



Detalles sobre la publicación, incluyendo instrucciones para autores e información para los usuarios en:
<http://espacialidades.cua.uam.mx>

Leandro Rodríguez Medina (Universidad Autónoma Metropolitana, México), Alberto López Cuenca, (Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México), Emilia Ismael-Simental, Benemérita (Universidad Autónoma de Puebla, México)

Densificación institucional y espacialización de la cultura. El ensamblaje cultural urbano de Monterrey, México, (1984-2008)
pp. 80-99

Fecha de publicación en línea: junio 2023

DOI: [10.24275/uam/cua/dcsh/esp/2023v13n1/Rodriguez](https://doi.org/10.24275/uam/cua/dcsh/esp/2023v13n1/Rodriguez)

© Leandro Rodríguez Medina, Alberto López Cuenca, Emilia Ismael-Simental, 2023. Publicado en *Espacialidades*. Todos los derechos reservados. Permisos y comentarios, por favor escribir al correo electrónico: revista.espacialidades@cua.uam.mx

ESPACIALIDADES. Volumen 13, Núm. 01, enero-junio de 2023, es una publicación semestral de la Universidad Autónoma Metropolitana, a través de la Unidad Cuajimalpa, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Departamento de Ciencias Sociales. [Prolongación Canal de Miramontes No. 3855, Col. Ex Hacienda de San Juan](#)

[de Dios, Tlalpan, C.P. 14387](#) y [Av. Vasco de Quiroga No. 4871, Col. Lomas de Santa Fe, Cuajimalpa, C.P. 05300, Ciudad de México, México](#) teléfono 525558146500 ext. 3754. Página electrónica de la revista: <http://espacialidades.cua.uam.mx>. Dirección electrónica: revista.espacialidades@cua.uam.mx. Editora Responsable: Dra. Fernanda Vázquez Vela. Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo del Título número 04-2023-021013134600-102, ISSN: 2007-560X, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número: María Fernanda Flores Torres (Dendrita Publicidad S. A. de C. V.), [Temístocles núm. 79, int. 3, Colonia Polanco IV Sección, Alcaldía Miguel Hidalgo, C.P. 11550, Ciudad de México](#); Fecha de última modificación: junio del 2023. Tamaño de archivo 506 KB.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación.

Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización de la Universidad Autónoma Metropolitana.

Directorio

RECTOR GENERAL: Dr. José Antonio De los Reyes Heredia

SECRETARIA GENERAL: Dra. Norma Rondero López

Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa

RECTOR: Mtro. Octavio Mercado González

SECRETARIO DE UNIDAD: Dr. Gerardo Francisco Kloss Fernández del Castillo

División de Ciencias Sociales y Humanidades

DIRECTOR: Dr. Gabriel Pérez Pérez

JEFE DE DEPARTAMENTO: Dr. Rafael Calderón Contreras

Revista Espacialidades

DIRECTORA: Dra. Fernanda Vázquez Vela

ENCARGADA DE LA EDICIÓN: Lic. Gabriela Eugenia Lara Torres

ASISTENTE EDITORIAL: Mtra. Evelyn Guadalupe Cazares Jiménez

ADMINISTRACIÓN DEL SITIO WEB: Ing. Alan Erick Salgado Vázquez

EDICIÓN TEXTUAL Y CORRECCIÓN DE ESTILO: Lic. Gabriela Eugenia Lara Torres

FOTOGRAFÍA DE LA PORTADA: ©2023 Fernanda Vazquez Vela en instagram, @ziguns75 <https://www.instagram.com/ziguns75/?hl=es-la>

COMITÉ EDITORIAL: Dra. Analiese Marie Richard (Universidad Autónoma Metropolitana- Cuajimalpa, México), Dr. Emerson Augusto Baptista (El Colegio de México, México), Dra. Tiana Bakic Hayden (El Colegio de México, México) Dr. Claudio Alberto Dávila Cervantes (Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, México), Dr. José Álvaro Hernández Flores (El Colegio de México, México), Dr. Vicente Moctezuma Mendoza (Instituto de Investigaciones Sociales-UNAM, México), Dra. Paula Soto Villagrán (Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México) Dra. María Fernanda Vázquez Vela (Universidad Autónoma Metropolitana-Cuajimalpa, México) Dr. Alejandro Vega Godínez (Universidad Autónoma Metropolitana-Cuajimalpa, México).

COMITÉ CIENTÍFICO: Dr. Tito Alegría (El Colegio de la Frontera Norte), Dra. Miriam Alfie (Universidad Autónoma Metropolitana-Cuajimalpa), Dr. Mario Casanueva (Universidad Autónoma Metropolitana-Cuajimalpa), Dra. Claudia Cavallin (Universidad Simón Bolívar, Venezuela), Dr. Humberto Cavallin (Universidad de Puerto Rico), Dra. Flavia Freidenberg (Universidad de Salamanca, España), Dra. Clara Irazábal (Columbia University, Estados Unidos), Dr. Jorge Lanzaro (Universidad de la República, Uruguay), Dr. Jacques Levy (École Polytechnique Fédérale de Lausanne, Francia), Scott Mainwaring (University of Notre Dame, Estados Unidos), Miguel Marinas Herrera (Universidad Complutense, España), Edward Soja † (University of California, Estados Unidos), Michael Storper (London School of Economics, Reino Unido).

Espacialidades tiene como propósito constituirse en un foro de discusión académica que aborda la compleja, contradictoria y multicausal relación entre el espacio y la vida social. *Espacialidades* se inscribe en el debate académico internacional sobre el giro espacial en las ciencias sociales e invita al análisis de diversas prácticas sociales y formas de organización y acción política desde una perspectiva multidisciplinaria que ponga énfasis en las diferentes escalas territoriales. Los textos publicados incorporan métodos y problemas tratados desde la sociología, la ciencia política, la economía, los estudios urbanos, la geografía, los estudios culturales, la antropología, la literatura, el psicoanálisis y el feminismo, entre otros.

Densificación institucional y espacialización de la cultura. El ensamblaje cultural urbano de Monterrey, México (1984-2008)

Institutional Densification and Cultural Spatialization. The Cultural Urban Assemblage of Monterrey, Mexico (1984-2008)

LEANDRO RODRIGUEZ MEDINA*
ALBERTO LÓPEZ CUENCA**
EMILIA ISMAEL-SIMENTAL***

Resumen

El papel que ha desempeñado el recurso a la cultura en la transformación de las ciudades no es nuevo. En particular, si se toma el término cultura en su acepción más amplia, es posible advertir que los cambios urbanos obedecen a procesos políticos, económicos y sociales que se entretajan con los culturales de modos no siempre evidentes. Mientras el interés en estos cambios se ha enfocado en ciudades del Norte Global (como Londres o Nueva York), en este artículo se propone, a partir de una investigación cualitativa realizada entre 2016 y 2019, rastrear la singular articulación entre cultura y transformación urbana entre 1984 y 2008 en Monterrey, Nuevo León. Durante esas dos décadas, se fue dando paulatinamente un complejo proceso de aparición y agrupamiento de instituciones, actores, procedimientos y programas que configuraron la primera etapa, que denominamos “acoplamiento”, de ese singular ensamblaje cultural urbano. El acoplamiento, como se muestra empíricamente y se discute teóricamente, se caracteriza por un proceso de (a) densificación institucional, (b) reurbanización en la zona céntrica de la ciudad, (c) legitimación de dichas transformaciones y (d) formas de antagonismo a su estabilización. **Palabras clave:** Monterrey, ensamblaje cultural urbano, Parque Fundidora, acoplamiento, Macroplaza

Abstract

The role that culture as a resource has played in the transformation of cities is not new. If the term culture is taken in its broadest sense, it is possible to realize that urban changes respond to political, economic, and social processes that are intertwined with cultural ones in ways that are not always obvious. While interest in these changes has focused on cities in the Global North (such as London or New York), in this article we propose, based on a qualitative research carried

* * Profesor titular, Departamento de Sociología, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, México. leandro.rodriguez@gmail.com; Orcid (0000-0002-2303-9835).

** Profesor-investigador titular de la Maestría de Estética y Arte de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México. alberto.lcuenca@correo.buap.mx; Orcid (0000-0003-2478-9416)

*** Profesora-investigadora titular de la Maestría en Estética y Arte de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México e investigadora visitante del Departamento de Antropología de la Universidad de Carolina del Norte (UNC)-Chapel Hill. maria.ismael@correo.buap.mx; Orcid (0000-0002-4353-899X).

out between 2016 and 2019, to track the unique articulation between culture and urban transformation between 1984 and 2008 in Monterrey, Nuevo León. Throughout these two decades, a process in which institutions, actors, procedures, and programs surged and organized gradually took place and configured the first stage, which we call “coupling”, of this singular urban cultural assemblage. The coupling, as we show empirically and discuss theoretically, is characterized by a process of (a) institutional densification, (b) redevelopment in the downtown area of the city, (c) the legitimization of those transformations and (d) forms of antagonizing its stabilization.

Key Words: Monterrey, cultural urban assemblage, Parque Fundidora, Coupling, Macroplaza

Fecha de recepción: 29 de abril de 2022.

Fecha de aceptación: 4 de mayo de 2023.

Introducción: cultura y transformación urbana

El papel que ha desempeñado el recurso a la cultura en la transformación de la ciudad no es nuevo. En particular, si se toma el término cultura en su acepción más amplia, es posible advertir que los cambios urbanos obedecen a procesos políticos, económicos y sociales que se entretajan con los culturales de modos no siempre evidentes. Lo característico de las dos últimas décadas ha sido que la cultura se ha vuelto una herramienta al servicio del sector privado y del Estado, para poner en marcha incisivas formas de intervención y diseño urbanos. Por un lado, el sector privado se ha apropiado con fines económicos y especulativos de la revalorización que del espacio hace una vida cultural rica y diversa, dando en muchos casos paso a descontrolados procesos de gentrificación. Basta prestar atención a la publicidad de bienes raíces para detectar cómo la localización de los proyectos más ambiciosos coincide con una perspectiva de esos espacios como atractivos para clases medias y medias altas de la sociedad porque hay una multiplicidad de “opciones culturales”, desde una gastronomía de calidad hasta ámbitos de trabajo compartido (*co-working*) o cadenas de café gourmet. Por otro lado, el Estado también se ha sumado a dicha transformación, a partir de la inversión en espacios de esparcimiento y recreación (como parques lineales urbanos, bicisendas, etc.) y el desarrollo de una infraestructura cada vez más espectacular (museos, ruedas de la fortuna, miradores, teleféricos, etc.). Mientras que los primeros recurren a la cultura para captar compradores, los segundos se enfocan en ella para atraer turistas, crear empleo y captar divisas. Quedan relegados, así, los habitantes y residentes, especialmente en las zonas golpeadas por la gentrificación, que se ven forzados a desplazarse a áreas de la ciudad desatendidas por la administración pública (que se manifiesta en la escasez de agua potable y energía, problemas de transporte o la carencia de instituciones médicas y educativas) y abiertamente ignoradas por el capital.

En este artículo se rastrea la singular articulación entre cultura y transformación urbana por medio del análisis de cómo se conformó, en el periodo 1984-2008 en Monterrey, México, las bases de lo que se ha denominado en otro lugar “ensamblaje cultural urbano”. Durante esas dos décadas se fue dando paulatinamente un proceso de aparición y agrupamiento de instituciones, actores, procedimientos y programas que configuraron la primera etapa de ese singular ensamblaje entre cultura y espacio urbano. Para mostrar la compleja conexión entre cultura y ciudad de ese proceso que se llamará “acoplamiento”, el artículo comienza por revisar literatura teórica sobre el concepto de ensamblaje y su alcance urbano, para luego detallar los procedimientos metodológicos utilizados. Posteriormente, se discute el proceso de acoplamiento a partir de las entrevistas realizadas y de la literatura secundaria (artículos académicos y periodísticos, datos y reportes oficiales, informes institucionales) para proponer una articulación que dé cuenta de la heterogeneidad y complejidad del entrecruzamiento entre cultura y ciudad en el caso de Monterrey en el periodo indicado. Finalmente, la conclusión presenta tanto las limitaciones de este artículo como sus principales hallazgos.

Marco teórico: del ensamblaje al ensamblaje cultural urbano

Ha habido un creciente interés en conceptualizar la ciudad como un ensamblaje urbano. La utilidad de este concepto radica en que no se fija la ciudad en rasgos definitorios específicos, sino que se hace hincapié en su naturaleza cambiante y articulada heterogéneamente. Esto proporciona a los estudios urbanos una herramienta para tratar de manera simétrica los elementos materiales e inmateriales que pueden observarse a través del análisis empírico. Kamalipour y Peimani han argumentado que “al estar inacabadas, ser culturales/físicas, constitutivas, sociomateriales, subjetivas/objetivas y difíciles, las zonas urbanas y las ciudades son modelos ideales para adoptar el pensamiento de ensamblaje” (2005: 403).

Para McFarlane (2011: 661), este enfoque es útil porque entiende el espacio urbano como una constitución relacional. Esto implica que el espacio urbano se produce por ensamblajes estables y precarios que compensan las continuidades y discontinuidades de la vida urbana. Dicha visión dinámica de los ensamblajes es también descrita por Edensor como una interrelación interminable entre “múltiples movi­lidades en red de capital, personas, objetos, signos e información” (2011: 244). Si la literatura sobre la ciudad inspirada en las ciencias sociales y humanas ha proporcionado un renovado interés en el entrelazamiento entre los seres humanos y los objetos y su posterior ontología relacional (Amin y Thrift, 2002; Gabrys, 2014), una larga tradición de reflexión sobre la cultura en América Latina también ha proporcionado retratos relevantes para comprender el ensamblaje cultural urbano de Monterrey. Del análisis de Yúdice sobre la política cultural latinoamericana se toma la idea de que “la cultura como recurso ganó legitimidad y desplazó o absorbió otras interpretaciones de la cultura” (2002: 13). En ese sentido, la cultura es un “nuevo marco epistémico donde la ideología y buena parte de lo que Foucault denominó sociedad disciplinaria [...] son absorbidas dentro de una racionalidad económica o ecológica, de modo que en la ‘cultura’ [...] tienen prioridad la gestión, la conservación, el acceso, la distribución y la inversión” (2002: 13). Al tomar la cultura como un marco epistémico, Yúdice destaca su papel no sólo dentro de la producción especializada de símbolos (por ejemplo, las artes o las ciencias), sino como un principio organizador que impregna la sociedad en general.

Otra contribución proviene de la comprensión de García Canclini y Piedras Fera de la relación entre cultura y ciudad. Mientras que la reivindicación de estos autores se centra en el papel de los objetos, es decir, las máquinas culturales, en el ensamblaje de la cultura y la ciudad (2005: 25), Dávila (2012) va un paso más allá e identifica cuáles son los rasgos definitorios de ese ensamblaje. Su interés radica en analizar el trabajo que se pide a la cultura en el neoliberalismo, así como la instrumentalización de la cultura en las políticas, proyectos y marcos económicos. Así, afirma que:

En la mayoría de las ciudades contemporáneas, no existe un proyecto o política sin un componente “cultural”, ya que se intensifica la discusión sobre el papel que desempeña la cultura en los proyectos de desarrollo urbano. El turismo y los desarrollos basados en las compras y el entretenimiento están creciendo, mientras que los trabajadores culturales y las “clases creativas”, incluidos los arquitectos, los artistas y los creadores de opinión, son cada vez más reconocidos como fundamentales para la vitalidad económica de las ciudades modernas. En este contexto, las iniciativas culturales ocupan un lugar central, aunque no todas las manifestaciones de la cultura y los trabajadores creativos se benefician por igual de este giro cultural (Dávila, 2012: 1).

A pesar de la influencia de los trabajos académicos sobre las ciudades que han puesto en primer plano la creatividad y la innovación (Florida, 2002; Hall, 1998; Sassen, 1991), el pensamiento de ensamblaje urbano no ha incluido la cultura entre sus aspectos de investigación centrales. Debido a su ontología relacional y a su objetivo de poner de relieve la multiplicidad y la diversidad dentro de la ciudad, el pensamiento de ensamblaje urbano ha rebajado un poco la cultura (y, tal vez, otros elementos de estabilización) como foco de investigación. Brenner *et al.* (2011) argumentan que, si bien el pensamiento de ensamblaje contribuye a la expansión de la agenda empírica y orientación metodológica de los estudios urbanos, prevalece todavía una ambigüedad ontológica en su uso al negarse a utilizar conceptos de la economía política que explican articulaciones sociales, institucionales y estructurales del contexto urbano. Es decir, que la teoría del ensamblaje corre el riesgo de ser meramente descriptiva de procesos ya teorizados sin generar un nuevo vocabulario interpretativo y aparato explicativo que dé cuenta de las transformaciones urbanas actuales (236). Sin embargo, existe también el riesgo

de introducir herramientas analíticas e interpretativas desde la economía geopolítica crítica que opaquen la compleja interrelacionalidad y heterogeneidad que el ensamblaje visibiliza. En ese sentido, nuestro acercamiento al pensamiento de ensamblaje intenta regresar a conceptos de la economía política como “cultura” y dilucidar su singular estabilización desde los significados que se advierten en el trabajo empírico.

Con este fin, se presenta la noción de “ensamblaje cultural urbano” para referirnos al entrelazamiento de actores humanos (por ejemplo, responsables de la toma de decisiones, artistas, gestores, periodistas, etc.) y productos culturales (por ejemplo, mapas, aplicaciones, reglamentos, folletos, infraestructuras, etc.) que conforman la ciudad con el objetivo de dirigir los diferentes flujos (por ejemplo, el turismo, la información, el capital, etc.) hacia el fin específico de (re)producir ciertas formas de socialización (Ong, 2011).

En este sentido, es importante enfatizar que el modo en el que se entiende la cultura en este trabajo no la relaciona exclusivamente con la producción profesional de bienes simbólicos, sino de modo general con la configuración duradera de relaciones sociales entretejidas materialmente en la demarcación y caracterización del espacio o los espacios. A diferencia de los conceptos orientados al análisis de las políticas culturales como un campo específico definido, el ensamblaje cultural urbano entiende la contingencia de la cultura como un fenómeno urbano (Gibson y Stevenson, 2004), un proceso no fácilmente planificable y siempre conflictivo (Coutard y Guy, 2007; Wissink, 2013). Por ello, nos desplazamos de los estudios disciplinarios que se han hecho sobre Monterrey desde perspectivas o temáticas más específicas como la Historia del arte (Salazar y Moysen, 2000), el campo de las artes visuales (Herrera, Sierra y Ruiz, 2004; Alonso y Morado, 2018), la gentrificación (Jurado y Moreno, 2018) o la cultura y la regeneración urbana (Garza *et al.*, 2021) para entender la cultura de un modo más amplio y desbordado disciplinariamente. En términos generales, se entiende la cultura –ya sea que nombre las prácticas de arte urbano, el trabajo de arquitectos profesionales, el diseño de museos, rutas turísticas o movilizaciones de artistas– como un recurso o disposición social, del mismo modo que podría entenderse la naturaleza como un recurso, sólo que en el caso de la cultura el antagonismo a las formas imperantes también tiene lugar en esta acepción (Yúdice, 2002:13). Se debe referir como excepción a los enfoques más disciplinarios sobre la cultura en Monterrey los trabajos de Ramírez Pedrajo (2009: 2021), quien propone un entramado social, mediático y político más complejo y heterogéneo para dar cuenta de las numerosas funciones de la cultura en la conformación de la ciudad.

La definición operativa de ensamblaje cultural urbano que se ofrece tiene tres dimensiones y dos procesos que lo hacen observable. La primera dimensión es la temporalidad, lo que implica que siempre se está desplegando y cambiando a lo largo del tiempo, articulando episodios sin ningún objetivo final previsto de antemano. Cualquier intento de comprender su especificidad es, por lo tanto, una pausa artificial dentro de un flujo de transformaciones que sólo es necesaria por razones analíticas. La segunda dimensión es la profundidad, la cual hace referencia a los episodios anteriores del ensamblaje que conforman los desarrollos actuales y posteriores. Los actores remodelan sus relaciones basándose en el estado del ensamblaje en sus fases previas, lo que constituye una limitación para el abanico de opciones que los actores tienen realmente. En otras palabras, la profundidad se refiere a la dependencia de la trayectoria, es decir, a la “inercia dentro de una secuencia de acontecimientos y, por extensión, la falta de voluntad de cambio, excepto y a menos que intervenga otro acontecimiento contingente” (Booth, 2011: 21). El tercer rasgo definitorio es la heterogeneidad: en la medida en que el conjunto está formado por elementos heterogéneos, como individuos, prácticas, instituciones, documentos, objetos y valores sin que exista, a priori, preponderancia de ninguno de ellos, se hace necesario pensar en términos de simetría entre los elementos humanos y no humanos del ensamblaje.

¿Cómo se desarrollan estas características estructurales? ¿Cómo puede observarse el ensamblaje en su constitución? Hay dos procesos básicos siempre presentes y en desarrollo. Por una parte, los elementos necesitan estabilizarse temporalmente, aunque la estabilización suele ser frágil y requiere mantenimiento. Sólo cuando los elementos son suficientemente estables pueden identificarse las características emergentes de los ensamblajes. La estabilización es un proceso en la medida en que los actores dedican recursos para mantener el ensamblaje funcionando de cierta manera, pero también es un momento o fase dentro de la temporalidad del ensamblaje. Cuando los actores son capaces de producir relaciones de reforzamiento (de poder) que perduran y dan forma a otras relaciones –de otros actores, en el presente o en el futuro– entonces podemos afirmar que el ensamblaje se ha estabilizado.

Por otra parte, la estabilización siempre implica un segundo proceso opuesto, normalmente iniciado y sostenido por los actores que parecen estar marginados. Por ello, todos los ensamblajes culturales urbanos contienen siempre formas antagónicas de socialización que resuenan con la heterogeneidad y el debilitamiento de los límites y las identidades concomitantes. Al considerar el antagonismo como un proceso constitutivo del ensamblaje cultural urbano, seguimos la sugerencia de Brenner *et al.* (2011: 237) de intentar dar al pensamiento de ensamblaje una perspectiva geopolítica mediante el avance de un “nuevo léxico de diferencia espacial a través del cual captar las formas emergentes de desarrollo geográfico desigual de forma que se capte su sistematicidad tendencial y planetaria, así como su volatilidad, precariedad y mutabilidad igualmente omnipresentes”. El antagonismo es un rasgo definitorio porque, como las ciudades están continuamente en movimiento y creando interacciones inesperadas (Amin y Thrift, 2002), abre oportunidades para incluir “tantas voces como actores haya” (Callon, 1991: 152). Así, pues, la política de los ensamblajes no se basa en encontrar grupos con identidades fijas que luchan, sino en crear ocasiones para nuevos reajustes y alianzas que, como dirían Latour y Weibel (2005), crean nuevos públicos provisionales.

Al abogar por la metodología del ensamblaje cultural urbano, pretendemos desafiar cierta comprensión común del vínculo entre la ciudad y la cultura. En primer lugar, dentro de este marco, la cultura no puede entenderse de antemano, como lo es en las políticas públicas, similar a una planeación de arriba hacia abajo para reforzar identidades locales. Tampoco como un mero instrumento orientado a promover el desarrollo o la derrama económica ni, en última instancia, como un campo autónomo según la conciben las disciplinas académicas dedicadas al estudio de la “alta cultura”. Si bien el trabajo reconoce este tipo de enunciaciones como posturas de ciertos actores, en la estrategia tanto conceptual como metodológica que se propone desde el ensamblaje cultural urbano, lo que el término cultura nombra no está dado de antemano, sino que emerge desde la inestable y heterogénea red de relaciones en la que se hallan y entran en disputa diversos significados y prácticas que dan lugar a numerosas formas de socialización, que pueden producir tanto consenso como conflicto, disputa y descontento (Entwistle y Slater, 2014). En este sentido, la cultura no es resultado de un proyecto planificado por el gobierno a través del cual se promulga una noción abstracta de ciudadanía ni se circunscribe a lo que sobre ella dicte una definición erudita o académica. Desde la perspectiva abierta por el ensamblaje cultural urbano, la cultura se refiere al encuentro de diversas lógicas de significación que dan paso a múltiples formas de socialización, que pueden producir conflicto, disputa y descontento. En este sentido, no se relaciona exclusivamente con la producción profesional de bienes simbólicos, sino que favorece la activación de relaciones sociales entrelazadas con lo material para demarcar y caracterizar los espacios (Ismael *et al.*, 2022).

Metodología

Entre 2015 y 2019 se realizaron investigaciones cualitativas en tres ciudades mexicanas que, por tamaño y relevancia social, política y económica, se encuentran en proceso de inserción más integral a la globalización: Tijuana, Puebla y Monterrey. Los datos se recogieron mediante 49 entrevistas en profundidad con funcionarios públicos (11), artistas (9), gestores culturales (10), académicos (9), activistas (4), empresarios (3) y periodistas (3). Los entrevistados fueron seleccionados después de examinar la literatura secundaria pertinente sobre políticas y prácticas culturales, transformación urbana y movimientos ciudadanos y autogestión en dichas ciudades y, posteriormente, mediante el uso de muestreo de bola de nieve. Las entrevistas fueron grabadas, transcritas y analizadas con Atlas.TI. Durante el trabajo de campo en esas ciudades (2016-2019) se llevó a cabo una observación sistemática y participativa que permitió a los investigadores documentar los espacios urbanos pertinentes a los que se referían los entrevistados. Además de las acciones de las instituciones culturales (por ejemplo, exposiciones, series de libros, festivales, etc.) y de las declaraciones y documentos oficiales, se estudiaron en detalle proyectos culturales específicos (18 en Puebla, 68 en Monterrey y 73 en Tijuana) planteados por nuestros entrevistados.

Mediante la recopilación de información primaria y secundaria sobre estos proyectos, se cruzaron las narraciones de los entrevistados y se cotejaron nuestras interpretaciones con las de otros, tanto periodistas como académicos. Estos

Acoplamiento de actores en el ensamblaje cultural urbano de Monterrey, 1984-2008

En el análisis realizado se observaron dos etapas diferenciadas en la construcción del ensamblaje cultural urbano de Monterrey. Este artículo ahonda en la primera fase, que se designa como “acoplamiento”, y se extiende desde 1984 hasta 2008, cuando la violencia desatada en la denominada “guerra contra el narcotráfico” emprendida por el gobierno federal presidido por Felipe Calderón se hizo brutalmente patente en la cotidianidad de la ciudad. El término acoplamiento hace referencia al paulatino ensamble de componentes (instituciones, actores, procesos, legislaciones) que, hasta entonces, se habían mantenido en relativo aislamiento, sin haberse puesto en contacto con finalidades integradoras, como veremos que ocurre en el periodo bajo consideración. Esto no quiere decir que no hubiera iniciativas previas de institucionalización y espacialización de la cultura que atravesarán momentos posteriores, de la mano de la Galería Arte actual mexicano (1972), del Centro de arte Vitro (1974), del Museo de Monterrey (1977) o del Centro Cultural Alfa (1978). La diferencia del proceso que será rastreado a continuación es su escala institucional e impacto en la geografía urbana.

La primera fase del ensamblaje cultural urbano de Monterrey se caracteriza por un proceso que da lugar a una reconfiguración urbana y cultural sin precedentes en la historia de la ciudad. Lo que se llama acoplamiento se caracteriza, en primer lugar, por un proceso de reurbanización que tiene como momentos salientes la construcción de la Macropiazza (1984), la apertura del Parque Fundidora (1988-2001) y la realización del Fórum Universal de las Culturas (2007), que incluyó la inauguración del Paseo de Santa Lucía (2007). Este proceso de transformación vía macroproyectos, como sostiene Prieto González (2011: 166-167), arroja como resultado la acentuación de los contrastes y desigualdades, las motivaciones económicas que anteponen criterios estéticos al de utilidad y el foco en el turista y no en el residente.

El segundo es un proceso de densificación institucional, cuyos elementos destacables son la inauguración del Museo de Arte Contemporáneo MARCO (1991), la creación del Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León CONARTE (1995), la construcción del Museo de Historia Mexicana (1994) y el Museo del Noreste (2007), que a la vez dan cabida y legitiman a agentes culturales (como artistas y colecciones locales). Dicho proceso se relaciona con la institucionalización en el nivel nacional de la cultura, dado que entre 1983 y 1994 aparecen algunas de las instituciones definitorias de la política cultural para las próximas décadas: el Instituto Mexicano de Cinematografía (1983), el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (1988), el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (1989), el Sistema Nacional de Creadores de Artes (1993) y el Centro Nacional de las Artes (1994) (Bordat, 2013).

El tercer proceso es el de la legitimación, por el cual la cultura regiomontana se presenta como resultado del ejercicio familiar y filantrópico de una élite industrial que, por lo demás, se encuentra en la fase terminal de su etapa patrimonialista. La Bienal Monterrey-FEMSA, inaugurada en 1991, el Premio MARCO, entregado por primera vez en 1994, y la labor de los suplementos culturales de los periódicos “El Porvenir” y “El Norte” son clave en esta dimensión de la estabilización.

El cuarto proceso es el antagonismo, que podrá advertirse en las distintas formas en las que se responde de manera opuesta al proceso de estabilización que se habrá descrito en los apartados previos. Por una parte, si bien la creación de CONARTE aparecerá como un modo de encauzar las demandas de arbitrariedad y opacidad en la gestión pública de la cultura, esta no acabará por incluir otras posiciones disidentes que no encuentran lugar en las estructuras instituidas. Por otra parte, los violentos procesos de reordenamiento urbano darán pie a iniciativas de organización social y de hacer memoria que no serán fácilmente aceptables en la dinámica de acoplamiento descrita.

Heterogeneidad: diversidad y acoplamiento

Este triple proceso que da lugar a la estabilización del ensamblaje cultural urbano está activado por un conjunto heterogéneo de actores. Por un lado, tenemos funcionarios como Alejandra Rangel Hinojosa (primera directora de CONARTE e hija de un ex rector de la Universidad Autónoma de Nuevo León y ex gobernador, Raúl Rangel Frías), Alfonso Martínez Domínguez (gobernador del estado de 1979 hasta agosto de 1985 e impulsor de la Macropiazza) y José Natividad González Parás (gobernador del estado entre el 2003 y 2009 e impulsor del Fórum Universal de las Culturas), que forman parte central del

ensamblaje. El presidente Miguel de la Madrid también tuvo un papel destacado, ya que es quien le otorga al Estado de Nuevo León los terrenos e instalaciones de la desaparecida Fundidora en 1989.

Aunque en este ensamblaje también participan artistas y promotores locales, como Julio Galán, primer ganador del Premio MARCO en 1994, Gerardo Cantú, Jorge Elizondo, Federico Cantú, Saskia Juárez, Rodolfo Ríos, Manuel de la Garza y Guillermo Sepúlveda, Monterrey se caracterizó en esta fase de su ensamblaje cultural urbano por darle prioridad a artistas del extranjero. Sánchez Celaya (2014: 38), por ejemplo, analiza cómo la exposición inaugural de MARCO en 1991, *Mito y Magia en América: los ochenta*, hace patente una línea expositiva “en la que se muestra de forma retrospectiva e individual el trabajo de artistas latinoamericanos, y otra que, bajo una perspectiva geográfica y un trabajo curatorial, reúne la producción artística de varios países de América Latina”. Más aún, su hipótesis es que MARCO ilustra mejor que cualquier otro caso un giro comercial de las grandes empresas de la región, que se transnacionalizan y reorientan, en buena medida, hacia América Latina. En ese contexto, la exhibición inicial brinda la dimensión simbólica de ese cambio económico, a la vez que ilustra la tendencia de Monterrey de mirar hacia afuera. Como afirmó una galerista entrevistada, “el norte se siente más fuerte y no quiere ser el resto. O sea, les causa problemas. Entonces, toda la información que busca y que quiere tener es Estados Unidos (por eso) van a Nueva York, a Houston, a Dallas” (Entrevista 38, pasaje 1).

Por otra parte, el lado humano del ensamblaje cultural urbano de Monterrey está conformado, antes que nada, por el entramado de familias y directivos de empresas que desde el Porfiriato ha configurado algunas de las dinastías económicas más notables del país. Según Ortiz (2009), hay que incluir a las

familias Zambrano Gutiérrez y Zambrano Treviño, de Cemex; Sada Zambrano y González Sada (Cydsa); Garza Sada y Garza Lagüera (Alfa y Visa); Sada Zambrano y Sada González (Vitro); Zambrano Gutiérrez y Zambrano Lozano (Proeza), todas ellas familias procedentes del Porfiriato o antes; Maldonado Elizondo (Coparmex); Clariond Reyes y Canales Clariond (IMSA); Santos González y Santos de Hoyos (Gamesa), surgidas entre 1910 y 1940; y Lobo Morales y Lobo Villarreal (Protexa); Garza Garza y Garza Herrera (AXA); González Moreno y González Barrera (Gruma) y Ramírez González y Ramírez Jáuregui (Ramírez), sobresalientes desde los años 40.

Las familias a cargo de los corporativos más emblemáticos de Monterrey han recurrido, con un claro sesgo de género, a varias de las mujeres para tomar control, mediante fundaciones u otras figuras de filantropía, de las instituciones culturales de la región. De acuerdo con Ramírez Pedrajo, pueden mencionarse:

Rosario Garza Sada de Zambrano y Romelia Domene de Rangel (Arte AC); Mágina Garza Sada de Fernández (Promoción de las Artes, MARCO, Museo de Historia Mexicana); Eva Gonda de Garza Lagüera (Museo de Monterrey); Lydia Sada de González (coleccionista); Yolanda Santos (Ballet de Monterrey); Lilita Melo de Sada (Museo del Vidrio); Maye Rangel de Milmo (Museo de Monterrey); Alejandra Rangel [de Clariond] (Conarte); Rocío González de Canales; Nina Zambrano (MARCO); Carolina Sada de Viesca (Promoción de las Artes, Centro Cultural Alfa) y actualmente Carmen Junco (los 3 Museos: Historia Mexicana, del Noreste y del Palacio Federal), Eva Garza Gonda (Fundación Cultural Bancomer, Colección FEMSA); Loretto Garza Zambrano (Fototeca), lo que hace evidente la persistencia de una línea familiar que, a pesar del cambio generacional, mantiene el poder a través de lazos de familia directos –de sangre o casamiento– de los corporativos y su influencia directiva en las instituciones culturales que, desde fines del siglo XIX y a la fecha, rigen la vida socioeconómica de Monterrey (Ramírez Pedrajo, 2009: 74).

Más allá de la enumeración, el rol de las familias en la estructuración del ensamblaje no puede ser desestimado. Como señala Terrazas Ríos,

En Monterrey estas élites se mueven con libertad entre diferentes ámbitos, ya sea gracias a las mujeres o a su herencia. Son exitosas en mostrarse como un todo unificado (aunque) ello no quiere decir que no existan discrepancias al

interior, dado que pertenecen a familias distintas, sino que en el ámbito de la cultura han creado una ideología sobre el trabajo como un valor social compartido por todos. El trabajo no discrimina entre ricos y pobres, es una constante de la ciudad. El trabajo es entonces la base identitaria de la región (Terrazas Ríos, 2014: 210).

Densificación institucional: más actores interactuando

En su heterogeneidad, el ensamblaje demanda también que se articulen actores no humanos, desde leyes a edificios hasta recursos económicos y prestigio. En ese sentido, la etapa de institucionalización se caracteriza por un vínculo fuerte y sostenido entre la iniciativa privada y las instituciones públicas, tanto del estado como de la federación. Un ejemplo claro de ello es CONARTE.

En el Parque Fundidora, la Cineteca, Fototeca y el Centro de las Artes, que son además espacios que se rescatan como patrimonio social para hacer proyectos que tenía la comunidad artística muchos años pidiéndolos, fuimos capaces de lograrlo con presupuesto de la iniciativa privada y no nada más de aquí [estado] (Entrevista 32, pasaje 1, énfasis añadido).

La creación de CONARTE en 1995 tal vez sea uno de los casos más nítidos tanto de densificación institucional –en la medida en que aglutinará distintas instancias públicas de gestión cultural en un solo organismo– como su inscripción espacial de modo preponderante en el Parque Fundidora –donde se ubicará físicamente parte de la infraestructura cultural bajo su administración–. Ahí se emplazarán no solo reservorios y archivos culturales y complejos de exhibición que exigirán sus propios rituales de acceso sino también espacios educativos, como la Escuela Adolfo Prieto. Aún más, junto a esa espacialización de la cultura institucionalizada por la iniciativa pública y privada, CONARTE operó también desde sus inicios como forma de legitimación de la élite empresarial y política en la figura de su primera directora, Alejandra Rangel Hinojosa. No en vano, la cesión a CONARTE de dos de los edificios que ocupará en el Parque Fundidora se produce mientras el esposo de Rangel Hinojosa detentaba el cargo de presidente de su Fideicomiso (Eduardo Rubio Elosúa citado en Ramírez: 83).

El Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey (MARCO) también evidencia esta alianza entre iniciativa privada y pública para institucionalizar la cultura, y una notoria intervención en el entramado urbano que se había efectuado con las demoliciones y construcción posterior de la Macropiazza, donde se ubica el museo. Como lo señala en su reseña histórica Sánchez Celaya:

El 3 de junio de 1989 el empresario Diego Sada Zambrano, quien estuvo al frente de Grupo Alfa, anunció el proyecto del Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey. Se inauguró el 28 de junio de 1991 tras casi dos años de construcción. Su creación formó parte de un macroproyecto en el que participaron el gobierno federal, el gobierno del estado de Nuevo León y los grandes corporativos regios, cuyo objetivo fue conformar un circuito cultural Macropiazza-Parque Fundidora, integrado por varios museos, entre ellos el Marco. La inversión total, tan sólo para el Museo de Arte Contemporáneo, fue de 10.5 millones de dólares, de los cuales el gobierno contribuyó con 40 mil millones de pesos de entonces (2014: 35).

Si la Macropiazza había acogido en 1984 la espectacular escultura de casi 70 metros de altura que lleva por nombre Faro del Comercio (concebida por Luis Barragán y Raúl Ferrara), que había sido comisionada para conmemorar en un espacio público los 100 años de la creación de la Cámara Nacional de Comercio (CONACO), apenas unos años después la asociación entre la iniciativa estatal y empresarial acometió una intervención aún más ambiciosa con el MARCO. Construido en terrenos cedidos por el gobierno del estado y diseñado por el prestigioso arquitecto Ricardo Legorreta, los casi 20,000 metros cuadrados de construcción del museo estuvieron inicialmente sufragados, y su posterior gestión supervisada, por algunas de las empresas de más peso de la entidad: Cementos Mexicanos (Cemex), Grupo Cydsa, Grupo Imsa, Grupo Industrial Alfa

y Vitro (Sánchez Celaya, 2014: 35). La forma en la que se hace presente el capital privado en el espacio público mediante la filantropía cultural ordena y regimenta los modos en los que la ciudad puede ser habitada y los rituales culturales desplegados.

Por supuesto, a una escala aún mayor, el Parque Fundidora también manifiesta esta articulación densa entre iniciativa privada y pública, en este caso con participación de la federación. Tras el cierre en 1986 de la ya para entonces empresa paraestatal Sidermex, y una vez expropiados sus terrenos por el gobierno federal, esto son cedidos para su gestión por el Fideicomiso Parque Fundidora, en el que se reúnen tanto la iniciativa privada como el gobierno del estado de Nuevo León. Ahí se construirán hoteles, un centro de negocios, auditorio y arena, un parque temático e infraestructura museística. Este mismo proceso de densificación institucional de la mano de ambos sectores queda, de nuevo, de manifiesto en el apoyo brindado con recursos para infraestructura en preparación para el Fórum Universal de las Culturas de 2007:

En 2005 el fideicomiso [para organizar el Fórum] recibió 36 millones de pesos (de renta a empresas privadas), pero la Tesorería del Estado aportó 30 millones más para financiar el Museo del Acero en el alto horno número 3, la restauración de la escuela Adolfo Prieto, las obras preliminares del Centro de Exposiciones Lewis y la remodelación de las oficinas generales, como parte de los preparativos para el Fórum de las Culturas Monterrey 2007. Además, el fideicomiso recibió 12.8 millones de presupuesto para gasto corriente, según el informe anual del organismo (Carrizales, 2006).

La intervención urbana más perdurable que resultará de esta colaboración será el Paseo Santa Lucía, que conectará esos dos espacios emblemáticos y, con ello, las instituciones que habían producido la cooperación del sector público y el capital de la iniciativa privada.

Reurbanización: los actores espacializan sus intereses

El Fórum de las Culturas Monterrey 2007, junto con el Paseo Santa Lucía, no pueden considerarse meras transformaciones cosméticas del espacio urbano de la ciudad. Por el contrario, estas intervenciones son, por un lado, producto de esa densificación del ensamblaje que crea las condiciones para proyectos de esta magnitud, tanto simbólica como materialmente. Por otro lado, son motores de cambio en ese mismo ensamblaje, porque las configuraciones posteriores a 2008, cuando la violencia del narcotráfico gane plena presencia en el espacio público, responderán en buena medida al reordenamiento urbano producido previamente. No sorprende que el gobernador José Natividad González Parás, luego de ir a Barcelona, regresara con la convicción de que

el evento podría significar la coronación de diversos esfuerzos de transformación urbana realizada a lo largo de varios años. Entre ellos, destacaba el de lograr la unión de la Macropiazza con el Parque Fundidora por medio de la obra que hoy llamamos Canal Santa Lucía. Además, el evento representaba una oportunidad inmejorable para lograr la recuperación de espacios importantes ubicados dentro del parque mediante un trabajo de arqueología industrial (Cárdenas, 2008: 18).

Para cuando el gobernador González Parás hace esta afirmación, la lección del recurso a la cultura como estrategia para reordenar el espacio urbano y ponerlo a disposición del “desarrollo” inmobiliario está ya más que aprendida, especialmente con los casos de Bilbao y Barcelona como antecedentes (Esteban, 2007; Balibrea, 2005).

Sin embargo, no era necesario ir a Europa a buscar modelos a seguir, pues Monterrey ya había implementado la estrategia de la transformación urbana o, en este caso, el “rescate” urbano, mediante el recurso a la cultura. El Parque Fundidora se había concebido desde la creación del Fideicomiso para gestionar sus 1,137,836.58 de metros cuadrados con la finalidad de poner en marcha “la construcción del Parque-Museo Tecnológico-Centro de Exhibiciones y la urbanización de la superficie conforme al Programa de Desarrollo Urbano que se llevará a cabo con el Plan Director del Área Metropolitana de Monterrey” (Fideicomiso Parque Fundidora: 29.2). La declaración constitutiva ya articulaba directamente la producción

de infraestructura cultural ligada al “plan de desarrollo urbano”. El modo y el lugar donde esto tiene lugar es distintivo del proceso que se puso en marcha, de modo singular, en Monterrey. Lo que se convertiría en el Parque Fundidora había sido la sede de Fundidora Monterrey, S.A., una de las empresas emblemáticas y económicamente más importantes del estado. Su quiebre y cierre no solo representaban un monumental fracaso empresarial sino también la manifiesta presencia de una profunda disrupción en la geografía económica de la ciudad, un ruinoso lote baldío resultado del colapso del modelo industrial regiomontano. Ese emplazamiento disfuncional e improductivo, no obstante, fue rápidamente resignificado y reinscrito en el entramado de producción de valor urbano, ya no en el tejido fabril sino como espacio cultural, de ocio y entretenimiento (Ávila Juárez, 2012). Así, lo que se despliega espectacularmente en el Parque Fundidora es una nueva espacialización del capital sobre las ruinas de la infraestructura industrial.

Las condiciones para ese despliegue, la disfuncionalidad espacial sobre la que intervenir para restituir el entramado urbano y la efectiva circulación y producción de capital, había tenido un antecedente avasallador en la construcción de la Macroplaza entre 1979 y 1984. Si bien se trató de una iniciativa del gobierno del estado, encabezado entonces por quien había sido breve pero implacable regente del Distrito Federal, Alfonso Martínez Domínguez, la construcción de la Macroplaza había implicado la demolición, con un generoso uso de dinamita, de 31 cuadras que reunían un total de 427 construcciones, entre ellos edificios de interés histórico-artístico (Prieto González, 2014: 65). Una vez llevado parte del centro de la ciudad a la condición de tierra de nadie —el geógrafo William Crowley, quien fue testigo del proceso, lo calificó de “zona bombardeada” (en Prieto González, 2014: 67)—, en ella se emplazaron algunos de los principales edificios administrativos, en un ejercicio celebratorio de la monumentalidad gubernamental. En su quinto informe, sin embargo, Martínez Domínguez enfatizaría que la Gran Plaza “[...] mostraba [a Monterrey] como ‘motivación’ del arte y la cultura” (en Prieto González, 2014: 66). Es reveladora la referencia al “arte y la cultura” como instigadora de las demoliciones masivas que antecedieron a la construcción de la Macroplaza, pues en el proyecto solo se contempló el Teatro de la Ciudad, inaugurado en 1984. No sería hasta años después que su entorno terminaría acogiendo hasta cinco museos: MARCO (1991), Museo Metropolitano de Monterrey (1995; antes Museo de Historia de Nuevo León, 1989), Museo de Historia Mexicana (1994), Museo del Noreste (2007), Museo del Palacio (2008)—. En todo caso, parece que en nombre de la cultura podía hacerse desaparecer parte de lo que hasta entonces había sido la ciudad y sus formas de vida.

De hecho, un sintomático “efecto colateral” de la devastación del patrimonio y de los vestigios de una forma de vida que se hicieron desaparecer con la ejecución de la Macroplaza fue la creación del Barrio Antiguo, “[...] un producto posmoderno que surge de la intervención realizada entre 1988 y 1994 en un sector del llamado Primer Cuadro de la ciudad, poco después de que las obras de la Macroplaza (1979-85) destruyeran una parte importante de ese mismo sector. Barrio Antiguo vino a ser así una especie de lavado de conciencia” (Prieto González, 2016: 11). Aun así, no es un reducto de resistencia frente al eje de ocio y diversión articulado por el Parque Fundidora-Paseo Santa Lucía-Macroplaza, pues, el Barrio Antiguo “[...] se ha convertido en la zona de diversión de fines de semana de la mayoría de los jóvenes debido a que hay permanentes tocadas de grupos de rock, cafés, galerías y una cantidad impresionante de antros” (Ramírez: 54).

Legitimidad empresarial: se estabiliza el ensamblaje cultural urbano

Mientras un conjunto de intervenciones urbanas, eventos, recursos materiales, funcionarios y empresarios llevaban a cabo la transformación del ensamblaje, otro conjunto específico de actores le iba proveyendo legitimidad. En ese sentido, cabe destacar, los eventos artísticos como la Bial Monterrey-FEMSA y el Premio MARCO y, en paralelo, la labor de coordinación que ejercieron los suplementos culturales de la ciudad. La bial es ilustrativa porque, por un lado, muestra a un actor privado que comienza sin un perfil artístico definido, se orienta en el camino hacia el arte contemporáneo y acaba volviéndose un referente en ese ámbito. Por otro lado, ejemplifica de qué manera las colecciones se relacionan con una estrategia comercial del corporativo, en este caso con intereses esparcidos por América Latina, en su afán de reaccionar a los vaivenes del mercado global.

Las políticas culturales corporativas ya no se oponen al Estado federal [...] Su preponderancia, incluso, se extiende a todo el país. FEMSA posiciona a la Bial Monterrey-FEMSA (1991) como uno de los concursos de arte más

importantes del país [...] La colección solidificó su acervo hacia el arte moderno con la adquisición, en 1991, de la importante colección norteamericana Window South que pertenecía a Paul Cook y que cuenta con 203 piezas de arte latinoamericano. Esta ampliación de los intereses de su colección confirma el sentido de las políticas culturales corporativas, ya que se da paralelamente a la apertura del esquema de negocios de FEMSA que se vuelve, también, hacia Latinoamérica, llegando a ser la embotelladora más grande de ese continente con 31 plantas (Ramírez Pedrajo, 2009: 55).

Esta legitimidad se complementa con otra, en la que la élite regiomontana, a través de las instituciones, le brinda valor a las colecciones propias. Para esta estrategia, MARCO es la más clara muestra. En principio, porque permite aislar a la iniciativa privada, en materia cultural, del estado. Como reportó una ex funcionaria, “nunca sentí que nos cuestionaran, ellos tenían su espacio que era MARCO, para sus artes plásticas que era lo que les interesaba” (Entrevista 32, pasaje 2). Luego, se usa la espectacularidad para mostrar la grandiosidad de la iniciativa privada. En palabras de un promotor cultural,

tenían un presupuesto exagerado, eran unas inauguraciones realmente espectaculares, en donde venía todo el mundo y después empezaron a hacer el Premio MARCO, que daban el premio que ha sido, yo creo, el mayor a nivel mundial [...] MARCO daba 1 millón de dólares, entonces todos los artistas se estaban muriendo porque decían ‘¿Dónde está MARCO?’ ¡Yo quiero participar!’ (Entrevista 33, pasaje 9).

Finalmente, se exhibe obra adquirida por los patronos, maniobra que conllevaba su valorización comercial inmediata. Así lo refiere un artista y crítico cultural:

Mauricio Fernández y su ex esposa es Cana Fernández, son de las familias más millonarias de Monterrey. Entonces hay una relación muy fuerte con Nina Zambrano y MARCO. Él lo que hacía era: contrataba artistas, los pasaba por MARCO y le subía los precios de manera impresionante... Alguna vez yo me atreví a tocar a los dioses regiomontanos y escribí una crítica desastrosa de una exposición que él hizo. (Dije) que era una mierda [risas], porque no tiene ningún sentido y me vetaron de MARCO. Yo no podía casi ni pararme, cuando antes siempre entraba a las exposiciones y escribía en el periódico. Y ahí me di cuenta que era evidente. Pero había un movimiento también de artistas importantes y tienen mucho que ver ellos (los millonarios). Pero una vez más, lo privado decidiendo quiénes son los artistas, como Julio Galán, Gerardo Cantú... Está ahí la pinacoteca en Nuevo León y están todos estos artistas, de pronto tienen su peso e importancia (Entrevista 42, pasaje 2).

La construcción de esa legitimidad que estabiliza requiere también de medios de comunicación que contribuyan al flujo de información. En ese sentido, los principales medios de Monterrey supieron tener un papel clave, desde la década de 1980, al reforzar los lazos en una comunidad cultural que, sin embargo, se percibía –y percibe– pequeña: “siempre los mismos” (Entrevista 46, pasaje 1). Un académico comenta que

la prensa en Monterrey jugó un papel muy importante para abrir las puertas a un arte contemporáneo, sobre todo lo que [sic] la competencia que traían *El Porvenir* y *El Norte*. En ese momento *El Porvenir* muy fuerte, era muy serio, era muy prestigioso y *El Norte* era un poco más amarillista, pero tenía su sección cultural. Entonces hubo unos suplementos muy buenos como el “Aquí vamos”. Y en *El Norte* (había) una sección cultural muy amplia. Nosotros, cuando hacíamos eventos en la calle, de revoltosos, siempre nos cubrían, siempre iban y nos entrevistaban. Mal que bien salían las palabras textuales; siempre se distorsionan, pero mal que bien salían. Entonces eso te afirma mucho, te otorga sentido porque ya no eres nada más tú dando la lata, sino que además se vuelve comentario, se volvía comentario (Entrevista 37, pasaje 13).

Al mismo tiempo, estos suplementos emergían como aquellos pocos espacios viables para los críticos culturales, especialmente para los que pasaban por la universidad y adquirirían una formación en artes. “En todo el siglo pasado —relata un académico— de parte de los egresados de las carreras artísticas, el derrotero era igual para todos. Era tratar de publicar en las publicaciones universitarias o en los periódicos que desarrollaron los suplementos culturales” (Entrevista 41, pasaje 20). La posibilidad de espacio para el análisis y la crítica cultural, sin embargo, no debe ocultar una característica de Monterrey: los medios de comunicación locales han contribuido a la reproducción de la ideas y valores de los grupos de poder, lo que ha ido moldeando el discurso mediático local. Más aún, “en esta ciudad, los medios locales han creado un sentido de comunidad [...] regiomontanos que comparten los mismos valores y la misma cultura, pero que también denota la ausencia de verdaderos mecanismos para la construcción de una esfera pública crítica necesaria para la democracia” (Frankenberg, 2009: 193).

A finales del periodo comprendido en la primera fase del ensamblaje cultural urbano de Monterrey, la situación se tornó difícil para los suplementos —y para quienes en ellos escribían. La violencia comenzó a reorientar los intereses de los dueños de los medios y la cultura dejó de ser de interés. En palabras de un crítico cultural “los directivos [...] ya veían que el impacto debía ser la nota roja o el tema de la violencia” (Entrevista 47, pasaje 1). Ello desarticuló una buena parte del ensamblaje:

la comunidad cultural aquí (envió) al periódico *El Norte*, al quitar la sección, una carta de 150 o 200 firmas de “¡Oye! ¡Qué pasa! ¿Por qué están haciendo esto?”. A *Milenio* también, (aunque) mucho menor. Fueron diez o quince personas, pero eran instituciones fuertes: la Universidad mandó una carta; la sociedad de cronistas, la de historiadores “¿Cómo es posible que nos quites la sección? Es el único lugar que tenemos para contrarrestar todo lo informativo de violencia” (Entrevista 47, pasaje 2).

Antagonismos: toda estabilización tiene detractores

A medida que el ensamblaje cultural urbano se densifica con más actores y se compacta, los conflictos son empujados a los márgenes, en un intento de invisibilización que impida desafíos claros a la estabilización emergente. Así, lo que puede parecer un proceso de articulación nítido y eficiente no puede esconder, no obstante, los antagonismos que plantea todo ensamblaje cultural urbano. En este sentido, se mencionarán sólo tres conflictos relevantes y la manera en la que el ensamblaje los absorbió. El primero se refiere a la percepción, hasta mediados de la década de 1990, de la discrecionalidad que tenían los tomadores de decisiones para plantear e implementar la política cultural. Como señaló la primera directora de CONARTE,

El perfil de la difusión de la cultura por parte del Estado en los noventa mostraba los signos de una falta de claridad, imperaba el verticalismo, los abusos y preferencias por parte de funcionarios, la discrecionalidad de los apoyos, motivando un descontento generalizado al interior de la sociedad que reclamaba un proyecto cultural que fuera más allá de espectáculos, exposiciones y museos y contara con un diseño de políticas públicas (Rangel Hinojosa, 2009).

Por ello, la decisión del gobierno de crear el Consejo para la Cultura y las Artes del Estado de Nuevo León venía a solucionar los dos problemas: la discrecionalidad política y la falta de política cultural. Para esto, se resolvió

entregar el manejo de las políticas culturales del Estado a la sociedad civil. El Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León (Conarte) se formó en 1995 con la intención de que fuese un organismo público descentralizado. El gobierno no se desligaba de la cultura, sino que le da una nueva forma democrática al entregar a la sociedad civil el rumbo y la operación de la política cultural (Ramírez Pedrajo, 2009: 78).

Lo relevante del caso es que el estado entendía que entregar la gestión de la cultura a los representantes de los gremios artísticos, artistas locales de trayectoria, promotores culturales y académicos, organizados como vocales del consejo, contribuía no a tener una determinada política cultural sino a disminuir la insatisfacción de la comunidad artístico-cultural y,

de ese modo, evitar escaladas de conflictos. El antagonismo se resolvió, básicamente, con una estructura institucional plural y participativa y con el liderazgo de Alejandra Rangel Hinojosa, quien podía traducir necesidades y demandas entre el mundo de la política, la cultura y la academia gracias a su capital simbólico, personal y familiar.

Sin embargo, con la institucionalización, incluso en términos democráticos, emergen sectores que no encuentran cabida en el ensamblaje cultural urbano. Su invisibilidad suele ser consecuencia de la estabilización y, por lo tanto, en lugar de aparecer con nombres y apellidos, como espacios culturales o proyectos exitosos, a menudo se confunden en una amalgama que no permite mucho discernimiento. Este segundo antagonismo, entre los artistas incluidos y quienes quedan excluidos, es el que da lugar a prácticas de resistencia que frecuentemente no trascienden.

Cierto grupo de la sociedad, al sentirse excluido de la ideología de la oferta cultural, toma la iniciativa y promueve proyectos autogestivos que llenan los vacíos que las políticas culturales, corporativas y públicas, no han atendido a costa de su propia economía. La vulnerabilidad de estas acciones es que, aunque tal vez produzcan sentidos para algunos sectores de la sociedad, al estar sometidos a un esquema de precarización y desgaste, terminan por no incidir en los esquemas culturales que alimentan el consumo de los grandes sectores de la sociedad. En este rubro se incluyen iniciativas colectivas e intentos individuales que pretenden incidir, resistir, a las políticas culturales dominantes y proponer modelos alternos de producción y consumo cultural. La mayoría de estas iniciativas terminan fulminadas en el desgaste, sin la satisfacción de haber transformado las relaciones hegemónicas que rigen la cultura en Monterrey (Ramírez Pedrajo, 2009: 76).

El tercer conflicto está directamente ligado a la transformación urbana. Al igual que en otras ciudades de México, como Puebla, donde se expropiaron espacios para los proyectos de bienes raíces y de desarrollos comerciales, en Monterrey tanto la construcción de la Macroplaza como el cierre de Fundidora trajeron aparejadas manifestaciones de resistencia. Acciones que, por lo demás, fueron exitosamente invisibilizadas. Para empezar, desde el punto de vista urbanístico, arquitectónico y social, Prieto González repasa las principales críticas de la época:

La renovación urbana iniciada a finales de los 80 careció de un sentido integral: dio prioridad a la mejora del entorno físico-espacial del barrio frente al impacto sobre el tejido social. Fue una intervención de carácter “cosmético” y “escenográfico” dirigida sobre todo a una clientela local con poder adquisitivo y al turismo, en detrimento de los residentes. El urbanista Giuseppe Campos Venuti, pionero de la recuperación integral de centros históricos como los de las ciudades italianas de Pavía y Bolonia, calificó en su día de “imperdonable error cultural y político” proponer en los centros históricos la salvación de las piedras y no la de los hombres (Prieto, 2016: 17).

Un académico entrevistado para esta investigación, recuerda en primera persona la experiencia de los cambios urbanos de entonces:

Para nosotros, que estábamos ahí en la Macroplaza, el taller de artes plásticas, en el momento en que se da la bronca con el instituto, que está a un costado de lo que iba a ser el proyecto de la Macroplaza. Salíamos en grupos a registrar y a tomar fotos de eso que se iba a desaparecer [...] Estábamos en contra de eso, pero no en lo macro. O sea, a la ciudad le pareció un proyecto muy atractivo: la maqueta, el papelito dibujado. Que yo recuerde, no hubo mucha resistencia a la venta de los espacios, a la expulsión, al desplazamiento, no gran cosa (Entrevista 39, pasajes 10 y 12).

Fundidora también trajo aparejadas formas de resistencia, contradiciendo cierta historia oficial que planteaba que la apropiación del gobierno federal y su entrega al gobierno estatal para convertirlo en un parque fue completamente armoniosa (Cantú, 2008). Martínez Silva señala, al analizar la cultura del desempleado metalúrgico en México que, en el caso de Fundidora,

una mayoría de despedidos de esta cohorte pasaron a formar parte de la fracción descalificada e inestable de la clase obrera, algunos se ubicaron en empleos de baja calificación, como el de intendencia, taxistas, vendedores ambulantes; otros siguieron desarrollando sus calificaciones aprendidas en la fábrica, como trabajadores por cuenta propia; también hubo otros que entraron en un proceso de aprendizaje de calificaciones como albañiles, carpinteros, pintores, comerciantes (Martínez, 2016: 394).

A las consecuencias laborales del despido de unos 5 000 trabajadores, que se concretaron desde el cierre de la empresa en 1986 (Martínez, 2008), se le agrega la dimensión simbólica del Parque Fundidora para quienes el lugar representó una fuente de ingresos y el sostén personal y familiar. De esa manera, se observa una continuidad entre una forma antagónica del ensamblaje cultural urbano a lo largo de sus diferentes etapas. Analizando los treinta años del cierre de la metalúrgica, Contreras Delgado (2016) afirma que “a fuerza de disimular esa herida, el ahora Parque Fundidora se viste de juegos mecánicos, salones de la fama, pistas de hielo, sin advertir que la memoria reaparece en el óxido de los rieles, generadores y chimeneas”. Es esa memoria, que a menudo justifica políticas culturales, la que ocasionalmente hace más claro el conflicto e intenta desafiar las instituciones e institucionalidades estabilizadas. Esa memoria permitió, en el caso de Monterrey, ir construyendo una nueva forma de exobrero que involucra desidentificación y reidentificación (Martínez, 2008). Es el caso del Museo Invisible Fundidora, que

es un proyecto de investigación y producción artística que surge de una petición lanzada en el 2006 por un grupo de ex trabajadores de la Fundidora de Fierro y Acero de Monterrey. El motivo: la realización de un museo de tres hectáreas gestionado por y para ellos mismos dentro del parque Fundidora. La petición fue ignorada, pero el incidente sirvió como detonante a una serie de preguntas sobre la conservación de la memoria. ¿Quién puede hablar de nuestra historia? ¿Desde dónde? (Museo Invisible Fundidora).

Para 2008, cuando la violencia del crimen organizado y del estado estalló en Monterrey, el ensamblaje cultural urbano estaba ya acoplado y comenzaba, entonces, a mostrar la necesidad de reajustes. Esta violencia, además, “en la ciudad de Monterrey ha sido un fenómeno con repercusiones tanto en la sociabilidad como en la legitimidad de las autoridades, en la gobernanza y en la circulación de capital” (Ramírez Atilano, 2009: 101). De igual manera, la articulación de cultura y ciudad que, hasta aquí, se había hecho con una presencia fuerte del estado a través de CONARTE y de las familias poderosas de Nuevo León, comenzaba a mostrar fisuras a medida que los procesos de neoliberalización de la economía y la sociedad se acentuaban y comenzaban a dejar su marca.

Conclusiones

En este artículo hemos analizado cómo la ciudad y la cultura de Monterrey, tal como la han definido y entendido los actores relevantes, han estado influyéndose mutuamente desde que, en 1984, la necesidad de institucionalizar los agentes culturales se volvió más evidente. La aparición de actores individuales e institucionales que aglutinaron estrategias, intereses, saberes y visiones permite hablar de esta fase inicial como de “acoplamiento”. Dicho proceso, como indica la teoría del ensamblaje cultural urbano, no debe pensarse como una articulación lineal basada en el consenso y en la perspectiva compartida sobre ciudad o cultura. Por el contrario, mientras se observan formas de estabilización que tuvieron un papel clave, como la organización y primeras maneras de operar de CONARTE, también es posible observar la conflictividad y el antagonismo que esta perspectiva oficial recibió. Así, no debe asombrar que las políticas culturales hayan sido vistas como discrecionales, que algunos artistas o agentes culturales se vean empujados a los límites del ensamblaje, con poca llegada a los nodos centrales y, a menudo, a sus recursos y que los cambios urbanos no hayan sido saludados por todos como positivos. No hay ensamblaje sin discursos, acciones, estrategias y valores que se estabilizan; pero tampoco lo hay sin desafíos, contra-discursos, resistencias y valores alternativos que manifiestan antagonismo.

Nuestro análisis permite, recién ahora, abrir la caja negra de la “cultura” para el caso de estudio. A diferencia de concebirla como patrimonio, manifestación del espíritu o mero recurso económico, aquí la cultura es una resignificación de espacios públicos centrales para la ciudad de Monterrey que, en un momento de transición de un modo de producción industrial a uno postindustrial, busca mantener la legitimidad del poder de la élite regiomontana. Así, imposibilitados de destruir lo que también había sido símbolo de su poder, como Fundidora, la cultura se usa para transformar esos espacios y regimentar nuevas prácticas —relacionadas con el ocio, el entretenimiento y la cultura en sentido amplio. Allí donde el pasado industrial había dejado su cicatriz que, simbólicamente, había señalado el poder de las familias de la burguesía regiomontana, el presente cultural construye nuevas prácticas y rituales sociales, desde museos hasta canales artificiales, pasando por festivales internacionales. En esta reinención de la élite, la ciudad se culturaliza en la medida en que se reproducen las iniciativas de tipo cultural como motor de cambio o “regeneración” de zonas que, no casualmente, se habían vuelto peligrosas, marginadas o improductivas en el mismo proceso de desindustrialización. A la vez, la cultura se espacializa dado que se hace visible, tangible y, con ello, lo suficientemente monumental para que pueda ser un indicador indiscutido de poder y de pauta de nuevos comportamientos sociales. Ciudad culturizada y cultura espacializada se vuelven, a fin de cuentas, dos formas de permitir ciertas formas de vida y hacer otras vulnerables, invisibles o suprimidas.

La dinámica analítica de producir el ensamblaje cultural urbano debe advertir sobre la posibilidad de considerar estas formas de estabilización y de antagonismo como las únicas existentes en Monterrey entre 1984 y 2008. Cuando se arma el ensamblaje, en el cual los propios investigadores tienen un papel relevante, se asume que el cierre intencional y provisorio que se produce es incompleto y, por consiguiente, es más bien una forma de empezar que una de concluir. En este sentido, una limitación del artículo y de la metodología propuesta —y tal vez de todo abordaje cualitativo— es la imposibilidad de abarcar el fenómeno de la relación entre ciudad y cultura en todas las modalidades de su extensión. En cambio, esta forma de trabajar nos permite delinear las maneras de estabilización y antagonismo que, en líneas generales, sí se pueden considerar centrales a la organización de la relación entre lo urbano y lo cultural.

Entre las preguntas abiertas están, por un lado, la articulación de la cultura y la ciudad antes del comienzo de la institucionalización, una suerte de antecedentes del ensamblaje en clave histórica de los que estas páginas no dan cuenta. Por el otro, es necesario preguntarse cómo y por qué la violencia del crimen organizado y del estado acabaron despertando tendencias hacia un nuevo ensamblaje que se volvió evidente desde 2008. Al respecto, la teoría del ensamblaje cultural urbano fuerza a pensar la violencia no tanto como un factor externo, producto de carteles de la droga o fuerzas del orden cuyas acciones alteran las formas de vida, sino de una perturbación estructurante que tiene, al menos potencialmente, la capacidad de reorganizar actores y producir nuevas estabilizaciones.

Referencias

- Alonso González, T. G. y C. Morado Macías (2018). “Pertinencia de la teoría institucional del arte y el capital social para explicar el rol de la Facultad de Artes Visuales (FAV) de la Universidad Autónoma de Nuevo León (UANL) en la práctica artística de Monterrey, México”, *Índex. Revista de arte contemporáneo*, núm. 5: 144-152.
- Amin, A. y N. Thrift (2002). *Cities. Reimagining the urban*. Cambridge: Polity.
- Ávila Juárez, O. (2012). *Ascenso y caída del elefante de acero regiomontano. Historia de la Fundidora de Fierro y Acero de Monterrey 1900-1986*. Querétaro: Universidad Autónoma de Querétaro.
- Balibrea, M. P. (2005). “El modelo Barcelona”, en J. Carrillo (ed.), *Desacuerdos 3*, Barcelona, San Sebastián: MACBA, Arteleku, pp. 261-270.

- Booth, P. (2011). "Culture, planning and path dependence: Some reflections on the problem of comparison", *Town Planning Review*, vol. 82, núm. 1: 13-28.
- Bordat, E. M. (2013). "Institutionalization and change in cultural policy: CONACULTA and cultural policy in Mexico (1988-2006)", *International Journal of Cultural Policy*, vol. 19, núm. 2: 221-247.
- Brenner, N., et al. (2011). "Assemblage urbanism and the challenges of critical urban theory", *City: analysis of urban trends, culture, theory, policy, action*, vol. 15, núm. 2: 225-240.
- Callon, M. (1991). "Techno-economic networks and irreversibility", en J. Law (ed.), *A Sociology of Monsters: Essays on Power, Technology and Domination*, Londres: Routledge, pp. 132-165.
- Cantú Delgado, J. (2008). "Rebuilding the Spirit of Place: The Fundidora Park of Monterrey", en 16th ICOMOS General Assembly and International Symposium: 'Finding the spirit of place – between the tangible and the intangible'. Quebec, Canadá.
- Cárdenas, M. S. (2008). *Fórum Universal de las Culturas Monterrey 2007: Memoria*. Monterrey: Fondo Editorial de Nuevo León y Fórum Universal de las Culturas Monterrey 2007.
- Carrizales, D. (2006). "Conmemoran ex obreros 20 años del cierre de Fundidora Monterrey", *La Jornada*, en <http://www.jornada.unam.mx/2006/05/11/index.php?section=estados&article=046n1est>, consultado el 16 de abril de 2022.
- Contreras Delgado, C. (2016) "Fundidora de Monterrey : ¿recordar es celebrar?" *Milenio*, en <https://www.milenio.com/opinion/varios-autores/corredor-fronterizo/fundidora-de-monterrey-recordar-o-celebrar>, consultado el 16 de abril de 2022.
- Coutard, O. y S. Guy (2007). "STS and the City: Politics and practices of hope", *Science, Technology & Human Values*, vol. 32, núm. 6: 713-734.
- Dávila, A. (2012). *Culture works. Space, value, and mobility across the neoliberal Americas*. Nueva York: New York University Press.
- Edensor, T. (2011). "Entangled agencies, material networks and repair in a building assemblage: The mutable stone of St Ann's Church, Manchester", *Transactions of the Institute of British Geographers*, vol. 36, núm. 2: 238-252.
- Entwistle, J. y D. Slater (2014). "Reassembling the cultural. Fashion models, brands and the meaning of 'culture' after ANT", *Journal of Cultural Economy*, vol. 7, núm. 2: 161-177.
- Esteban, E. (2007). *El efecto Guggenheim, del espacio basura al ornamento*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Florida, R. (2002). *The rise of the creative class, and how it's transforming work, leisure, community, and everyday life*. Nueva York: Basic Books.
- Frankenberg Hernández, L. (2009). "Produciendo una identidad ciudadana: los medios locales y sus líderes de opinión en el Monterrey de finales del siglo xx". Monterrey: ITESM, tesis de doctorado.
- Gabrys, J. (2014). "Programming Environments: Environmentalism and Citizen Sensing in the Smart City", *Environment and Planning D: Society and Space*, vol. 32, núm. 1: 30-48.

- García Canclini, N. y E. Piedras Feria (2005). *Las industrias culturales y el desarrollo de México*. México: Siglo XXI.
- Garza Rodríguez, F., et al. (2021). “La cultura como estrategia de regeneración urbana en Monterrey, México”, *Documents d’Anàlisi Geogràfica*, vol. 67, núm. 1: 103-132.
- Gibson, L. y D. Stevenson (2004). “Urban space and the uses of culture”, *International Journal of Cultural Policy*, vol. 10, núm. 1: 1-4.
- Hall, P. (1998). *Cities in civilization: Culture, technology and urban order*. Londres: Weidenfeld & Nicolson.
- Herrera Pescador, J. A., et al. (2004). *Transferencias, convenciones y simulacros. Diálogos para una visión y una interpretación de las artes visuales de Monterrey*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Herrera, A., Sierra, B. y Ruiz, E. (2004). *Transferencias, convenciones y simulacros. Diálogos para una visión y una interpretación de las artes visuales de Monterrey*. Monterrey: UANL.
- Ismael-Simental, E., et al. (2022). “Building the city through culture: Puebla’s cultural urban assemblage (1987-2017)”, *Social & Cultural Geography*, vol. 23, núm.1: 101-119.
- Jurado Montelongo, M. A. y R. Moreno Zúñiga (2018). “Expresiones del proceso de gentrificación en el centro de Monterrey”, *Trayectorias: revista de ciencias sociales de la Universidad Nacional de Nuevo León*, vol. 47: 54-76.
- Kamalipour, H. y N. Peimani (2015). “Assemblage Thinking and the City: Implications for Urban Studies”, *Current Urban Studies*, vol. 3, núm. 4: 402-408.
- Latour, B. y P. Weibel (eds.) (2005). *Making Things Public: Atmospheres of Democracy*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Martínez Silva, E. (2008). “Convertirse en ex obreros. Cambios y continuidades en las identidades de los trabajadores de Fundidora, Monterrey”. Ciudad de México: El Colegio de México, tesis de doctorado.
- Martínez Silva, E. (2016). “Empleo, desempleo e identidades de los trabajadores despedidos del sistema siderúrgico mexicano”, *Estudios sociológicos de El Colegio de México*, vol. 34, núm. 101: 383-406.
- McFarlane, C. (2011). “The City as Assemblage: Dwelling and Urban Space”, *Environment and Planning D: Society and Space*, vol. 29, núm. 4: 649-671.
- Museo Invisible Fundidora, en <www.museoinvisiblefundidora.com> consultado el 29 de febrero de 2018.
- Ong, A. (2011). “Introduction: Worlding Cities, or the Art of Being Global”, en A. Roy y A. Ong (eds.), *Worlding cities: Asian experiments and the art of being global*, Oxford: Wiley-Blackwell, pp. 1-26.
- Ortiz, A. (2009). “Red familiar, clave del Grupo Monterrey”, en *Expansión en Alianza con CNN*. <https://expansion.mx/negocios/2009/01/30/red-familiar-clave-del-grupo-monterrey>, consultado el 16 de abril de 2022.
- Fideicomiso Parque Fundidora. (2004). Informe anual de cuenta pública 2004. <<https://www.studocu.com/es-mx/document/universidad-autonoma-de-nuevo-leon/derecho/fideicomiso-parque-fundidora/22949922>>, consultado el 29 de abril de 2023.

- Prieto González, J. M. (2011). "La consolidación del Monterrey 'imaginario' en el contexto de la globalización: 'Macroproyectos' urbanos", *Frontera Norte*, vol. 23, núm. 45: 163-192.
- Prieto González, J. M. (2014). *Patrimonio moderno y cultura arquitectónica en Monterrey: Claves de un desencuentro*. México: Fondo Editorial de Nuevo León/UANL.
- Prieto González, J. M. (2016). "Lo humilde en un contexto de 'grandeza': desafíos que enfrenta la regeneración de Barrio Antiguo en Monterrey (Nuevo León)", *Contexto: Revista de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Autónoma de Nuevo León*, vol. 10, núm. 12: 11-28.
- Ramírez Pedrajo, E. (2009). *El triunfo de la cultura. Uso político y económico de la cultura en Monterrey*. México: Fondo Editorial de Nuevo León.
- Ramírez Pedrajo, E. (2021). *El Cuauhtémoc de Troya. Uso y resignificación del espacio público en Monterrey*. México: CEIIDA/UANL.
- Ramírez Atilano, D. (2009). "Hacia una isla urbana segura y participativa: efectos socio-espaciales en el proyecto de regeneración urbana Distrito Tec, Monterrey". Ciudad de México: El Colegio de México, tesis de maestría.
- Rangel Hinojosa, A. (2009). "CONARTE en la memoria colectiva", en *Revista Pantagruélica*, en <<http://revistapantagruelica.com/index.php/dossier/el-futuro-de-conarte/42-memoria-colectiva>>, consultado el 16 de abril de 2022.
- Salazar, H. y X. Moyssén Lechuga (2000). *Artes plásticas de Nuevo León: 100 años de historia, siglo xx*. Monterrey: Museo de Monterrey.
- Sánchez Celaya, G. (2014). "Más allá de la filantropía: el nacimiento del Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey", *Discurso Visual*, núm. 34: 32-40.
- Sassen, S. (1991). *The Global City: New York, London, Tokyo*. New Jersey: Princeton University Press.
- Terrazas Ríos, E. (2014). "Elite cultural, patrimonio e ideología. Un estudio crítico sobre la administración del patrimonio cultural en Monterrey, Nuevo León". Chihuahua: CIESAS, tesis de maestría.
- Wissink, B. (2013). "Enclave urbanism in Mumbai: An Actor-Network-Theory analysis of urban (dis)connection", en *Geoforum*, vol. 47: 1-11.
- Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.