "Federico E. Mariscal"), pp. 129-140.
- REYES, Alfonso: *Obras completas de Alfonso Reyes*, 1ª reimp., México, Fondo de Cultura Económica, 1964 (Col. Letras mexicanas), vols. I, II y XVI.
- RIDING, Alan: *Vecinos distantes. Un retrato de los mexicanos*, México, Ed. Joaquín Mortiz / Planeta, 1986, pp. 170-262.
- RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida: *El surrealismo y el arte fantástico de México*, México, Universidad Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas, 1969.
- : "La Geometría en las artes visuales 1880-1945"; *El Geometrismo mexicano*. México, Universidad Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas, 1977, p.3.
- ROEL, Santiago (colaboración de Alfonso Cavazos Castaño): *Nuevo León. Apuntes históricos*, Monterrey, Ed. Castillo, 3ª ed., 1977, pp. 182-196, 238-241 y 346-347.

- ROSSENBERG, Harold: *The definition of art*, 2ª reimp., Nueva York, Collier Books, Division of Macmillan Publishing Co. Inc., 1979, pp. 201-233.
- RUBIO Y RUBIO, Alfonso: "Monterrey y la renovación de las artes sagradas en México" (fotocopia de texto en publicación no identificada, rescatado de la biblioteca particular del Pbro. Andrés Estrada Jasso), pp. 201-208.
- RUIZ DE ICAZA, Maru: "Romelia Domene de Rangel. Pionera del arte en Monterrey", *Actual*, México, revista mensual, núm. 56, 1998, pp. 46-48.
- SARAGOSA, Alex: *The Monterrey elite and the Mexican State, 1880-1940*, Austin, Texas, University of Texas Press, 1988, pp. 170-191.
- SCULLY, Vincent, et al.: *The architectural League. Artists & Architects Collaboration*, Nueva York, Ed. Barboralee Diamonstein, 1981.
- SEGOVIA, Silvia: "Guillermo Maldonado. Toda una vida en el Tec", *Integratec*, Revista del Sistema Tecnológico de Monterrey, Monterrey, Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey, año 6, núm. 34, mar-abr, 1999, pp. 23-25.
- SMITH, Terry: *Making the modern. Industry, art, and design in America*, Chicago, The University of Chicago Press, 1993.
- SOLER DE SÁNCHEZ, Ana María (coordinadora): *A través de cien años, EXAC. Casa San Luis Potosí*, México, Ed. Universidad Potosina, 1986, pp. 11-15.
- S.O.M.: info som.com. <http://www.som.com/html/projects.html>, Chicago, noviembre 22, 1997.
- : George Stahl, misiva a Louis La Rooy de la compañía *Van Tetterode, Glas Objekten*, Amsterdam, abril 23, 1980.
- : *Job memorandum no. 77, may. 19, 1980.*
- : *Job memorandum no. 79, may. 19, 1980.*
- : *Job memorandum no. 99, may. 19, 1980.*
- TAPIA MENDEZ, Aureliano: *La Purísima, historia de una imagen y de su Templo*, Monterrey, Prod. al Voleo-El Troquel, 1989, pp.52-70.

- TIBOL, Raquel (textos): *Los murales de Rufino Tamayo*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes / Fundación Olga y Rufino Tamayo / Américo Arte Editores, 1996, pp.14-27.
- TORRES SEPTIÉN, Valentina: *La educación privada en México 1903-1976*, México, El Colegio de México / Universidad Iberoamericana / Centro de Estudios Históricos / Grupo Edición, 1997.
- VIZCAYA CANALES, Isidro: *Los orígenes de la industrialización de Monterrey (1867-1920)*, Monterrey, Librería Tecnológico, 2ª ed.1971.
- WEBER, Max: *La ética protestante* ("The protestant ethic and the spirit of capitalism", 1953), trad. Talcott Parsons, Cambridge, Massachusetts, Ed. Charles Scribner's, 1958.
- WESTHEIM, Paul: "La Purísima in Monterrey, Mexico", trad. Rémy Bastien, *Liturgical Arts*, New Hampshire, revista, nov. 1952, pp. 7-9.
- ZAID, Gabriel: *La máquina de cantar*, México, Siglo Veintiuno Editores, 3ª ed., 1974 (Col. Mínima).
- ZEVI, Bruno: *Historia de la Arquitectura Moderna*, trad. Héctor Álvarez, Buenos Aires, Ed. Emecé, 2ª ed., 1957, pp.20-22.
- ZÚÑIGA, Olivia: *Mathias Goeritz*, México, Editorial Intercontinental, 1963, pp. 30-35.

ÍNDICE

Presentaciones	
Reconocimientos	3
Prólogo	5
INTRODUCCIÓN	11
I. UN GRUPO INDUSTRIAL CON INQUIETUDES CULTURALES	9
I.1 COSMOGONÍA DEL GRUPO ALFA	19
Al borde del filo	19
<i>La rosa imantada</i>	22
Reflejo de la luna al borde del filo	22
Desborde y desarrollo industrial	23
El Grupo Monterrey se desarrolla, se engarza y se desborda	27
Hylsa: luna de lata	28
<i>¡Qué lata con la lata!, ¡qué lata con la plata!; ¡qué plata con la lata!</i>	
I.2 SU MISIÓN	31
El hombre en el desborde	31
Los dones	32
Los dones desbordados	33
<i>La esencia de los dones</i>	33
<i>Las luces de los dones</i>	35
<i>El desborde de los dones</i>	37
La forma de los dones	42
Los dones de plata	45
El hombre de los dones	46
Las doñas de los dones	49
El fruto de los dones	52
I.3 LA DECISIVA TRÍADA	55
Doña Mária. <i>La doña que "ila", engarza y borda los dones</i>	55
José Emilio Amores. <i>Nada menos que todo un don</i>	61
Guillermo Sepúlveda. <i>Don de gente</i>	63

1.4	LA ASESORIA	67
	Luna a luna, luna tras luna	67
	<i>Inés Amor, Fernando Gamboa, Franz Mayer, Arturo Pani y la intervención de Jorge Alberto Manrique</i>	
1.5	LOS PINITOS DE LATA	71
	Con luz de luna	71
	<i>Los engarces de la doña; las labores de los dones</i>	73
	Tras la huella del gigante, engarzando la cultura	75
	A la luz de una propuesta decorosa e industrial	77
	<i>Ensayos y engarces; traspies de plata</i>	79
	<i>Detonaciones plásticas con los dones de lata</i>	80
	<i>Sobre la línea</i>	84
II.	ANTECEDENTES DEL CONCEPTO ARQUITECTÓNICO	87
II.1	ACERCA DEL ARTE Y LA ARQUITECTURA	89
II.2	ENTRELACES DE LA PLÁSTICA Y LOS DONES DE LA FE	93
II.3	ATISBOS DEL ENGARCE DE LA PLÁSTICA EN EL CORPORATIVO DE LATA	97
II.4	EN LA BÚSQUEDA DEL CREADOR IDEAL	101
	<i>Destellos en el camino</i>	104
III.	SE DEFINE EL ESCENARIO CORPORATIVO	107
III.1	HYLSA: HILA Y ENGARZA	109
	Los engarces plásticos de lata	110
III.2	LA FIRMA: SKIDMORE, OWINGS & MERRILL	113
III.3	LA LÍNEA DEL CORPORATIVO DE LATA	117
	Delineación	118
	<i>La línea de la lata</i>	118
	<i>Del registro de colores</i>	122
	<i>Manifiesto pudor de exhibición</i>	123
	<i>Lo que la línea de lata</i>	123
IV.	ENGARCES PLÁSTICOS	127
IV.1	OBRAS POR ENCARGO	129

IV.2	ÓPERA SACRA: LA FIRMA, TAMAYO	131
	Un insólito fruto para un desusado engarce	131
	Engarces de lata para un don	132
	El espacio del don y el recurso del método	138
	La línea del cosmos	141
	<i>Dualismos míticos; de lo ordinario a lo extraordinario</i>	141
	<i>Relación de una íntima cosmogonía</i>	144
	<i>El artista de las lunas</i>	151
	<i>El don de los colores</i>	152
	El concluyente e incluyente cosmos	154
	<i>Mascarón cósmico; talismán de luz azul: luz azul</i>	155
	<i>El universo</i>	158
IV.3	UNA PROPUESTA ESCULTÓRICA	163
	El engarce de Gerzso	164
	<i>Gerzso se engarza y aborda</i>	165
	"Gerzso es Gerzso"	167
	<i>Introyección a Gerzso</i>	170
	La primera línea plástica se hila	174
	<i>La línea de Gerzso; cogitoergosum; ergo-sum-gerzso</i>	175
	<i>¿De qué estaría hecho el Gerzso?</i>	177
	Ruptura de línea y colapso creador	178
	La gesta del Gerzso	180
IV.4	LAS OTRAS ÓPERAS	183
	Una ópera interactiva: Luis López Loza	183
	Más Óperas	185
	Rodolfo Nieto. <i>Los músicos</i>	185
	Vicente Rojo. <i>México bajo la lluvia 196 y 197</i>	186
	Ignacio Salazar. <i>Un biombo</i>	187
	Sebastián. <i>Alberta</i>	189
	Eduardo Tamariz. <i>Un lienzo mural</i>	191
	Otras más	192
	<i>Alejandro Colunga e Ismael Vargas</i>	192
	<i>Luis Barragán. La escultura fuente de la Gran Terraza</i>	194
	Carlos Mérida. <i>El venado y la luna</i>	197
IV.5	LA COLECCIÓN ALFA	199
	Selección de óperas	199
IV.6	OTRAS PIEZAS ARTÍSTICAS	201
	Obra gráfica	201
	Mobiliario artístico	201

V.	SE CUMPLE EL ESCENARIO CORPORATIVO	203
V.1	CONTRATIEMPOS EN EL CAMINO DE LATA	205
	Materiales	205
	Fisuras	205
V.2	ADECUACIÓN DEL RUMBO	207
	La nueva línea en el rumbo	208
	<i>El don de mando</i>	209
	Un oportuno y afortunado reclutamiento	209
	<i>El don de los talentos</i>	213
	Últimos contratiempos	215
V.3	LO QUE EL COLAPSO DESENCADENÓ	219
	Lo efímero del engarzamiento; <i>primeras conclusiones</i>	219
	Los desengarces	222
	<i>El colapso desengarzador</i>	222
	<i>Contrarreloj</i>	223
	<i>La entrega</i>	224
VI.	CONCLUSIONES	225
VI.1	LA DIÁSPORA DE LA COLECCIÓN ALFA	227
VI.2	COSMOS, ÓPERA APARTE	231
	<i>El universo, la obra de genética exogámica</i>	231
	<i>Las intenciones tras la obra</i>	232
	<i>De evocación universal</i>	233
	El Aleph de Alfa	235
VI.3	ENGARCES CULTURALES	237
	El acertijo de la esfinge en la nueva evolución	237
	LISTA DE ILUSTRACIONES	241
	SIGLAS MÁS USADAS	247
	BIBLIOGRAFÍA	249
	ÍNDICE	257