

Promover el arte en una ciudad del norte de México (los proyectos artísticos en Monterrey, 1940-1960)

Víctor Zúñiga*

Hacia una sociología regional de la producción y consumo de arte

1. DE MANERA INSISTENTE LA SOCIOLOGÍA del arte, entendida como sociología de la cultura (Chamboredon, 1986), ha centrado su atención en tres tipos de unidades de observación y análisis: la obra —de un productor, una época, una corriente estilística—,¹ las instituciones culturales promotoras o consumidoras de arte (véase Moulin, 1983, 1986; Hauser, 1983) y los artistas, sus formaciones, espacios de acción y campos de autonomía (véase Bourdieu, 1980; Singly, 1986; Moulin *et al.*, 1985). Rara vez una región o una ciudad han sido consideradas como objeto de estudio. Todo pareciera funcionar como si la ambición universalista del campo artístico hubiese contagiado a la producción sociológica y dificultara la incorporación de las dimensiones espaciales en el análisis. Aquello que en la sociología de las culturas “populares” —cualquier cosa que esto signifique—, pareciera ser inherente (una forma de cultura “popular” siempre tiene centros y fronteras geográficas), en el análisis sociológico de las culturas llamadas “cultas” pudiera ser recibido como una aberración. El arte “culto”, se dice, no admite fronteras.

En este trabajo intentamos introducir la sociología de la producción,

* Este y los artículos de Vicente Sánchez Munguía y Miguel A. González Quiroga forman parte de una sección sobre la frontera noreste de México. *Estudios Sociológicos* agradece muy especialmente a Víctor Zúñiga la coordinación de esta sección.

¹ Los trabajos de U. Eco (1984, 1985) son algunos de los más representativos, pero muchos otros estudios privilegian esta unidad de análisis, bajo distintas metodologías y perspectivas teóricas: Williams (1958), Kavolis (1970), Francastel (1975), Moulin (1978).

distribución y consumo de objetos artísticos dentro de los estudios regionales. Así como se hace historia, sociología, antropología y economía regionales, donde el espacio adquiere el valor que tradicionalmente las ciencias sociales le han otorgado a la dimensión temporal (véase Proud'Homme, 1991), de igual modo intentaremos una sociología del arte cuya unidad de observación es un espacio social; en este caso la ciudad de Monterrey, que entre 1940 y 1960 busca, dentro de esa sociedad urbana, ofrecer un lugar al arte.

Adoptar como centro del análisis la noción de región no implica necesariamente argumentar en favor de una postura teórica al respecto. Más bien, la idea de región es, para efectos de este trabajo, una guía metodológica sin más pretensiones que la de orientar la observación: posición del observador, selección de los hechos sociales a observar y modo de relacionarlos. En este sentido, el presente texto sobre Monterrey debe considerarse como un punto de arranque para la comprensión de los procesos culturales en, y desde, la red de sociedades urbanas que componen la región noreste de México; inventariar los hechos y lugares, establecer las relaciones, privilegiar los procesos endógenos y recuperar la intencionalidad de los actores son las consecuencias inmediatas de este enfoque metodológico.²

2. Monterrey presenta un interés particular dentro del contexto mexicano. La historia económica de la ciudad (véase Cerutti, 1983; Flores 1991), su importancia industrial de implicaciones regionales y nacionales, su centenaria tradición de relaciones comerciales e industriales con Estados Unidos, convierten las preguntas sobre la cultura artística en Monterrey en una paradoja en dos sentidos: por un lado, el aparente divorcio entre acumulación de capital y producción y distribución de arte en la ciudad y, por el otro, el aparente desequilibrio entre la fuerte presencia económica y la notable ausencia artístico-cultural de Monterrey en el espacio nacional.³ Paradoja que bien pudiera caracterizar a muchas de las sociedades urbanas en el espacio fronterizo del norte de México.

² Se trata, desde otro lenguaje, de hacer eco de la preocupación claramente expresada por N. García Canclini (1975:73): "Decía Benjamin que el problema clave no es cómo se ubica una obra de arte *ante* las condiciones de producción de una época sino cómo se ubica *en* ellas. El arte no sólo representa las relaciones de producción; las realiza".

³ La idea de frontera norte como sinónimo de "desierto cultural", tan fuertemente arraigada en la conciencia de políticos, educadores y hombres de negocios regiomontanos, amerita un estudio histórico-sociológico particular que dé cuenta de su génesis social, su formulación en el discurso y su funcionamiento institucional. El "regiomontano universal", Alfonso Reyes, es una prueba en contrario, de la subsistencia de esta idea en el ámbito local.

La ambición panorámica, que no exhaustiva, que perseguimos, nos impedirá llegar a los detalles de las obras, los productores, los escenarios de presentación y consagración, los gustos dominantes y subordinados, así como las estrategias de producción, distribución y consumo de arte, en sus expresiones más “clásicas” (plástica, teatro, literatura, danza y música “clásica”). Sacrificaremos esta información para centrar nuestros esfuerzos en los promotores, los espacios urbanos, los públicos y los proyectos en los periodos por los que ha pasado el arte en Monterrey desde que los vientos del sexenio de Cárdenas dejaron de producir sus efectos en la ciudad hasta que las olas de López Mateos hicieron renacer las desconfianzas regiomontanas.

3. En nuestro análisis utilizamos información del periódico *El Porvenir*, aparecida durante los años 1941, 1945, 1950, 1956 y 1960,⁴ reunida en 532 fichas que registran todos los sucesos artísticos publicados en aquel periódico. También se realizaron entrevistas a promotores y actores culturales sobresalientes en la historia de la ciudad.⁵ Los testimonios y descripciones de informantes y actores permitieron corregir y complementar la información proporcionada por la fuente hemerográfica.

Inexactitud de numerosos datos, sesgos producidos por el periodista, traducción de hechos en noticias, son las limitaciones conocidas de las fuentes hemerográficas. Esto, sin embargo, no afecta de forma notable el propósito del trabajo: obtener un panorama del consumo y la promoción cultural en la ciudad. *El Porvenir* fue seleccionado luego de varios ensayos con otros periódicos de Monterrey. Es el más antiguo y tradicionalmente ofrece un espacio a la llamada “vida cultural”. Salvo la literatura, cuya visibilidad social —medida por su presencia en los diarios— es notablemente menor, todas las otras manifestaciones artísticas son “noticia” desde 1940 a la fecha. Esta atención de los medios masivos de comunicación hacia el consumo y la promoción artísticos de la ciudad, indica las ambiciones y los proyectos que numerosos grupos sociales de Monterrey han manifestado a lo largo del presente siglo.

⁴ El fichero continúa hasta 1990, respetando los intervalos quinquenales. Algunas aseveraciones en el texto, referentes a décadas posteriores se basan en estos datos que, por razones de espacio, no son presentados aquí. Las excepciones: 1941 y 1956, no son años que hayan sido seleccionados por nosotros. Las carencias de la hemeroteca a la que acudíamos, nos obligaron a abandonar el censo de actores artísticos de 1940 y 1955.

⁵ En particular agradezco la hospitalidad y la valiosa información que me ofrecieron Adriana García Roel, Raúl Rangel Frías, Silvino Jaramillo, José Emilio Amores, María Elena Quiroga, Romelia Domene de Rangel, Graciela Salazar. Igualmente agradezco las valiosas sugerencias y observaciones críticas de Humberto Salazar.

Orígenes y condiciones

1. El esquema explicativo derivado del modelo de oposiciones y dependencias “centro-provincia” —la provincia como radio de acción del centro cultural (ciudad de México, París, Milán) o como mercado alternativo para los grandes maestros (Moulin, 1976)— aparecerá, si no totalmente inadecuado, sí francamente limitado para explicar una dinámica artístico-cultural que bien pudiera ser parte de la historia de las ciudades del noreste de México. La mayor parte de las instituciones con las que arranca este periodo de la vida artística de Monterrey eran totalmente autóctonas y carecían de lazos con los grandes promotores y figuras artísticas de la capital de la república.

Por otro lado, uno de los rasgos culturales de muchas de las ciudades norteamericanas de México es, sin duda, la casi total ausencia de instituciones eclesiásticas como promotoras y productoras de arte. Tal carácter laico, en los hechos aunque no necesariamente en los discursos, nos invitaría a pensar que las iniciativas estatales se desarrollaron sin resistencia. Esto, sin embargo, parece no haberse producido, al menos, en el caso específico de Monterrey. El Estado apareció tardíamente —en comparación con lo ocurrido en el ámbito nacional (véase Monsiváis, 1976)—, en la promoción de las actividades artísticas (Zúñiga, 1990).

La relativa ausencia histórica de estos actores centrales de la producción y el patronazgo artístico en México (Iglesia católica y Estado) aunada al hecho de que Monterrey parece no haber estado bajo el radio de acción cultural del “centro simbólico” del país (ciudad de México), crearon las bases para que la ciudad originara formas civiles de organización del arte y se creara un medio favorable a la aparición de actores relativamente independientes del Estado y de la Iglesia.

2. Los fuertes y antiguos lazos con San Antonio, Texas, ofrecieron modelos de organización y funcionamiento que, si no definieron el rostro de los promotores del arte en Monterrey, sí rivalizaron con los patrones emanados de la capital del país y la definición posrevolucionaria del papel del Estado en la cultura. Esta rivalidad permitió un balance entre los patrones culturales provenientes del centro y las sugerentes formas de organización del arte ofrecidas por aquella ciudad texana.

Este conjunto de rasgos de la sociedad regiomontana, explicarían, a su vez, los “rezagos”, las “lagunas” y “desequilibrios” artísticos que la caracterizan a lo largo de estas dos décadas.

El arte en manos de la clase media: los años cuarenta

1. A inicios de la década de los cuarenta, casi todos los organismos promotores de actividades artísticas eran pequeñas escuelas privadas de educación musical, de consumo de música “clásica” y de poesía romántica, así como grupos de divulgadores de la opereta y el canto a través de la radio (véase cuadro 1).

El papel de los organismos gubernamentales y la Iglesia católica es cuantitativa y cualitativamente irrelevante y débil. De hecho, el único acontecimiento localizado en la prensa donde participa la Escuela Municipal de Música de Monterrey,⁶ es organizado por la asociación de promoción de arte más importante de la ciudad en esos años: el Centro Artístico de Monterrey, que en 1940 cumplía su décimo aniversario. La Iglesia católica, por su parte, está ausente de la promoción artística. Durante estos años la música sacra es prácticamente desconocida para la ciudad y no hay rastros de algún antecedente.

El Consejo de Cultura Superior, órgano estatal que regía y normaba el funcionamiento de las distintas escuelas de lo que luego sería la Universidad de Nuevo León, poseía ya una importante presencia en la ciudad. Las llamadas “jornadas universitarias”, con conferencias de José Gaos, Luis Recaséns Siches y Alfonso Reyes, habían centrado sus esfuerzos en encontrarle un asiento al “pensamiento de nuestro tiempo” en el seno de un grupo de jóvenes regiomontanos universitarios. El énfasis estaba puesto en las llamadas “humanidades”, y sólo rara vez aquel Consejo pudiera considerarse como promotor de las “bellas artes”.

La naciente universidad estatal carecía de los recursos, la experiencia y los órganos necesarios para actuar como promotora de la “vida cultural” ciudadana. En diciembre de 1945 el Departamento de Acción Social Universitaria invitó al coro del Texas College; sin embargo, para enero de 1941, Federico Flores —“el barítono de Monterrey”, director y propietario del Conservatorio de Arte Lírico, fundado en 1940— había ofrecido un recital de canto y piano con obras de Puccini, Strauss y Bizet.

En ausencia de esta triada institucional (Iglesia, Estado y universidad), fundamental para comprender la producción artística de las grandes ciudades coloniales mexicanas, las asociaciones de consumidores y

⁶ G. Salinas Quiroga (1989) indica que la Escuela Municipal de Música se fundó en 1939 y contaba con una pequeña orquesta sinfónica y 575 alumnos. Este autor elogia la labor de esta institución, como lo hace en general con las iniciativas de promoción cultural del ayuntamiento de Monterrey entre 1939 y 1940. Sin embargo, la revisión hemerográfica que nosotros realizamos en los periódicos de 1941 no refleja la importancia que le otorga Salinas Quiroga.

Cuadro 1**Promotores culturales en Monterrey, 1941 y 1945
(Censos hemerográficos)**

<i>Tipo</i>	<i>Promotores</i>	<i>Número de actos*</i>
	<i>(Las cantidades entre paréntesis indican el porcentaje)</i>	
Asociaciones independientes de consumidores y ejecutores de música "clásica": piano, "bel canto"	4 (10)	29 (22)
Escuelas privadas de piano y canto, generalmente en las casas particulares de los maestros(as)	16 (41)	40 (31)
Radiodifusoras con programación de recitales de piano y canto, en vivo desde sus estudios	4 (10)	30 (23)
Sociedades independientes o de consumidores de poesía	1 (2.5)	1 (0.8)
Escuelas privadas de declamación	1 (2.5)	2 (1.6)
Escuelas privadas de danza	1 (2.5)	2 (1.6)
Instituciones universitarias de promoción de las artes	3 (7.5)	12 (9)
Grupos asociados a la Iglesia católica	1 (2.5)	2 (1.6)
Instituciones gubernamentales	2 (6)	2 (1.6)
Asociaciones o instituciones que ocasionalmente promueven actos artísticos	6 (15)	9 (7)
Organismos foráneos de promoción de la cultura	1 (2.5)	1 (0.8)
Totales	40 (100)	130 (100)

* Actos localizados en la prensa a lo largo de 1941 y 1945.

de aprendices de música permiten escuchar a Chopin, Brahms, Debussy, Bach, Beethoven y Mozart en espacios culturales por demás disímiles.

Esta ciudad —que en la primera mitad de los años cuarenta presencia la creación de la Universidad de Nuevo León (UNL) y el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey (ITESM), que consolida a las empresas que le daban una fama fabril en todo el país y que se acercaba a los 300 mil habitantes— sostiene 16 escuelas de piano y canto, y logra que los programas de opereta y música de cámara en la radio fuesen patrocinados por firmas empresariales tan alejadas del arte como cercanas al nuevo arranque de la industrialización en Monterrey: Cigarrillos Rialto, Philco, Productos Sarolo, Calzados Quintanilla, Mantequera de Torreón.

2. Entre 1940 y 1945 las artes plásticas no existían en Monterrey y sus antecedentes son prácticamente inexistentes; y esta ausencia tiene una fuerte relación con las ya señaladas de la Iglesia, la universidad y el Estado como promotores artísticos. Estos antecedentes explicarán, en buena medida, la inexistencia del muralismo, la tardía aparición del arte como objeto arquitectónico y, también, la importancia temprana de los pequeños formatos de producción de artes plásticas (óleo, acrílico, acuarela, escultura para pequeños espacios); formatos que facilitan la conversión del arte en mercancía, la aparición del mercado de pinturas y la construcción de espacios destinados a su presentación.⁷

El teatro no constituye una excepción. Con propósitos altruistas, el Centro Artístico de Monterrey, la Sociedad Pro-obras de Caridad y la Sociedad Artística Amado Nervo —grupos independientes integrados por mujeres de clase media— introducían la modalidad de comedias españolas. Pero, a diferencia del proyecto musical para la ciudad, el teatro no busca crear “el gusto por el buen teatro” sino atraer a un público dispuesto a colaborar en obras de caridad a cambio de un momento agradable.

La independencia, la civilidad y la laicidad de la “vida cultural” en estos años tiene un componente económico: los actos son financiados por los grupos promotores o por patrocinadores convocados a participar. Los recitales de piano y canto, las exposiciones de pintura y acuarela, las obras de teatro, no requerían de financiamiento público ni del apoyo de los grandes capitales privados, sino de la organización, las conviccio-

⁷ El pequeño formato, de uso doméstico, ya había hecho su debut desde el inicio de la década. El Casino Monterrey, en particular, acogía a retratistas y paisajistas, que “hacían chuzas” no solamente entre las señoritas de “buena sociedad”. Al tiempo, el Círculo Mercantil de Monterrey ofrecía cursos de pintura a grupos de alumnos, asiduos a las lecciones que ofrecía doña Pepita Rodríguez Fernández.

nes y el dinero de miembros de la clase media regiomontana escolarizada (médicos, abogados, arquitectos, ingenieros y sus esposas). La fisonomía, alcances y limitaciones de estas formas de producción y consumo artísticos corresponden, en gran medida, a este origen de clase: centralidad del piano, aprecio por la voz humana, mercado de obras plásticas de uso doméstico, comedia teatral con fines altruistas. Es decir, una dinámica cultural poderosamente orientada al consumo de arte (a la creación y mantenimiento de públicos) y muy débilmente dirigida a la producción; rasgos que seguirán presentes en la siguiente década.

Los primeros grandes proyectos artísticos: 1950-1960

1. Comparando los cuadros 1 y 2 podremos obtener cuatro observaciones:

a) El aumento de organismos de consumo, ejecución, enseñanza, promoción o producción de arte es considerable; se duplica el número de promotores artísticos de Monterrey.

b) Con excepción de las radiodifusoras y sus patrocinadores, los hacedores de la "vida artística" de principios de los cuarenta subsisten, activos, en la siguiente década: escuelas de piano y canto, asociaciones independientes de consumo y ejecución de música y canto; prueba de que la melomanía en torno al piano y a la voz no fue una moda del momento.

c) La aparición de dos nuevos y decisivos actores del proyecto artístico regiomontano: las universidades y las asociaciones de promotores y productores de arte.

d) La persistencia del carácter civil y laico de la promoción del arte.

Ilustraremos estas comprobaciones, encontrando el factor unificador de los cambios y permanencias: la idea de proyecto.

Nada nos autoriza a hablar de un "estilo", en el sentido de Baxandall (1985), como resultado de "factores sociales que favorecen la constitución de disposiciones y hábitos" auditivos o visuales; tampoco la información nos lleva a entender los sucesos en términos de movimientos o formaciones culturales (Williams, 1982), o de campos artísticos de producción, como espacios sociales de interacción entre productores y consumidores, como universos sociales con su propia historia, sus propias leyes y sus propias tradiciones (Bourdieu, 1980). Monterrey, una ciudad industrial en el espacio fronterizo del norte de México, con más de 700 mil habitantes en 1960, no posee producción, tradiciones, asociaciones de artistas e historia, todo ello necesario para hablar de estilos, campos, movimientos o formaciones.

Por esto preferimos la idea de "proyecto artístico" para designar este

Cuadro 2**Promotores culturales en Monterrey, 1950, 1956 y 1960
(Censos hemerográficos)**

<i>Tipo</i>	<i>Promotores</i>	<i>Número de actos*</i>
	<i>(Las cantidades entre paréntesis indican el porcentaje)</i>	
Asociaciones independientes de consumidores y ejecutores de música "clásica": piano, "bel canto"	5 (6)	42 (10)
Escuelas privadas de piano y canto, generalmente en las casas particulares de los maestros(as)	26 (31)	51 (13)
Escuelas privadas de declamación	1 (1)	4 (1)
Escuelas privadas de danza	5 (6)	9 (2)
Instituciones universitarias de promoción y/o enseñanza de las artes	13 (15)	113 (29)
Grupos asociados a la Iglesia católica	3 (4)	21 (5)
Instituciones gubernamentales	5 (6)	17 (4)
Asociaciones u organismos independientes de promoción y/o producción de arte	5 (6)	56 (14)
Representaciones de otros países	3 (4)	31 (8)
Empresas o negocios de arte	3 (4)	22 (5)
Asociaciones o instituciones que ocasionalmente promueven actos artísticos	15 (17)	36 (9)
Totales	84 (100)	402 (100)

* Actos localizados en la prensa a lo largo de 1950, 1956 y 1960.

versátil y consistente proceso que fragua a fines de los cuarenta y en el decenio siguiente. Monterrey es, artísticamente hablando, campo de experimentación de variados y ambiciosos proyectos que buscan ofrecer al arte un lugar en la ciudad. Proyectos artísticos en el pleno sentido del término.

Había que crear, adaptar, acondicionar o gestionar los espacios de presentación; se tenía que parir, con paciencia, al primer grupo de productores aptos para ofrecer objetos de arte a la sociedad regiomontana; se estaba en la obligación de fabricar los nexos necesarios para vincularse con productores y promotores de México y del extranjero; se debían formar los primeros promotores culturales, los primeros administradores, los primeros críticos. Y, por si fuera poco, Monterrey tenía que crear, ensanchar, educar públicos para las diferentes manifestaciones artísticas consagradas. En muchos casos todo era un proyecto en manos de un reducido número de personas carentes de experiencia y de vínculos con la capital del país.

Esa incipiente formación, fincada en las concepciones y las definiciones de la clase media regiomontana, fructificaría tempranamente, al menos, bajo proyectos ambiciosos.

Salvo algún error de apreciación histórica, este conjunto de proyectos se construye en ausencia del Estado y, esto es más claro, sin intervención alguna de la Iglesia. Son proyectos fabricados desde instituciones o asociaciones poseedoras de una mayor o menor autonomía respecto del Estado y de los distintos ámbitos de gobierno.

2. Ciertamente la UNL todavía no era autónoma, es una institución estatal y sus proyectos y actividades se podrían ver como acciones estatales. Dos razones poderosas, sin embargo, nos llevan a deslindar lo estatal, propiamente dicho, de lo universitario. Por un lado, el modelo posrevolucionario de relaciones universidad-Estado, que tiene como matriz la Universidad Nacional, impide confundir las iniciativas con los proyectos culturales emanadas del propio Estado, INBA, INAH, SEP, formulados desde la universidad.⁸ La UNL no es una excepción en este sentido. Lo extraordinario, en todo caso, radicaría en que el Estado de Nuevo León y su gobierno estatal, carecían, para esas fechas, de instituciones que materializaran sus propias ideas y proyectos de cultura artística para

⁸ "El hecho de que el Estado haya empleado tan raramente la presión directa, financiera y administrativa, para controlar las designaciones y los programas de estudio en la Universidad Nacional, tiene consecuencias importantes para la comunidad intelectual. Dado que la mayoría de los intelectuales prominentes han trabajado en alguna época en la Universidad Nacional, y que muchos intelectuales jóvenes son empleados tiempo completo de esta institución, pueden encontrar una seguridad financiera relativa, estabilidad en el empleo, y protección para sus preferencias ideológicas..." (Camp, 1988:232-233).

la entidad (casas de cultura, museos, institutos, etc.). El hecho de que, como lo veremos más adelante, el gobierno estatal canalizara una parte de sus iniciativas hacia la universidad del Estado, refuerza esta conclusión: en tanto que el Estado carecía de un marco institucional en torno al arte, el beneficio de los recursos públicos destinados a esta esfera de la vida social, fueron canalizados no como “vida pública”, sino como “vida universitaria”.⁹

Por otro lado, hay una razón de corte local. Raúl Rangel Frías y sus colaboradores, en sus años de rector (1949-1955) y de gobernador del Estado (1955-1961), son personajes centrales e imprescindibles para comprender el papel artístico-cultural de la universidad en esta década. Rangel Frías fue un rector-gobernador que defendió, celosamente, la especificidad de lo universitario y de la concepción mexicana de la universidad pública; gestor de un proyecto cultural para, y desde, la universidad, y no por el Estado y desde el Estado. Es decir, la política cultural universitaria llenó lo que pudo ser una política cultural estatal, precisamente por esa situación particular —no muy frecuente en México— que llevó a un mismo hombre, un universitario, de la rectoría a la gubernatura.

Desde el plano de la información hemerográfica que nos sirve de base, este periodo universitario tiene frutos visibles: en literatura, la revista *Armas y Letras* que para 1950 celebraba su segundo aniversario; la creación de la primera escuela de teatro universitario de la ciudad, también en 1950; el impulso a la Escuela de Artes Plásticas que funcionaba desde 1947; la creación de la Facultad de Filosofía y Letras y posteriormente de la Escuela de Danza Moderna y Mexicana; el fortalecimiento de la Escuela de Música, nacida en 1940; la realización de la Escuela de Verano, lugar de encuentro entre los jóvenes profesores universitarios y los flujos intelectuales que corrían por la capital del país, que en 1956 fertejaba su undécima edición; y, sobre todo, la concepción del Departamento de Acción Social Universitaria, que posteriormente se convertiría en Departamento de Extensión Universitaria, como órganos ejecutores de la rectoría en cuanto a promoción cultural se refiere.

Es un proyecto con muchos brazos que, visto retrospectiva e independientemente de las intenciones de sus hacedores y promotores, llegó a materializar, al menos, dos metas fundamentales para la ciudad:

a) Dotar a la ciudad de artistas, es decir, crear productores locales tanto en los campos artísticos poco conocidos en la ciudad (artes plásti-

⁹ De hecho, la creación y desarrollo de organismos culturales dependientes de los gobiernos estatal y municipal acarrió una pérdida de la posición relativa de la Universidad de Nuevo León como promotora cultural en la ciudad. Véanse Fuentes, Montenegro, Zúñiga (1992).

cas, danza moderna) como para aquellos en donde ya se poseía experiencia (música, teatro, literatura). El caso de las artes plásticas es, quizás, el más notable. En menos de diez años, Monterrey vio nacer la primera generación de pintores y acuarelistas de su historia, teniendo como base principal la actividad desarrollada por la Universidad de Nuevo León.¹⁰ Los logros en teatro son, aunque en menor medida, suficientemente visibles: en 1945, nuestro censo hemerográfico registra una representación de teatro; 10 en 1950; 50 en 1956 y 24 en 1960. Ciertamente no todas estas representaciones son de factura universitaria, pero en una buena proporción son dirigidas o ejecutadas por maestros y egresados de la Escuela de Teatro de la UNL. En música, danza y literatura, el éxito del proyecto no es visible e inmediato.

b) Hacer de la universidad pública un lugar del “pensamiento contemporáneo” y del arte, de manera que Monterrey le ofreciera un lugar a esta esfera de la producción y del consumo humanos. La cita —aunque extensa— es inevitable:

Es que el tiburón es un animal idiota cuyo cerebro resulta ridículamente pequeño para un cuerpo de tamaño semejante. No quiero pensar, ni por un instante, que la ciudad de Monterrey que en el último censo sobrepasó la respetable cifra de trescientos mil habitantes sea un caso análogo al del tiburón falto de entendimiento. Prefiero imaginarla plácidamente dormida. Porque, de no estarlo, ¿cómo explicarse que en las más brillantes conferencias de los pasados cursos de la Escuela de Verano apenas si nos reuniéramos unas doscientas personas? El Lic. Raúl Rangel Frías, Rector de la Universidad de Nuevo León, lucha a brazo partido con la somnolencia de una población que no quiere que se le despierte. Cualquiera otro intelectual con menos vocación, ya hace mucho que se hubiera dado por vencido [...] A lo mejor va formándose de esta manera un pequeño núcleo de curiosos del saber que a su vez llegue a entusiasmar a otros para que con el tiempo el nivel cultural de Monterrey no quede tan mal parado [...] Ojalá que no esté muy distante el día en que el espíritu de Monterrey —imitando a su cristal, a su fierro, a su cerveza— brinque nuestras montañas y se eche a andar por esos mundos de Dios... (Adriana García Roel, *El Porvenir*, 6 de septiembre de 1950, p. 16).

3. El panorama de los proyectos artístico-universitarios regiomontanos quedaría cojo si se dejara de lado al Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey (ITESM), y en particular la línea que va desde la Asociación Musical del Instituto Tecnológico de Monterrey

¹⁰ La lista de pintores nativos o habitantes de Monterrey que exponen durante estos años, con base en la información localizada en periódicos, alcanza 50 nombres.

hasta la Sociedad Artística del Tecnológico (SAT). Desde 1946, en la vida estudiantil de la institución dirigida por Roberto Guajardo, segundo rector del ITESM (1946-1951), se ofrecían audiciones musicales, obras de teatro, ciclos de cine, exposiciones de pintura. La orientación esencial de la institución hasta la creación de la SAT, fue crear públicos, formar escuchas aprovechando la estadía de los jóvenes en las aulas de enseñanza superior.

Si las primeras tentativas del ITESM fueron realizadas con la intención de entrar en contacto con los grandes productores nacionales radicados en la ciudad de México y ligados al proyecto estatal de arte (Carlos Chávez, el Instituto Nacional de Bellas Artes y la Sinfónica Nacional, por ejemplo), el carácter “provinciano” —visto desde la capital del país— de Monterrey y el rasgo empresarial del ITESM impidieron la creación de estos nexos. Las circunstancias, las personas e, indudablemente, la naturaleza misma del ITESM dieron nacimiento al proyecto SAT en 1948: una asociación de consumidores de música, danza y —en su origen— artes visuales suscriptores de un ciclo de conciertos y actos, sustentado en un público cautivo (los estudiantes que cubrían 50% de la suscripción). Un proyecto totalmente autofinanciable orientado al consumo de la producción musical y dancística consagrada mundialmente. Los lazos con la compañía Conciertos Daniel's, para esa época asentada en la ciudad de México, hizo posible esa transferencia artística al Monterrey de fines de los años cuarenta.

La SAT es, en su origen, un proyecto —que subsiste hasta el día de hoy, ya como una tradición de la ciudad— que busca vincular a Monterrey con los productores e intérpretes consagrados en los centros culturales del mundo. Es, entonces, un proyecto artístico-cultural singular para la ciudad, que responde a un público melómano dispuesto a financiar ese consumo. De hecho, las escuelas de piano y canto fueron las principales aliadas de la SAT en la promoción de los actos y la venta de los abonos. Si a fines del siglo XIX la pintura consagrada en París llegaba a la provincia francesa gracias a loterías y rifas (Moulin, 1976), la más reconocida producción musical y dancística del mundo se presentaba en Monterrey desde 1948 a partir de la venta de abonos, con derecho para asistir a 25 funciones.

Se trata de un proyecto con tres direcciones: formar públicos estudiantiles, responder a un auditorio melómano ya formado en la ciudad y vincularla con la producción consagrada. Un proyecto, en consecuencia, orientado exclusivamente al consumo, al mantenimiento y formación de públicos. Monterrey, una ciudad que con mantas, anuncios luminosos y camionetas provistas de altavoces —como cuando se anuncian los circos—, experimenta en 1948, la publicidad de una obra de teatro dirigida

por Salvador Novo, una exposición de Inés Amor y Chávez Morado y un concierto de Andrés Segovia, entre otros 22 actos artísticos.

El proyecto de la UNL busca formar productores, con o sin públicos. El del ITESM persigue producir públicos, asegurando la presencia de productores reconocidos. Ambos planes, uno más que otro, nacen de la sociedad civil. Ambos son concebidos por una clase media intelectual, delgada si se quiere, pero dispuesta a demostrar que la capital económica del noreste de México no era un "tiburón" (para usar la metáfora de Adriana García Roel).

4. Mientras estos proyectos universitarios crecían y ocupaban un lugar en la sociedad, los periódicos de la época son testigos del nacimiento de otros planes: confeccionados por asociaciones y grupos de promotores y productores independientes. En especial: Arte A.C., Ópera Monterrey A.C. y el Núcleo Teatral de Monterrey, quienes, en su conjunto, promovieron 14% de las actividades recogidas en los periódicos en 1950, 1956 y 1960 (véase cuadro 2).

Arte A.C. y Ópera Monterrey A.C., asociaciones civiles de promotores de arte, son innovadoras en la ciudad. En primer lugar, con la incorporación de estratégicas relaciones con las principales empresas de la ciudad;¹¹ ambas asociaciones logran un flujo de recursos económicos, no sin altibajos, proveniente de los más importantes industriales de Monterrey, quienes no se distinguieron, como clase social, por su "amor al arte" (Infante, 1989). El mecenazgo, en su forma tradicional, es decir, como sostén económico —y hasta político— de productores específicos, no tiene paralelo en Monterrey, ni durante el decenio analizado, ni en la actualidad. Estas instituciones propiciaron más bien una relación que podría llamarse mecenazgo elíptico, especie de provisión de recursos económicos y morales dirigida a los promotores de arte; el prestigio, el empeño y el origen familiar y social¹² de quienes estuvieron al frente de estos proyectos sostienen, parcialmente, a Arte A.C. hasta la actualidad y a Ópera Monterrey A.C. por 11 años.

En segundo lugar, ambos organismos construyen, quizás por primera vez en la ciudad, salas "distinguidas" de consumo artístico, es decir, escenarios ya no domésticos, estudiantiles, universitarios o profanos (el

¹¹ Por estas fechas, el liderazgo empresarial de Eugenio Garza Sada está plenamente constituido y, por ende, Cervecería Cuauhtémoc se configuraría como el modelo industrial de la ciudad. En términos generales, la actitud de Cervecería Cuauhtémoc era imitada por las otras empresas importantes: Vidriera Monterrey, Cigarrera La Moderna, Hojalata y Lámina, Cartón Titán, etcétera.

¹² Al respecto, es importante señalar que Rosario Garza Sada de Zambrano (hermana de Eugenio Garza Sada) ha estado al frente de Arte A.C., desde su fundación.

Casino de Monterrey, por ejemplo). Son escenarios distinguidos no tanto por el origen de clase de los asistentes, sino por el intento de atraer o producir públicos especializados —de “conocedores”— y por integrar sus patronatos o consejos con especialistas en arte. Que Arte A.C. naciera con un consejo consultivo de pintores y escultores de renombre nacional, radicados todos en la ciudad de México¹³ es prueba de esta innovación. Al tiempo, Arte A.C. vincula a sus diversos públicos con los grandes o nuevos maestros de la época, con intenciones educativas explícitas en dirección a la formación de públicos aptos: el Dr. Atl y Cuevas, en pintura; Lola Bravo y Seki Sano, en teatro; Felipe Ledezma, en música; Manuel Rodríguez Vizcarra y Alfredo Gracia, en teoría del arte.

Ópera Monterrey A.C. —capitaneada por amantes y conocedores de ópera,¹⁴ con amplios nexos con el INBA y con consumidores de las temporadas de ópera de San Antonio, Texas— logra reproducir el ambiente mundano que tradicionalmente caracteriza las temporadas operísticas en Europa y Estados Unidos: “Monterrey debe sentirse orgulloso y muy ufano en ser la única ciudad de nuestra República que goza del espectáculo máximo: la ópera” (nota del 5 de octubre de 1956). Si la sala llena del Teatro Florida no hospedaba necesariamente a conocedores de voces y matices, de obras y autores, el público actuaba como si lo fuera, se vestía como si lo fuera y compraba boletos como si lo fuera, al grado de que los comentaristas de la prensa lamentaban el día en el que los asistentes habían aplaudido antes del término de un movimiento.

La observación va dirigida a la constitución de estos escenarios y estos públicos, precisamente porque en ellos radica ya segunda innovación artístico-cultural de estos organismos. Se podría decir que Arte A.C. y Ópera Monterrey A.C. confeccionan escenarios burgueses de corte *snob* y *provinciano* con el dinero provisto por los grandes industriales de la ciudad. La adjetivación, sin embargo, carecería de sentido por dos razones esenciales a los proyectos citados:

a) Arte A.C. es efectivamente un proyecto artístico estrechamente ligado a ese mecenazgo elíptico al que nos referimos. Sin embargo, su propósito original es ofrecer a los nuevos productores locales un escenario no profano de presentación de sus productos; es decir, una vía, más o menos exitosa, de consagración local. Esta asociación no consagra lo consagrado, como sería de esperar en instituciones de su tipo en un país,

¹³ Entre los principales, Dr. Atl, Jorge González Camarena, Carlos Orozco Romero, Carlos Obregón San Basilio, Enrique de la Mora, Raúl Anguiano.

¹⁴ Entre otros, Antonio L. Rodríguez, Rafael L. Valdéz, Genaro Cueva, Juan S. Farías, Roberto Silva.

como México, carente de polaridades culturales; en una sociedad como la mexicana, en donde, por siglos, el único centro culturalmente legítimo, sin rivales mínimamente aceptables, es la ciudad de México. Una asociación no estatal que pretende, desde una situación doblemente desventajosa (provincia y provincia norteña, sinónimo de desierto cultural), crear senderos de consagración local y regional. El leimotiv heredado de González Camarena: “dar a conocer nuevos valores nacionales” (los hermanos Coronel, Cuevas, Anguiano, etc.), se transformó con el tiempo en “dar a conocer nuevos valores locales”.

b) Ópera Monterrey A.C. no es un organismo de consagración. Nada podía hacer el Monterrey de la época por Raphael Sevilla, Plácido Domingo, Manuel Ausenci, Guisepe di Stefano o Lucilla Udovick. Aunque participaban cantantes de ópera nacidos en la región, esto no significaba el inicio de una carrera artística —salvo con Javier Iglesias— sino la oportunidad de colaborar con artistas “dignos” de la Scala de Milán. Por esa razón, esta asociación se concebirá como una respuesta más a la melomanía de la clase media regiomontana, a la manera de la SAT, pero con el complemento escénico de tono “mundano” capaz de atraer sectores del público de la ciudad de México y de San Antonio, Texas:

Para la representación de *Bohemia* llegarán más de 50 gentes procedentes de la capital de la República, con el propósito de escuchar a Di Stefano [...] El interés que ha despertado la VIII Temporada de Ópera queda puesto de manifiesto al considerar que cuatro críticos capitalinos y uno de los de San Antonio, Tex. han estado cubriendo las funciones... (columna “Operalia”, firmada por El Duende, 10 de octubre de 1960).

5. El Núcleo de Arte Teatral de Monterrey (NAT), a diferencia de Arte A.C. y Ópera Monterrey A.C., estaba integrado por los mismos productores promoviéndose a sí mismos. Este fenómeno, que también se produce en la pintura con el autonombrado Grupo de Pintores Independientes, será una constante de Monterrey en décadas posteriores y, en general, con trayectorias similares. Los grupos se constituyen por periodos cortos, a la sombra de algunas instituciones pero con mucha autonomía. Soportan carencias económicas, tratan de vencer obstáculos organizativos, forman informalmente a jóvenes interesados en estos campos del arte y lanzan sus productos a un mercado pequeño y poco especializado. Esto explica el porqué estos grupos de artistas tienen una vida muy corta y, en una muy importante proporción, soportada por el esfuerzo y el prestigio de una sola persona.

El ejemplo de Elisamaría Ortiz de González Garza, “Elisamaría de Monterrey”, quien estuvo siempre al frente del NAT, es, quizás, para-

digmático en la ciudad. Lo que gana en versatilidad e independencia comparado con la Escuela de Arte Dramático de la UNL,¹⁵ el Cuadro Artístico de Dolores¹⁶ y el Taller de Arte Dramático A.C.,¹⁷ lo pierde en capacidad de convocatoria, de organización y de continuidad en el tiempo.

Arrimados a árboles de poca sombra (Templo de San José, Ayuntamiento de Monterrey) y frente a un mercado limitado, los grupos independientes de productores en Monterrey corrían no sólo el riesgo de perecer, sino además de adaptar sus productos a públicos restringidos, pagando la factura del estancamiento artístico. Mientras el NAT presentaba *La paz contigo* (los sucesos del padre Pro) en mayo de 1956, el grupo teatral del INBA montaba, a todo lujo, *Fuenteovejuna* en la plaza de Villa de Santiago, en el Estado de Nuevo León, punto de partida de una temporada de teatro clásico español organizada por la Escuela de Verano de la UNL en convenio con el INBA.

La suerte de estos conjuntos independientes es más evidente en los pintores. Un grupo volátil que expone en los bajos del palacio municipal, con el apoyo del gobierno del Estado, y que provoca las amables y sagaces declaraciones de Robert K. Winn, director del Museo de Arte Moderno de San Antonio, Texas, entrevistado por el periódico:

...mientras disfruta de un viaje de vacaciones en Monterrey ha estudiado la actividad y las posibilidades de los pintores locales, dispersos en dos grupos: el de pintores nuevoleonenses en el que figuran elementos surgidos de la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad y que prácticamente son los iniciadores del actual movimiento pictórico en ésta, y los independientes, grupo de más reciente formación [...] Le interrogamos acerca de las dos últimas exposiciones de nuestros pintores ["Monterrey Industrial": en Palacio Municipal, por independientes, "Paisaje Urbano": en Galería Cosmos, por nuevoleonenses]: "Monterrey es una ciudad joven, que apenas nace a la pintura, por lo tanto es lógico suponer que el público no es adecuado [y enumera los errores en la puesta de la obra del Palacio Municipal] [...] en ciudades jóvenes al arte, corresponde al artista fomentar la educación del público [...] La exposición Monterrey Industrial es un digno esfuerzo de su grupo, es pintura realista que gusta al público, pero gracias a la carencia de una selección se exhibieron obras buenas con otras que no son necesariamente arte sino [...] copia destinada a fines puramente comerciales [...] también es de lamentarse que se exhiban copias de paisajes que se obtienen por millones en almanaques y tarjetas postales [...] en cuadros de este tipo que ostentan precios altos en dólares [...] Esta

¹⁵ Dirigida por Anastasio Villegas en 1950.

¹⁶ Dirigido por Jesús M. Alarcón; como actriz principal estaba Jovita Alanís.

¹⁷ Animado, en 1956, por Lola Bravo.

exposición del grupo de pintores nuevoleonese es aun para una persona ajena al medio, a la que las firmas no le dicen absolutamente nada, una exposición de pintores ya cuajados y otros que son verdaderas promesas. Es una medida muy saludable incluir en una exposición obras magníficas juntamente con otras medianas [...] Es lamentable que este magnífico grupo tenga un público tan escaso. El público en general, debería interesarse más por la producción de estos artistas locales, pues sería de lamentarse que por falta de reconocimiento local, estos jóvenes artistas fueran a otro lugar a buscar lo que aquí se les ha negado.” (Nota del 18 de noviembre de 1956.)

El NAT echó a andar estrategias de sobrevivencia, celebró un convenio con la Teatral Regiomontana, S.A. para abrir una temporada de teatro en el mes de abril de 1956, en el “suntuoso coliseo de las calles Villagrán y Arramberri”. Convenio tan duradero como la vida de la Teatral Regiomontana, S.A.

6. En enero de 1956 aparece la empresa de arte más ambiciosa que haya conocido la ciudad de Monterrey. Ni asociación de promotores ni grupo de productores, sino empresa teatral, la sociedad anónima TE RE SA, con un nacimiento envidiable, si hacemos cuentas de sus patrocinadores, “amantes del arte y amigos de María Teresa Montoya”: Raúl Rangel Frías, Miguel Alemán Valdés, Antonio Muguerza, el Banco de México, Roberto G. Sada, Carlos Prieto, Aarón Sáenz, Carlos y Ricardo Guajardo, Carlos Trouyet, Ignacio Santos, Eugenio Garza Sada, Virgilio Galindo, Joel Rocha, Manuel L. Barragán, Bruno Pagliari, Felipe Benavides, Roberto G. Amorós, Mariano Hernández, Ricardo Cantú Leal, José Calderón, Andrés Chapa, Fernando Salinas, Eduardo Belden, Antonio L. Rodríguez, Yolanda L. de Garza y Francisco Treviño.

Se inaugura el “suntuoso coliseo” el 25 de enero de 1956, con una obra de Usigli, para cerrar la temporada, después de numerosas obras, con *La Malquerida* de Jacinto Benavente teniendo como actor principal a Ricardo Mondragón.

Los comentaristas y críticos de arte hacen pasar a sus lectores de las notas triunfalistas (“esplendorosa realidad en Monterrey”), a las llenas de amargura ante la quiebra irreparable de la compañía. Las discusiones de los críticos sobre el papel del Teatro Montoya en Monterrey, sobre la indudable existencia de un público amante del buen teatro, sobre la necesidad de que el Montoya abriera sus puertas a los actores y directores locales, dejaron de tener sentido en el momento en que el edificio permanecía con las puertas cerradas.

El caso Montoya tiene, de hecho, un interés especial. Reúne todas las condiciones para constituirse en un proyecto exitoso. Condiciones mucho más favorables que las que rodearon a cualquiera de los otros

proyectos de la década. Por primera vez en la historia de Monterrey se posee un espacio cultural adecuado para fines artísticos. Por primera vez en la historia de Monterrey se reúnen, en patronato, los poderes públicos, económicos y culturales de la ciudad, para dar cauce a un proyecto de dimensiones mayores. Por primera vez en esta historia de la promoción artística regional se hacen presentes, de manera sistemática, los más reconocidos productores de la ciudad de México: Fernando Soler, Andrea Palma, María Teresa Mondragón, Maricruz Olivier, Carmen Montejo, Ricardo Mondragón, Carmen Sagredo, Salvador Novo, además de la misma Montoya.

Este caso pone en evidencia que la promoción artística en Monterrey no era asunto de poderes públicos, económicos o culturales, sino tarea de esa clase media universitaria, “gatos corrientes con tres pelos de angora” como le gustaba decir a uno de nuestros informantes, de esa clase media que “siempre gustó de la cultura, esos que tanto queríamos a Monterrey”, según expresiones de otro de ellos.

Grandes proyectos, sin infraestructura cultural: 1940-1960

1. Durante la década de los años cuarenta, Monterrey no posee más que un solo espacio destinado específicamente a las actividades artísticas: el Aula Magna, auditorio de lo que hasta el día de hoy los regiomontanos llaman el Colegio Civil (véase cuadro 3). El 41% del total de actividades censadas en los diarios de 1941 y 1945, se realizaron en el Aula Magna.

El arte, en Monterrey, tenía prácticamente un solo lugar, aunque, en ocasiones, los cines (Rex, Florida, Rodríguez), los estudios radiofónicos, el Casino Monterrey, el Círculo Mercantil, las escuelas de piano y canto, y hasta las casas particulares de “distinguidos” miembros de la clase media regiomontana, sirvieron de escenarios artísticos.

Estas carencias reforzaban el significado social del consumo artístico en la ciudad. A diferencia de lo que Bourdieu (1980) supone —la música como la más espiritual de las artes, que exige una escucha devota, síntoma inequívoco del maridaje entre la elegancia aristocrática y el *confort* burgués— los escenarios regiomontanos (con excepción del Aula Magna) permitían la coexistencia pacífica entre Schubert, el sabor de una “deliciosa cena ofrecida en la residencia de la Srita. Catalina Manrique”, el “olor” de los productos Sarolo y el tacto de los “elegantes pliegos de invitación que oportunamente circularon en esta ciudad”. Una forma de melomanía que no es ni aristocrática ni burguesa.

2. La centralidad cultural del Aula Magna se ve reforzada durante la

década de 1950 al tiempo que los espacios universitarios se diversifican; en este sentido, la importancia de la naciente UNL,¹⁸ centro de la vida cultural de Monterrey, es innegable. Cerca de la tercera parte de los sucesos artísticos registrados se realizaron en alguno de los escenarios universitarios. Esto, sin duda, tiene sus consecuencias: el arte, en una buena porción, fue durante esos años, para Monterrey, un asunto universitario.

En 1956, el porcentaje de participación de los espacios universitarios disminuye debido a la creación de otros ámbitos urbanos de expresión artística, lugares que reunimos bajo la categoría de espacios no gubernamentales, o universitarios de consumo artístico (cuadro 3).

Particularmente importantes son, desde esas fechas, el local de Arte A.C., la Galería Cosmos, el Teatro Montoya y, en menor medida, el Instituto Mexicano-Norteamericano de Relaciones Culturales (IMNRC). ¿Qué significa que, según el censo hemerográfico de 1956, más de la mitad de las actividades artístico-culturales se efectúen en centros no universitarios ni gubernamentales? Más allá de cualquier interpretación, es evidente que esta información refuerza dos de las tesis que hemos venido desarrollando a lo largo del trabajo:

a) La promoción del arte en Monterrey es un proyecto de clases medias escolarizadas, asociadas o no a los centros de educación superior, pero en buena medida autónomas de los poderes simbólicos, políticos y económicos de la ciudad. Esta autonomía es variable, según el origen de los recursos económicos, los criterios de selección y los propósitos fundamentales del proyecto. Pero generalmente, todos estos espacios y los proyectos que los mantienen (excepto el IMNRC), suponen un público-cliente, que de alguna manera paga, es decir, patrocina indirectamente la presencia del arte en la ciudad.

b) El carácter civil, laico y, por añadidura, mercantil de la promoción artística, se refuerzan. De las casas particulares que en 1941 cubrieron la cuarta parte de las necesidades de escenarios artísticos, se pasa a espacios auspiciados por grupos, asociaciones o patronatos y hasta por individuos. La Galería Cosmos —en realidad una librería dispuesta a recibir las obras de pintores neoleoneses, con la intención de facilitar la venta y la difusión de sus trabajos— es ilustrativa del último caso. La presencia de un individuo interesado en el arte hace posible la doble función de ese espacio.

3. De nueva cuenta, la ausencia patente del Estado, la Iglesia y, además, de los grupos empresariales de la ciudad como promotores de

¹⁸ La Universidad de Nuevo León conoce dos fechas de fundación: una primera tentativa data de 1933; la segunda y definitiva, se sitúa en 1943. Cuando nos referimos al nacimiento de la universidad estatal estamos pensando en la segunda fecha.

Cuadro 3

Clasificación de espacios culturales en Monterrey
según censos hemerográficos en 1941, 1945, 1950, 1956, 1960

<i>Tipo</i>	<i>Total</i>	<i>Número de actos</i>	<i>Porcentaje</i>
Casas			
particulares	13	42	7.9
Escuelas			
privadas de arte	3	6	1.1
Espacios			
universitarios	8	162	30.8
Salas de cine	4	70	13.3
Edificios			
eclesiásticos	7	28	5.3
Estudios de			
radiodifusoras	5	39	7.4
Espacios			
gubernamentales	4	15	2.8
Espacios al			
aire libre	5	7	1.3
Galerías, teatros			
y centros privados			
o de asociaciones			
civiles	11	128	24.3
Locales de			
asociaciones			
no culturales	2	31	5.8
Totales	1941		75*
	1945		53
	1950		92*
	1956		157
	1960		150*
Todos los años	62	528	100

* En algunos casos el periódico no da a conocer el lugar del acto.

arte en Monterrey, produce notables insuficiencias y hasta lamentables incidentes.

Por un lado, ninguno de los espacios universitarios —con excepción del Aula Magna— ni las galerías, ni las escuelas o salas contaban con recursos físicos adecuados para presentar arte. Por el otro, difícilmente las salas de cine que acogían actos artísticos de prestigio internacional (Rex, Florida) podían realmente ser calificadas como teatros. El Teatro Florida carecía inclusive de camerinos y estaba ubicado, desde esos años, sobre una de las avenidas más ruidosas de la ciudad:

Andrés Segovia, el incomparable [...] Lástima que el Florida, sea un teatro un tanto inadecuado para escuchar un concierto de este instrumento. En un local más pequeño, hubiéramos captado mejor, toda esa gama de belleza de tonos [...] Esa noche, con tanto silbato de locomotoras, ruido de tránsito, etc. etc. se vio notoriamente que el maestro se descontrolaba (Fedres, 3 de junio de 1960).

En un Montoya deteriorado, danzó José Limón en noviembre de 1960, con el auspicio de las Damas Leonas y el IMNRC; en pequeños teatros, unos más improvisados que otros, se presentaban numerosas obras: “las funciones no serán suspendidas por lluvia, habrá tordo”. El patio central de la Escuela de Música de la UNL, una antigua casona del centro de la ciudad, servía de sala para los recitales.

El público sufría estas condiciones poco favorables sin extrañarse. En tanto que los poderes locales estuvieran ausentes, era perfectamente esperable la carencia de una infraestructura urbana para el arte.¹⁹

Baja visibilidad de la literatura

1. El indicador es inmediato: la producción literaria no aparece en los periódicos de esos años. En 1941 sólo registra tres actos que pueden calificarse como literarios; en 1945, solamente dos; en 1950, seis; nueve en 1956 y cinco en 1960. La mayoría de estas presentaciones nos habla del consumo de literatura y, específicamente, de poesía romántica. Algunas fichas seleccionadas pueden ofrecer una idea de cómo la “vida literaria” de la ciudad aparece durante estas dos décadas:

Abril, 1941: Gilberto y Jesús Alarcón leen poesías en el Teatro Rodríguez en el homenaje a las madres, organizado por la Academia de Declamación de la señora María Garza.

Octubre, 1941: Alfonso Reyes dicta una conferencia sobre el “concepto de la literatura, concepto de la crítica”, en el Aula Magna, invitado por el Consejo de Cultura Superior.

Abril, 1945: la cubana Maritza Alonso declama para las socias del Casino Monterrey.

Febrero, 1950: se reúnen en el restaurant Los Arcos los coordinadores de la revista *Armas y Letras* para presentar un nuevo número; asisten

¹⁹ Estas deficiencias infraestructurales de Monterrey subsisten hasta 1980. Sólo el Teatro Monterrey, del IMSS, marcaría la diferencia. Entrada la década de los ochenta, de manera sorprendente, se multiplican las inversiones en infraestructura de consumo artístico de todo tipo y con fondos provenientes de muy diversas fuentes: gobierno federal, gobiernos estatal y municipal, universidades, empresas.

Raúl Rangel Frías, Francisco M. Zertuche, Alfonso Reyes A., Santiago Roel, Héctor González, Genaro Salinas Quiroga, Felipe Sánchez de la Fuente, Pedro Garfías, Carlos Villegas, Óscar de la Fuente, Eduardo C. Livas.

Marzo, 1956: el periódico *El Porvenir*, a través de José Navarro, rinde homenaje a Carlos Barrera, poeta del barrio de la Purísima, por sus 50 años de vida literaria.

Noviembre, 1960: el Departamento de Extensión Universitaria (UNL) organiza un concurso de poesía y cuento, ofreciendo las obras completas de Alfonso Reyes al ganador.

La manera como los diarios de la época hablan de la literatura contrasta con el perfil presentado por Héctor González (1946:127-147),²⁰ quien centra su atención en este campo de la producción artística. El contraste, de hecho, se debe a que nuestra fuente es efectivamente deficiente y no puede dar testimonio sistemático de la producción y, mucho menos, del consumo de textos literarios.

Esta deficiencia de las fuentes periodísticas es un dato por demás interesante para los objetivos de nuestra investigación. La baja visibilidad de la producción y el consumo de literatura en Monterrey —la literatura no es noticia— se debe a la presencia conjugada de dos condiciones características del Monterrey de la época.

Por un lado, el problema de la formación de públicos. El arte de la escritura supone el desarrollo de lo que Williams llama “separable material systems of signification” (1981:90), lo que produce enormes dificultades para engendrar públicos: “La escritura en tanto que técnica cultural es totalmente dependiente de formas de entrenamiento muy especializadas [...] en los productores, pero también, y de manera especial, en los consumidores.” (Williams, 1981:93.)

Desde fines del siglo XIX, Monterrey cuenta con productores de poesía, novela, cuento y ensayo, quienes, según se puede deducir de la información periodística de los años cuarenta y cincuenta, se enfrentaban con un reducidísimo público local, al grado que, en algunos casos, el grupo consumidor de letras eran los mismos hombres y mujeres de letras. Desde esta óptica, la baja visibilidad social de la literatura es un indicador válido de los obstáculos inherentes del arte de la escritura para fabricar auditorios locales y regionales.

²⁰ Aunque coincide en cierta medida con los trabajos de M.M. Villarreal (1991) y Humberto Salazar (1988). H. Salazar explícitamente se refiere al periodo; bautiza a los escritores del 1940-1955 con el sugerente nombre de Generación Fantasma, porque “nunca coincidieron entre sí, en una fecha y ámbito determinados, con una actuación política-cultural estructurada y definida en el proceso de la cultura local” (p. 9).

Por otro lado y de manera combinada, nos encontramos con uno de los rasgos que han marcado la historia de la literatura de Nuevo León: la ausencia de políticas editoriales emanadas del Estado. Salvo ignorancia del autor, no existe en la historia de Nuevo León rastro alguno de tentativas estatales orientadas a publicar y promocionar la producción literaria local sino hasta la década de los ochenta; por otra parte la ciudad se ha caracterizado por una muy débil presencia de editoriales privadas. Esto, aunado a la limitada circulación de las ediciones universitarias, hace que los escritores de Nuevo León, por muchas décadas, recurrieran a los periódicos locales o foráneos, a casas editoriales de la ciudad de México o a la publicación autofinanciada y de circulación restringida.²¹ Pocas veces este tipo de publicaciones hacen noticia.

Quedaría por evaluar, en estudios posteriores, una tercera condición que toca específicamente el campo de la producción: los años cuarenta parecieran representar el fin de una generación de escritores neoleonenses²² compuesta por Juan J. Barrera, Celedonio Junco de la Vega, Carlos Pereyra, Manuel Múzquiz Blanco, Jesús Garza Flores, Felipe Guerra Castro, Julio Galindo, Nemesio García Naranjo, Héctor González, Eusebio de la Cueva y David Alberto Cossío, entre otros. El tránsito de esta generación a la nueva camada de poetas y ensayistas parece que generó una especie de vacío transitorio en la producción literaria local, de lo cual da testimonio Federico Gómez (a la sazón, director de *El Porvenir*) en un extenso editorial publicado el 9 de septiembre de 1950. En él describe con admiración y nostalgia a esa generación que produce desde principios de siglo, y remata con un diagnóstico muy negativo de las letras regiомontanas de los años cuarenta:

Toda aquella hazaña de nuestra cultura está en menoscabo. La ciudad ha crecido física, materialmente pero con aniquilación en la mente y con resequeadas y enjutamientos en el espíritu. Ya no se oye en el trepidar de nuestras fábricas, la palabra del orador, del pensador, del poeta, del filósofo, sino el golpe del martillo, el resoplido de las máquinas y la fiebre de producir y enriquecerse. Hay un doloroso olvido de la función esencial del individuo y de su destino en la sociedad y en la humanidad [...] Hay una indiferencia mortal [...] Hay en esto, latente, una instancia que nos llama con insistencia para rehabilitar nuestra tradición de cultura y de belleza... (editorial "Por nuestra universidad", p. 1).

²¹ *Apuntes ribereños* de Adriana García Roel (1955), es un ejemplo paradigmático de este tipo de situaciones.

²² Un tercer factor que estaría inspirado en los ya citados trabajos de H. Salazar y M.M. Villarreal.

Conclusiones

El esquema de explicaciones culturales derivado de la dicotomía centro-provincia, que conduce a pensar la producción, distribución y consumo culturales en términos de focos de atracción y radios de acción regionales, pareciera seguir los caminos simbólicos trazados por la fuerte presencia eclesiástica en las esferas artísticas mexicanas, remplazada posteriormente, no sin conflictos, por el mecenazgo *sui generis* del Estado mexicano, en favor de una definición de nacionalidad.²³

La ciudad de Monterrey muestra las limitaciones de esta concepción de los procesos artísticos en México. El carácter laico, civil y universitario, sustentado por grupos de las clases medias escolarizadas de la sociedad regiomontana, dio lugar a proyectos culturales nacidos de la negociación; de múltiples negociaciones económicas y simbólicas con el Estado, con los principales empresarios de la ciudad, con los públicos y los gustos, con los referentes producidos en la ciudad de México y los modelos de organización observados en San Antonio, Texas, con los proyectos de educación superior y con, al menos, las resistencias de una sociedad urbana que capitanea ya en los años cuarenta procesos fabriles, financieros y comerciales en el espacio fronterizo del noreste de México.

El sello que confieren a la producción y al consumo artísticos de Monterrey estos proyectos, relativamente autónomos, sostenidos por grupos originarios de la clase media, explica, en primer lugar, el divorcio entre acumulación de capital y la presencia del arte en la ciudad. Los proyectos artísticos de estos años no son iniciativas de una burguesía ilustrada. Las carencias de infraestructura, las dificultades económicas y políticas para sostenerlos en el tiempo y la volatilidad de algunos de ellos, son prueba suficiente. Hay que añadir, además, que la categoría “burguesía ilustrada” es totalmente ajena a la realidad social regiomontana de esas décadas.

En segundo lugar, el contraste entre la presencia fabril y comercial de Monterrey en el espacio nacional y su posición cultural, es fuertemente favorecido por el hecho de que estos proyectos artísticos no nacen, ni se hacen, dentro del Estado. El Estado posrevolucionario, como gran consagrador de la producción artística nacional, no logra dar su bendición a los productores locales. Muchos de estos productores se enfrentan, no al Estado como cliente, sino al mercado como juez.

²³ Monsiváis (1982:190), sostiene “... el Estado, guardián y proveedor de los símbolos nacionalistas [...] De Vasconcelos a nuestros días, los intentos personalistas de darle sentido a una cultura nacional a la corta o a la larga se incorporan a las racionalizaciones del aparato político”.

Desde una perspectiva artística, no es excesivo decir que en muchas esferas de la producción y del consumo de bienes estéticos, Monterrey se presenta en los años cuarenta y cincuenta como un proyecto o conjunto de proyectos con bases institucionales frágiles. Las dificultades, las lagunas y los rezagos son muchos. La información recogida destaca principalmente el problema de los públicos, las insuficiencias infraestructurales y la necesidad de generar productores.

Recibido en septiembre de 1991

Revisado en junio de 1992

Correspondencia: El Colegio de la Frontera Norte-Monterrey/Bolivia núm. 313, Col. Vista Hermosa/CP 64620/Monterrey, Nuevo León.

Bibliografía

- Baxandall, M. (1985), *L'oeil du Quattrocento*, París, Gallimard.
- Bourdieu, P. (1980a), "Mais qui a crée les 'créateurs'?", en P. Bourdieu, *Questions de Sociologie*, París, Les Editions de Minuit.
- (1980b), "Quelques propriétés des champs", en P. Bourdieu, *Questions de Sociologie*, París, Les Editions de Minuit.
- Camp, R.A. (1988), *Los intelectuales y el estado en el México del siglo xx*, México, FCE.
- Chamboredon, J.C. (1986), "Production symbolique et formes sociales. De la sociologie de l'art et de la littérature à la sociologie de la culture", en *Revue Française de Sociologie*, XXVII.
- Eco, U. (1984), "Retórica e ideología en 'Los misterios de París', de Eugène Sue", en Lucien Goldman *et al.*, *Sociología de la creación literaria*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- (1985), *Obra abierta*, México, Ariel.
- Francastel, P. (1975), *Sociología del arte*, Madrid, Alianza y Emecé.
- García Canclini, N. (1975), *La producción simbólica*, México, Siglo XXI.
- García Roel, A. (1955), *Apuntes ribereños*. Sistemas y Servicios Técnicos, S.A., Monterrey.
- González, H. (1946), *Siglo y medio de cultura nuevoleonesa*, México, Botas.
- Hauser, A. (1983), *Sociología del arte (arte y clases sociales)*, Barcelona, Labor.
- Infante, J.M. (1989), "La cultura de Monterrey en Monterrey, Bricolage", en *Revista de Sociología y Ciencias Sociales*, núm. 3 (37-68).
- Kavolis, V. (1970), *La expresión artística: un estudio sociológico*, Buenos Aires, Amorrortu.

- Monsiváis, C. (1976), "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo xx", en Lorenzo Meyer *et al.*, *Historia general de México*, México, El Colegio de México.
- (1982), "La nación de unos cuantos y las esperanzas románticas", en J.E. Pacheco *et al.*, *En torno a la cultura nacional*, México, SepOchentas-FCE.
- Moulin, R. (1976), "Les bourgeois amis des arts. Les expositions des beaux-arts en province 1885-1887", en *Revue Française de Sociologie*, XVII.
- (1978), "La genèse de la rareté artistique", en *Etnologie Française*, VIII, pp. 241-258.
- (1983), "De l'artisan au professionnel: l'artiste", en *Sociologie du Travail*, 4.
- (1986), "Le marché et le musée. La constitution des valeurs artistiques contemporaines", en *Revue Française de Sociologie*, XXVII, pp. 369-395.
- et al.* (1985), *Les artistes*, París, Ministère de la Culture, La Documentation Française.
- Proud'Homme, J.F. (1991), "Geografía y ciencias sociales: el diálogo en torno al concepto de espacio", *Cuadernos de Discusión*, núm. 2, El Colegio de la Frontera Norte, Departamento de Estudios Sociales, Tijuana.
- Salazar, H. (1988), "La ronda de las generaciones en el proceso de la cultura nuevoleonense", en *Aquí vamos*, suplemento cultural de *El Porvenir*, 23 de octubre.
- Salinas Quiroga, G. (1989), "Una etapa cultural de Monterrey, 1939-1940", Archivo General del Estado de Nuevo León, en *Cuadernos del Archivo*, 33, Monterrey.
- Singly, F. de (1986), "Artistes en vue", en *Revue Française de Sociologie*, XXVII.
- Villarreal, M.M. (1991), y, *Antología poética de Nuevo León*, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León (en prensa).
- Williams, R. (1958), *Culture and Society*, Londres, Chatto and Windus.
- (1982), *The sociology of culture*, Nueva York, Schocken Books.
- Zúñiga, V. (1990): "Estado y arte en Monterrey", en *Ciudades*, 7.