

LA IMAGEN URBANA EN CONTEXTOS DE VIOLENCIA: EL ESPECTÁCULO CONTINÚA¹

José Manuel Prieto González

Profesor investigador de la Facultad de Arquitectura, Universidad Autónoma de Nuevo León

Introducción

Decir que vivimos en la era de la imagen es casi una obviedad. Lo que tal vez resulte menos evidente es el hecho de que nos estamos convirtiendo en siervos o esclavos de la imagen o, lo que es lo mismo, de la dimensión más aparente y superficial de las cosas. La obsesión por la imagen, que empezó centrándose en la propia imagen personal, ha ido proyectándose poco a poco sobre todo tipo de productos culturales y creaciones humanas. Ello incluye a las ciudades. En este sentido, cabe entender la imagen urbana como un tipo o modalidad de imagen pública.

El presente estudio pretende ahondar en el conocimiento de las contradicciones de las políticas públicas en torno al fenómeno de la imagen urbana, verdadera fijación de muchos gobiernos

municipales y estatales que, en sintonía con el discurso cultural posmoderno, recurren con frecuencia a la seducción estética como herramienta de beneficio económico e instrumento para transformar las ciudades y solucionar sus problemas.

Tomando como referencia a Monterrey, una ciudad que ha venido concretando esa seducción en los últimos tiempos a través del desarrollo de diversos macroproyectos arquitectónicos y urbanísticos espectaculares, se analiza en qué medida se ha visto torpedeada y cuestionada esa estrategia por la actual coyuntura de violencia ligada al narcotráfico y al crimen organizado. Es oportuno preguntarse de qué ha servido tanta inversión de recursos públicos —campañas de publicidad incluidas— en Monterrey, con vistas a la mejora de la imagen urbana y al posicionamiento internacional de la ciudad, es decir, a pergeñar una

marca, si la violencia, que se ha servido paradójicamente de los mismos recursos del espectáculo, ha dado al traste con ese objetivo.

Como el concepto de *espectáculo* no es solidario únicamente del potencial estético-artístico y monumental de las grandes infraestructuras urbanas, susceptible en este caso de asociaciones positivas, será preciso explorar también la dimensión espectacular de la violencia, la capacidad de ésta para producir imágenes espectaculares y la consiguiente competencia —conflicto— de esas imágenes con las producidas por los macroproyectos a la hora de captar la atención de los reflectores mediáticos. Ello habrá de conducirnos a analizar la poderosa atracción que ejercen hoy las “estéticas de la catástrofe” a través del cine y de los medios de comunicación, y a rastrear en campos afines como los de la pintura y la historia del arte las huellas de esa fascinación del ser humano por la violencia, la guerra e incluso la muerte como espectáculo.

En trabajos anteriores (Prieto, 2011) reparé en la difusión —nacional e internacional— que han tenido las imágenes espectaculares de los macroproyectos urbanos de Monterrey, con las que la ciudad buscaba reconocimiento y prestigio a nivel global. Queda por saber la atención mediática que han recibido desde 2009 las imágenes de violencia en la entidad, especialmente espectaculares en casos como el del Casino Royale, y lo que es más importante, la capacidad de esas imágenes, notablemente amplificada por los medios, para neutralizar —o cuando menos postergar *sine die*— la estrategia de posicionamiento global. Cabe preguntarse, por tanto, en qué medida refuerzan o potencian los reflectores mediáticos la espectacularidad de esas imágenes de violencia, y en qué medida afectan dichas imágenes a la imagen urbana —como imagen pública— de Monterrey. Porque, a tenor de lo dicho, es evidente que el espectáculo se ha mantenido y continúa, pero la naturaleza del mismo ha cambiado. Finalmente, es preciso indagar en los mecanismos que hacen que esta *guerra de imágenes* refleje también una lucha por el poder o, si se prefiere, una disputa por el monopolio de la violencia.

En virtud de las consideraciones anteriores podría aventurarse la hipótesis de que, en ciudades como Monterrey, toda estrategia de enaltecimiento de la imagen urbana basada exclusivamente —o casi— en proyectos de embellecimiento y desarrollos infraestructurales espectaculares, es decir, toda estrategia que no contemple la participación ciudadana como agente decisivo de cambio, en el entendido de que esa participación sólo será posible desde el fortalecimiento del tejido social a partir de la implementación de políticas efectivas de combate a la desigualdad y de defensa de la justicia social y la igualdad de oportunidades, toda estrategia de esa índole —digo— resultará artificiosa y estará condenada al fracaso. Porque eso, situaciones de desarraigo, marginalidad y exclusión social, es lo que traslucen estas *explosiones* de violencia que atentan contra la idea posmoderna de imagen urbana.

Primacías culturales: imagen y espectáculo

Cuando hablo de imagen aludo principalmente a algo visual más que conceptual o mental, a algo que remite directamente al sentido de la vista. Pero no me refiero sólo a representaciones de la realidad; me interesa también la imagen en sí misma, como presentación, al margen de que pueda ser reproducida o representada de diversas formas.

Sartori (2005) se ha ocupado de la primacía de la imagen en nuestro tiempo, entendiendo esa primacía como preponderancia de lo visible sobre lo inteligible, lo cual nos lleva, a su juicio, a un “ver sin entender”. La entronización cultural de la imagen, del ver y del sentido de la vista llega con el televisor a partir de mediados del siglo xx, haciendo que las cosas representadas en imágenes cuenten y pesen más que las cosas dichas con palabras; todo acaba siendo visualizado. Esto provoca cambios importantes a la hora de informarse, hasta el punto de transformar al *homo sapiens*, producto de la cultura escrita, en “*homo videns*”. Aunque arremete contra este último, Sartori sabe que el fenómeno es inevitable, aunque ello no implica aceptarlo sin más. Porque esta hipertrofia de la imagen conlleva una pérdida de conocimiento y un empobrecimiento

de la capacidad de entender y saber, una atrofia cultural, sobre todo para las generaciones más jóvenes que ya se han formado en la imagen y en una cierta aversión a la lectura. Porque, en sí misma, la imagen apenas es inteligible; es preciso comprenderla o explicarla para poder extraer de ella sus significados ocultos.

El extraordinario desarrollo de la imagen en nuestro tiempo, que puede verse hoy como uno de los rasgos característicos de la cultura posmoderna, ha ido en paralelo con el auge de todo lo relacionado con el espectáculo. El consumo masivo de imágenes nos ha convertido en espectadores compulsivos, además de en productores. Y no conviene perder de vista que “espectador” y “espectáculo” tienen la misma raíz etimológica, que remite a las acciones de *ver* y *mirar*. El término “espectador” designa tanto a quien mira algo con atención como a quien asiste a un espectáculo. Y “espectáculo”, según el diccionario oficial del castellano, es aquello que se ofrece a la vista o a la contemplación y es capaz de atraer la atención y mover el ánimo infundiéndole deleite, asombro, dolor, o provocando incluso escándalo y extrañeza. Algunos de esos afectos o sentimientos serán claves a la hora de considerar la dimensión espectacular de la violencia, pero el uso más extendido de la palabra “espectáculo” se relaciona con ideas de ocio, entretenimiento, distracción y diversión.

La cultura posmoderna, ya desde sus inicios, hizo bandera del combate al aburrimiento. Uno de los padres de la posmodernidad arquitectónica, Robert Venturi (1995), desdeñó la máxima moderna de Mies van der Rohe —el célebre *menos es más*— con el argumento de que más no es menos porque “menos es el aburrimiento”. Y Bauman (2007:175) nos recuerda que el aburrimiento, entendido como ausencia o interrupción temporal del perpetuo flujo de novedades que llaman la atención, es una pesadilla odiada y temida por la sociedad de consumo. Si la preeminencia de la imagen llega con la televisión, esta es también —además de un medio de comunicación— fuente de entretenimiento y diversión, es decir, espectáculo. Imagen y espectáculo definen hoy primacías culturales que van de

la mano, del mismo modo que el *homo videns* hace mancuerna con el *homo ludens* a través de una relación mediatizada precisamente por la imagen y el espectáculo.

Al énfasis puesto en el espectáculo no le faltaron apologistas, como Marshall MacLuhan, pero la crítica de los detractores resulta más elaborada y convincente. Guy Debord (2008) fue uno de los primeros en arremeter con firmeza contra la sociedad espectacular, una sociedad que prefiere la representación-imagen a la realidad y que concibe la vida como una inmensa acumulación de espectáculos. Otros pensadores han defendido tesis similares. Es el caso de Foucault y Baudrillard, para quienes la realidad no existe, porque la verdadera realidad no es el mundo en que creemos vivir sino las imágenes que fingen reflejarlo, imágenes que sólo serían versiones manipuladas e interesadas que ofrecen de él los medios. Baudrillard (1978:13) ha llegado a hablar del poder mortífero de las imágenes, “asesinas de lo real, asesinas de su propio modelo”; es bien conocida su interpretación de la imagen —en su fase más perversa— como puro simulacro. Como realidades simuladas, las imágenes son ya todo lo que existe en la actualidad. Todo indica que hay algo *irracional* en el consumo social de imágenes, pero sin ese punto de “irracionalidad” se desmoronaría el poder de la racionalidad económica.

Más recientemente, Vargas Llosa (2012) se ha ocupado de la dimensión cultural del fenómeno, viendo en esta dominante cultura de la imagen y del espectáculo un grave riesgo para la Cultura, que podría acabar convertida en “puro entretenimiento”. El triunfo del espectáculo ha conllevado, a su juicio, análogos éxitos de la frivolidad, la banalidad, el facilismo, la superficialidad, el fraude, el embuste y la visión cortoplacista de las cosas, de lo inmediato.

Hacia una imagen urbana espectacular

El concepto de imagen urbana es primordialmente cultural, siendo obligado —para entendernos— ponerlo en relación con categorías culturales como las de modernidad y posmoder-

nidad. Para Castells (1986), la imagen urbana se conforma tanto por la construcción física y la ocupación del espacio urbano como por la evolución de los valores, comportamientos y actitudes que integran la cultura urbana.

Cuando Amendola (2000) sintetiza la caracterización de la ciudad posmoderna a través de las ideas de “magia” y “miedo”, está revelando implícitamente la concurrencia en ella de imágenes contrapuestas, a modo de anverso y reverso de una misma moneda. La *magia* remite a lo espectacular, y el espectáculo se sustenta básicamente en la imagen —a menudo aparatosa u ostentosa—, que a su vez se ofrece a la vista para diversión, deleite o asombro de los espectadores, en este caso ciudadanos y turistas. La *magia* busca el engaño de los sentidos, lo ilusorio, la consecución de efectos sobrenaturales o contrarios a las leyes naturales. No es casualidad que el sentir posmoderno esté emparentado con la cultura teatral del barroco —el mundo de las apariencias— y con el gusto romántico por la evasión de una realidad desagradable; esa evasión, en el espacio y/o en el tiempo, demanda grandes dosis de fantasía. Aplicada a la ciudad, la *magia* es capaz de producir encanto, hechizo y atractivo. Y esto, resultar atractivas, es precisamente lo que persiguen hoy muchas ciudades del mundo con la intención de posicionarse globalmente. Por su parte, y en virtud de la lógica posmoderna del espectáculo —como magia—, las áreas urbanas de la inseguridad y del miedo, que coinciden muchas veces con zonas pobres y relativamente abandonadas, no son nada, no cuentan, resultan invisibles, siendo precisamente esa *invisibilidad* lo que las condena, en la práctica, a la inexistencia.

Planteamientos teóricos en torno a la imagen urbana

Kevin Lynch (1998) fue pionero, allá por 1960, en prestar atención a la imagen urbana. En su ya clásico estudio sobre la imagen de la ciudad llega a hablar de esta como “espectáculo” y del arte de modelar las ciudades para el “goce sen-

sorial” (p. 10). Pero este autor concibe la imagen urbana como resultado de la interacción de todos los sentidos, y no sólo o principalmente de la vista, y a partir de ahí como representación mental que de la ciudad tienen sus habitantes. Asimismo, entiende la imagen urbana más como realidad que como proyecto, es decir, no la contempla todavía como recurso o estrategia política; para Lynch, la imagen urbana se limita al aspecto o configuración del paisaje urbano. Más que de políticos, la suya sería una ciudad de urbanistas, entendidos como manipuladores *naturales* del espacio físico.

Venturi (1995) reacciona en *Complejidad y contradicción en la arquitectura* —texto aparecido en 1966— contra el *aburrido* rigor cartesiano del racionalismo, que había reducido la arquitectura a un problema de espacio y función. Creyó preciso superar el lenguaje “puritano moral” de la arquitectura moderna, recuperando el valor simbólico de la forma y volviendo necesaria la variedad y la sofisticación en la percepción visual. De ahí que, a diferencia de Lynch, la riqueza y pluralidad de significados de la forma arquitectónica sean más importantes que la claridad de significado único. Venturi exalta la capacidad de la forma arquitectónica para combatir el tedio, propiciar *diversión* y resultar atrayente y seductora. Profundiza en el tema en *Aprendiendo de Las Vegas*, libro aparecido en 1972 y escrito en colaboración con Izenour y Scott Brown (2000) en el que toma como referencia la iconografía “alérgico-sugestiva” de esa ciudad norteamericana, una ciudad de fachadas, de superficies, de apariencias, esto es, de imágenes². La arquitectura se presenta aquí como sistema de comunicación y de persuasión visual, de suerte que la ciudad definiría así un espacio de “comunicación intensiva”. Lo importante, según los autores, era ofrecer imágenes evocadoras, alusivas, asociativas, porque la gente “se lo pasa bien con una arquitectura que le recuerda alguna otra cosa” (p. 97). Imágenes, en suma, capaces de estimular la imaginación y la ilusión del observador y de potenciar la magia y la fantasía de un lugar. Sin embargo, tampoco aquí se plantea una

instrumentalización económica de la imagen urbana.

Otro texto clave para entender el protagonismo alcanzado por la imagen urbana desde mediados del siglo xx es *Delirio de Nueva York*, de Rem Koolhaas, aparecido en 1978. Koolhaas (2004) entiende la imagen urbana de Manhattan a partir de las experiencias desarrolladas previamente en el parque de atracciones de Coney Island, un lugar donde la “tecnología de lo fantástico” y el deseo de intensificar la producción de placer y entretenimiento actuaron conjuntamente para conseguir un espectáculo apoteósico. Sintiendo un notable desprecio por la realidad, los promotores de Coney Island, que fueron también impulsores de muchas de las imágenes espectaculares de Manhattan³ crearon en aquel parque de diversiones una realidad alternativa que desacreditaba la tediosa y alienante realidad cotidiana de la gran ciudad. Entre las lecciones que recaba el urbanismo posmoderno de referentes como este destaca la necesidad de renovación o cambio permanente, pues algo estacionario resultaría anómalo en ese contexto. Esa necesidad legitima un urbanismo inestable que se expresa a través de una dinámica continua de creación-destrucción. Otra enseñanza tiene que ver con los beneficios derivados de la apuesta por las imágenes singulares, por los íconos.

La lógica de los discursos anteriores ha conducido finalmente en nuestros días a una clara instrumentalización político-económica de la imagen urbana, que ha derivado a menudo en la implementación de estrategias de *marca ciudad*. El concepto de imagen urbana ya no remite tanto a la descripción y análisis de una realidad dada, como en el caso de Lynch, sino a un potencial, a la producción de algo espectacular que, desde la perspectiva posmoderna de lo que sería una buena gestión urbana, debería estar permanentemente en la agenda de las autoridades. De constituir un producto más o menos azaroso de la actividad humana en la ciudad a través del tiempo, la imagen urbana ha pasado a ser algo que se crea o produce conscientemente con la finalidad de impulsar la competitividad

de las urbes en el mercado global de ciudades. Una vez producida debe ser consumida, sobre todo a través de imágenes. Muñoz (2007:300) asegura que la imagen se ha convertido en una condición necesaria del proceso mismo de transformación urbana, hasta el punto de poder considerarla como el “primer elemento necesario para producir ciudad”. El paisaje, en cambio, es producto del “lugar”, aquello que traduce las características físicas, sociales y culturales de un determinado lugar, aunque también puede ser reducido a imagen, a mero contenido visual. La imagen urbana espectacular se valora sobre todo en términos de prestigio político —para el gobernante— y de beneficio económico —para la ciudad—, pues sería capaz de atraer turismo, inversiones y capital.

Lo espectacular ya no alcanza al conjunto del escenario urbano, como planteaba Lynch, sino que se ha vuelto mucho más selectivo. Acaba conformándose así, de acuerdo con la tesis de Amendola (2000), una “ciudad imaginaria”, constituida por aquellos sectores urbanos que aportan las imágenes más espectaculares, que desprecia, ignora, segrega y trata de suplantar a la “ciudad real”, integrada por las zonas más convencionales, descuidadas, pobres y *aburridas*. La ciudad imaginaria es abrumadoramente minoritaria, pero aspira a representar a todo el conjunto urbano, ofreciendo falazmente la parte por el todo. La totalidad es representada a partir de un *collage* de imágenes espectaculares de la ciudad imaginaria.

El caso de Monterrey

Lo anterior aplica bien al caso de Monterrey, cuyo paisaje urbano ha sido tradicionalmente muy deudor del extraordinario desarrollo industrial que experimentó la entidad desde finales del siglo xix y a lo largo de gran parte del xx. En términos de imaginario colectivo —nacional e internacional—, Monterrey sigue siendo en buena medida la “capital industrial de México”. De acuerdo con los ideales de la modernidad histórica, que enarboló la bandera del progreso mate-

rial y enalteció todo lo fabril, humeante, maquinista y funcionalista, ese desarrollo industrial le acarreó un aspecto duro, agresivo, herrumbroso y un tanto gris, muy alejado de la brillante y tranquila belleza colonial de otras ciudades del país. Por eso he dicho que el concepto de imagen urbana es eminentemente cultural. Entendida como categoría cultural, la modernidad es solidaria de una iconografía urbana en la que el dominio de la tríada cemento-acero-asfalto combina con el protagonismo de fábricas, naves industriales, chimeneas, automóviles, vías férreas, cableado eléctrico, telegráfico y telefónico, edificios racionalistas, etc. (Prieto, 2009 y 2012).

Pero la crisis del modelo industrial tradicional, simbolizada en Monterrey por la quiebra de la mítica Compañía Fundidora de Fierro y Acero en 1986, impuso un cambio de estrategia en la política urbana que implicó directamente a la imagen de la ciudad, pensando sobre todo en su proyección exterior con vistas a un posicionamiento global. Al imponerse la lógica del parque de atracciones, fue preciso dotar a la ciudad de potentes estímulos visuales. Lo importante ya no

era la urbe funcional y eficiente en términos productivos, sino la ciudad preocupada por cuestiones estéticas y por gustar. La crisis industrial condujo paulatinamente a un proceso de especialización económica de la ciudad en el sector de los servicios y el consumo, que conllevó a su vez procesos de *terciarización* del espacio urbano. La preocupación por la imagen urbana se deja sentir en Monterrey a partir de finales de los años 70 y comienzos de los 80 del siglo pasado, y se expresa inicialmente a través de la ejecución de grandes proyectos como la Macroplaza y el Barrio Antiguo. A partir de ahí se ha persistido en la construcción de íconos arquitectónicos y urbanísticos, así como en la organización y celebración de eventos culturales de alcance internacional, destacando en este sentido el Fórum Universal de las Culturas Monterrey 2007. En el primer caso cabe añadir a las obras ya señaladas otros macroproyectos como el Parque Fundidora, el Viaducto de la Unidad —Puente Atirantado—, los grandes Museos, el Paseo Santa Lucía y la Torre Administrativa (figura 1). De los macroproyectos urbanos me ocupo ampliamente en

Figura 1
Dos imágenes emblemáticas de los macroproyectos urbanos de Monterrey: el Puente de la Unidad (2003) y la Torre Administrativa (2010)



Fuente: Autor.

otro lugar (Prieto, 2011), por lo que no insistiré más en ellos.

La violencia como espectáculo

El 11 de septiembre de 2001 todas las televisiones del mundo retransmitieron en vivo el desastre —ataque y caída— de las Torres Gemelas de Nueva York. Aquellas imágenes se reprodujeron después ininidad de veces, tanto en medios gráficos como audiovisuales. Por extraño que parezca, dado que ya hemos dicho que el espectáculo se relaciona sobre todo con algo *divertido*, no creo que nadie dude hoy de la condición espectacular de aquellas imágenes, de que aquel violento episodio fue un formidable espectáculo, digno de la mejor ficción cinematográfica de Hollywood en el género de catástrofes.

Pero lo de Nueva York no fue ficción sino dramática realidad. Y por duro que resulte de asumir, sabiendo que en el momento del derrumbe estaban perdiendo la vida centenares de seres humanos, los espectadores de todo el mundo se sintieron fascinados —asombrados, conmocionados— por el espectáculo del colapso de las torres: “la destrucción arquitectónica real como gigantesco espectáculo de masas” (Ramírez, 2001:104). Yoel y Figliola (2009:108) consideran que la muerte de miles de personas fue también sólo eso: “un *divertissement*”. Más allá del drama humano, cuya fatalidad reside precisamente en su invisibilidad —vemos el desplome de las torres pero no vemos morir a las personas en su interior—, la profunda impresión causada por el impacto de los aviones, el fuego, el humo, los boquetes abiertos en las fachadas de los edificios, el derrumbe y la inmensa nube de polvo y cenizas posterior provoca en el espectador cierto goce, cierto placer visual, producto del escándalo, del asombro, del pasmo y de la excitación, de la perturbación emocional asociada a una mirada atónita. Ese goce es similar al que experimentamos al ver la demolición controlada de algún edificio;⁴ por eso en estos casos es habitual la presencia de fotógrafos y cámaras de televisión, a fin de no perderse el espectáculo.

La aportación de la historia del arte a este asunto es muy significativa, siendo sus *momentos barroco-románticos* los que han sacado mayor partido estético de episodios trágicos y violentos. Susan Sontag (2007) ha seguido precisamente la evolución de la iconografía del sufrimiento desde los grabados de Goya hasta las imágenes de la destrucción del World Trade Center. Según esta autora (p. 53), el tormento, un tema canónico en el arte, se manifiesta a menudo en la pintura como espectáculo.

En nuestro tiempo posmoderno, un tiempo de raigambre barroco-romántica, las “estéticas de la catástrofe” ejercen una poderosa atracción en el ciudadano-espectador, sobre todo a través del cine y de los medios de comunicación, pero también a través de la arquitectura. En *War and Architecture*, Lebbeus Woods (1993) retoma el espíritu futurista de Marinetti al encontrar en la guerra de Bosnia y en la destrucción de Sarajevo una experiencia estética profunda. Tomando como base la condición ruinoso de los edificios, que incorpora a su propia estética “desgarrada”, Woods ha desarrollado diversos proyectos arquitectónicos. La fantasía catastrofista funciona así como un recurso para la invención de nuevas formas constructivas. Clausurado el impulso utópico de la modernidad, en el imaginario que rige la actualidad “todo está en peligro de extinción”, contribuyendo así a crear una “estética del hundimiento” en la que la imaginación del desastre se presenta como belleza y como espectáculo (Valdivia, 2009:104).

Más allá de la *estetización* y del espectáculo de la violencia y de la guerra, la filósofa Michela Marzano (2010) ha incursionado en el estudio de la muerte como espectáculo a partir de la difusión en Internet —sin restricciones— de realidad-horror extrema. Videos de torturas, violaciones, degollaciones y asesinatos auténticos revelan que la muerte se ha convertido ya en un espectáculo buscado y deseado en las pantallas de la computadora. A menudo se justifica el visionado de ese material en lo “*fun*”, en que resulta divertido y permite pasar un buen rato.

Una guerra de imágenes y un campo de batalla: Monterrey

Antecedentes

Gruzinski (1994) nos recuerda que esto de la “guerra de las imágenes” viene de lejos. Al menos desde el siglo VIII, cuando se suscitó en el Imperio bizantino la célebre “querella” que enfrentó a iconoclastas —contrarios a la adoración de imágenes religiosas— y a iconóduos —proclives a la veneración de iconos—. En lo que respecta a México, estudia el fenómeno a partir de la época colonial, vista como un “fabuloso laboratorio de imágenes”. Estas parecen haber jugado un notable papel en el descubrimiento, la conquista y la colonización de la América hispana. Los conquistadores fueron conscientes de la capacidad seductora y del peso estratégico de la imagen en términos de aculturación. Pero esas imágenes, del cristianismo y de los europeos, evidenciaron pronto su potencial conflictivo a través de las reacciones, resistencias y oposiciones que suscitaron en la población indígena. Más adelante serán las *revolucionarias* imágenes del muralismo las que, buscando ofrecer un retrato pluralista de la sociedad mexicana, entren en conflicto con la engañosa visión “unanimista” del barroco.

En nuestra época, sin embargo, las guerras de imágenes son más sofisticadas. Ello es debido al considerable aumento tanto de la producción como del consumo de imágenes, y a la influencia decisiva que ejercen en esas pugnas los medios de comunicación y las industrias de la imagen. Gracias a unos y a otras ya no resulta tan fácil como antes destruir o hacer desaparecer para siempre las imágenes enemigas o contrarias a unos determinados intereses.

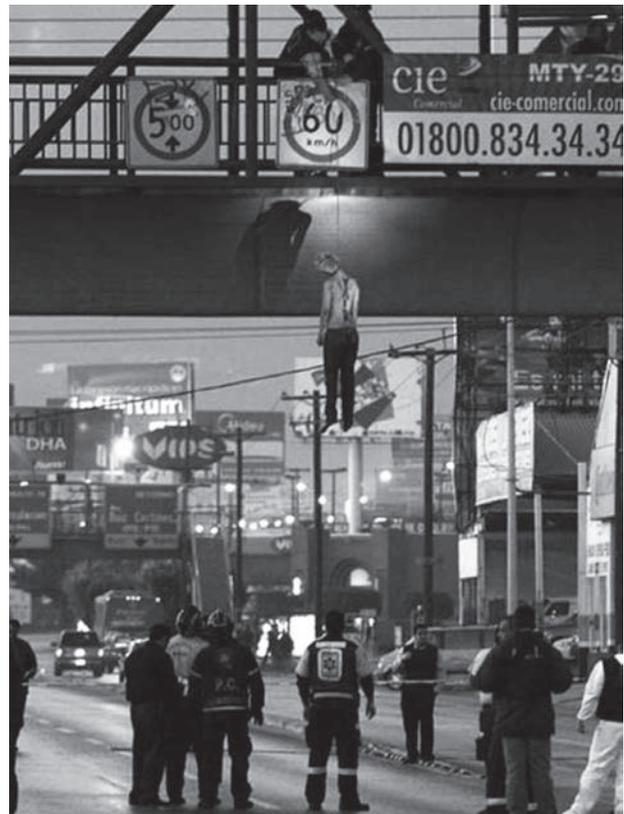
Violencia mediático-espectacular

Desde 2009, Monterrey ha seguido ofreciendo al mundo imágenes urbanas espectaculares, pero la índole del espectáculo ha sido otra, muy distinta del *asombro* generado por la potencia estética de los macroproyectos. La aparición de violen-

cia urbana asociada a diversas acciones del narcotráfico y del crimen organizado ha producido imágenes espectaculares cuya resonancia se ha visto notablemente amplificadas a raíz de su publicación en diversos medios de comunicación extranjeros, algunos de ellos —como el diario *El País*— de alcance internacional.

Una de las imágenes más impactantes, publicada por diversos medios el 31 de diciembre de 2010, muestra —al amanecer de ese mismo día— el cadáver de Gabriela Elizabeth Muñiz Tamez, alias *La pelirroja*, de 31 años de edad, colgando de un puente peatonal sobre la avenida Gonzalitos, una de las arterias más concurridas y transitadas de Monterrey (figura 2). La espectacularidad de la imagen se ve reforzada

Figura 2
Asesinato por ahorcamiento de Gabriela Elizabeth Muñiz Tamez, alias La pelirroja, Av. Gonzalitos (Monterrey), 31-12-2010



Fuente: Agencia EFE.

por el hecho de que era la primera vez que sucedía algo así en la ciudad. Se ha dicho incluso que es la primera mujer colgada de un puente en el país. No es extraño que la imagen haya dado la vuelta al mundo.

La pelirroja, una joven de clase media, lideraba una banda criminal dedicada al secuestro y extorsión de comerciantes de la zona citrícola de Nuevo León cuando fue detenida en julio de 2009. Hasta ese momento había sido conocida como *La pelona*, pero el tinte de cabello que traía cuando fue arrestada determinó su apodo definitivo. Las imágenes de aquella detención muestran a una mujer de aspecto frágil y casi cándido, apariencia muy alejada de los informes policiales que la describen como cruel y despiadada con sus víctimas, y que acabaron decretando su condición de presa de “alta peligrosidad”. En la noche del lunes 27 de diciembre de 2010, cuatro días antes de su macabro ahorcamiento, logró escapar de la policía en una espectacular operación. El comando armado que interceptó el vehículo en que era trasladada desde el penal hasta un centro hospitalario —traslado autorizado por una supuesta dolencia abdominal—⁵, logró llevársela sin disparar un solo tiro. Inicialmente se pensó que la secuestradora había sido rescatada por su propia gente, pero con la ejecución todo pareció indicar que se trató más bien de un secuestro llevado a cabo por enemigos de alguna banda rival.

Abajo, ocupando varios carriles de la avenida, un grupo de elementos de la Agencia Estatal de Investigaciones (AEI), personal de Protección Civil y paramédicos observan el cuerpo semidesnudo de la mujer colgado de una cuerda por el cuello. Esta vez, sin evidenciar su apodo, *La pelirroja* llevaba el cabello teñido de rubio, probablemente para pasar desapercibida en la cárcel; ello generó dudas inicialmente sobre la identidad del cuerpo, que llevaba pintado en la espalda y en el pecho el nombre “Yair”⁶.

Sabemos que es una mujer, pero la vista desde atrás y a cierta distancia, además de servir para ocultar respetuosamente el rostro, neutraliza la identidad de género, presentando genéricamen-

te a la víctima como un ser humano. No faltarán espectadores que hayan visto antes a la criminal que a la persona, o incluso sólo a aquella, restándole así humanidad y justificando de alguna manera ese trágico final, pero lo cierto es que en estos casos se impone a menudo una *cercanía* con el otro, por más crueles y execrables que fueran los actos que hubiera podido cometer. Marzano (2010:71) considera que no experimentar ninguna empatía frente al sufrimiento de un semejante significa un “desprecio por la humanidad”, la misma que se comparte con la víctima. Esta fotografía es bastante *respetuosa*, sobre todo si se compara con muchas otras que se tomaron aquel día y circulan por Internet, centradas en detalles escabrosos de la ejecución. La distancia, por tanto, denota prudencia y respeto.

En la parte superior de la imagen, sobre el puente peatonal, dos agentes tratan de subir el cadáver tirando de la cuerda. Un potente chorro de luz dirigido desde abajo se proyecta sobre el cuerpo, que se ve siniestramente duplicado —por la silueta de la sombra arrojada— en la viga de concreto que soporta el puente. Esa luz que incide sobre el cuerpo de *La pelirroja* otorga al cadáver una apariencia fantasmagórica. La imagen se completa con un fondo de escenografía urbana en el que se aprecian diversos reclamos comerciales. Al igual que la propia fotografía, la avasalladora publicidad nos habla también de una sociedad regida por el imperio de la imagen y por la ley del espectáculo.

Esta fotografía puede verse como documento histórico o como ilustración periodística que sirve para denunciar el hecho, la barbarie que hay tras él. Sontag (2007) se ha referido al poder dual de la fotografía —generación de documentos y creación de obras de arte visual—, señalando que aquella que ofrece testimonio de lo calamitoso y reprensible es muy criticada si parece *estética*, es decir, si se parece demasiado al arte. Desde esta perspectiva, las fotografías que representan el sufrimiento no deberían ser bellas, porque una foto bella desvía la atención y compromete el carácter documental de la imagen. Se da por sentado que las fotografías “objetivan”,

valorándose siempre como relatos transparentes de la realidad. Esta autora, sin embargo, más que oposición o exclusión ve complementariedad en esa dualidad. A su juicio, la fotografía ofrece señales encontradas: “Paremos esto, nos insta. Pero también exclama: ¡Qué espectáculo!” (p. 89-90).

El horrendo acto de violencia que supuso el ahorcamiento de *La pelirroja* ya pasó. Los efectos, sin embargo, permanecen, y la imagen que venimos analizando —cuya repercusión mediática fue enorme— es la responsable de que así sea. A través de Internet tenemos acceso directo, inmediato y gratuito a ella, lo cual implica no sólo poder verla sino también copiarla, imprimirla, reproducirla y difundirla.

No han faltado voces en Monterrey expresando inconformidad con la publicación de esa fotografía, por los evidentes perjuicios que causa a la imagen de la ciudad. Pero es lógico que un periódico quiera mantener a sus lectores bien informados, sobre todo cuando informar significa sensibilizar al público respecto a un determinado problema. Más allá de la narración escrita del hecho, cabe preguntarse si era necesaria la imagen. ¿Aporta algo a la noticia la publicación de esta fotografía? Aquí reside el dilema, que se encuadra en la polémica sobre si el legítimo derecho a la información sirve para hacerles propaganda a los criminales. Por otra parte, invocar la censura puede tener consecuencias peligrosas. Al margen del *Acuerdo para la Cobertura Informativa de la Violencia* —suscrito en marzo de 2011—, que tuvo amplio respaldo de los medios mexicanos aunque no logró el beneplácito unánime de la profesión periodística, en el mundo de la comunicación no hay consensos definitivos sobre lo que el público ha de ver y no ver (Meza y Acosta, 2011).

A veces —sobre todo desde las instituciones— se apela al “buen gusto”, a no exceder los límites del buen gusto, un criterio estético que puede entenderse aquí en términos de riesgo para la estabilidad social, justificando así la “ocultación” de información o imágenes que puedan perturbar el orden y el ánimo públicos. Pero las imágenes

que son capaces de “conmocionar”, de impresionar y provocar indignación, son también más susceptibles de movilizar a la ciudadanía, de hacerla reaccionar. Una de las principales virtudes de este tipo de imágenes reside en su capacidad recordatoria, haciendo que los crímenes permanezcan en la conciencia de las personas. Porque recordar, según Sontag (2007:104), “es, cada vez más, no tanto recordar una historia sino ser capaz de evocar una imagen”.

La imagen de *La pelirroja* es un ejemplo, pero contamos con muchos más. Los medios prestaron notable atención también al caso de Jorge O. Cantú, de cuyo asesinato queda hoy memoria y evidencia en el paisaje urbano a través de un discreto monumento —de *monere*, recordar— erigido por su padre, Otilio Cantú. Jorge fue asesinado en Monterrey la madrugada del 18 de abril de 2011 cuando iba a solas en coche hacia el trabajo. Según su padre, que exigió ver el cadáver, lo asesinaron “soldados criminales”. Más de un año después de los hechos, las autoridades reconocieron que Jorge fue acribillado sin motivo alguno (Llano, 2012). El monumento, localizado en el lugar del asesinato, un punto próximo a la esquina que forman la avenida Lázaro Cárdenas y la calle Puerto de San Blas, en la colonia Las Brisas, es un pequeño monolito de granito ubicado casi a ras de suelo sobre el reducido camellón que separa el lateral de la avenida de los carriles principales (figura 3). La incorporación de este objeto al paisaje urbano ha supuesto una modificación del mismo. No tenemos imágenes del episodio violento, pero sí de sus efectos en el paisaje urbano.

El episodio de mayor impacto mediático, tanto a nivel nacional como internacional, fue el que tuvo como protagonista al Casino Royale, cuyo ataque, perpetrado la tarde del jueves 25 de agosto de 2011, dejó un saldo de 53 personas muertas y 10 heridas. La magnitud de la catástrofe generó asombrosas imágenes y titulares en la prensa de todo el mundo. Ver destacado el nombre de Monterrey en una noticia de estas características tiene indudablemente un impacto negativo para la imagen de la ciudad (figura 4).

Figura 3
Monumento dedicado al joven Jorge O. Cantú,
muerto por balas del Ejército en Monterrey,
18-4-2011



Fuente: Autor.

Otras acciones del crimen organizado tuvieron también amplio eco en la prensa y dejaron numerosas huellas en el paisaje urbano de Monterrey. Entre las más habituales se encuentran los orificios generados en muros y fachadas de edificios por el impacto de balas. Así se aprecia en la imagen que ilustra un artículo de *El País* titulado “Disparan a la joya de México” (figura 5). Lo mismo sucede con el otrora concurrido Café Iguana, uno de los centros de ocio y cultura más emblemáticos del Barrio Antiguo, cuya fachada presenta más de 25 impactos de bala de fusil AK-47. Como en el caso del monumento de Otilio Cantú, la nota de *El País* que alude al atentado contra este establecimiento —“Monterrey está hasta la madre”— no incluye ninguna fotografía del edificio, pero el texto indica cómo dar con él, lo ubica geográficamente. Aunque el Iguana lleva dos años cerrado, después de que un grupo de pistoleros lo ametrallara una noche de mayo de 2011, a este bar le ocurre lo mismo que al Casino Royale: al cierre de este ar-

Figura 4
Portada de *Milenio* (edición Monterrey),
26-8-2011



Fuente: *Milenio*.

tículo nadie ha borrado las huellas del crimen, lo que hace que, al pasar por la zona, la visión del inmueble resulte un tanto intimidatoria. A ello contribuye la presencia de un gran crespón negro encima de la puerta en señal de luto. No obstante, las intervenciones sobre la fachada por parte de personas que han querido expresar libre y espontáneamente sus sentimientos sobre lo ocurrido son de lo más elocuente y adquieren tintes *artísticos*: de algunos agujeros de bala salen rayas de pintura roja simulando sangre; un grafiti dice “¡Lucharemos por ti [en probable alusión al establecimiento, aunque podría aplicarse a toda la ciudad] hasta que despiertes!”, y otro reza “Abrazos, no balazos” (figura 6).

Figura 5
Nota de *El País*, 6-2-2011

EL PAÍS, domingo 6 de febrero de 2011 9

INTERNACIONAL



Un cadáver yace junto a una pared donde se pueden apreciar varios agujeros de bala, el pasado jueves en Monterrey. / AP

Disparan a la joya de México

El auge económico y cultural de Monterrey se ve amenazado por la violencia

PABLO ORDÁZ
Monterrey

El avión de las ocho de la mañana que cubre la ruta Distrito Federal-Monterrey va lleno. El de

qué? Es una pregunta que casi nunca halla respuesta en México, donde el 95% de los crímenes queda impune. A falta de una sentencia, una colaboradora del alcalde ofrece la versión

nes delictivas. Otras veces lo hacen simplemente para salirse de camionetas de lujo, para demostrar poderío, para asustar... Y a fe que lo consiguen. La incapacidad oficial para

Un año de horror

Monterrey fue un día imagen y orgullo empresarial de México. En los últimos años se ha

"refugiándola" en Texas, la diáspora no ha hecho más que crecer. Además de la sangría diaria, una serie de sucesos concatenados ha hecho saltar todas las alarmas. El 19 de marzo, dos estudiantes del TEC cayeron bajo las balas del Ejército, que en un primer momento pretendió hacerlos pasar por sicarios. El 20 de agosto, un enfrentamiento entre sicarios de Los Zetas y cuatro guardias privados de Pemsa

Malo", sicario a las órdenes del cartel de los Beltrán Leyva. Mauricio Fernández no le da mayor importancia: "Ya le digo que para combatir al crimen organizado hay que disponer de información y, obviamente, ese tipo de información no la manejan las hermanitas de la Cruz". Desde que, en julio de 2008, Alejandro Junco, presidente y editor del grupo periodístico Reforma, advirtiera públicamente del "insostenible" grado de inseguridad de Monterrey y anunciara que, para no comprometer su integridad editorial, había decidido poner a su familia a salvo

Un grupo rival raptó a una mujer para ahorcarla a la vista de todos

El 95% de los crímenes que se cometen en el país queda impune

Fuente: *El País*.

La guerra de imágenes como expresión de un conflicto entre poderes y violencias

Los principales actores de la *guerra* que nos ocupa, en tanto responsables de provocar, tolerar, producir, administrar y/o difundir las imágenes, son el crimen organizado, las instituciones gubernamentales y los medios de comunicación. Cada uno de ellos tiene algún interés o encuentra alguna utilidad en esas imágenes, al margen de que, según los casos, pueda convenir más la exhibición o el ocultamiento de las mismas.

Pudiera parecer que los medios de comunicación son en este conflicto simples mediadores, es decir, meros observadores y transmisores de lo que ocurre, elementos neutrales, pero no es así. Más allá de la existencia —innegable— de una prensa seria y responsable que desarrolla su trabajo con ética y profesionalismo, el periodismo ha contribuido a forjar la actual "civilización del espectáculo" en la medida en que ha seguido el mandato cultural imperante, lo cual conduce a supeditar la información al entretenimiento y la diversión. "Las noticias pasan a ser importantes o

Figura 6
Detalles de la fachada del Café Iguana (Barrio Antiguo, Monterrey) en junio de 2012



Fuente: Autor.

secundarias no tanto por su significación económica, política, cultural y social como por su carácter novedoso, sorprendente, insólito, escandaloso y espectacular” (Vargas Llosa, 2012:54). De ahí que la frontera que separaba tradicionalmente al periodismo serio del amarillista haya ido perdiendo nitidez. Entretener y divertir supone alimentar las “bajas pasiones”, amenizar la vida de la gente con catástrofes y crímenes —bañados en sangre y sadismo a ser posible—, saciar la curiosidad perversa y morbosa de los consumidores del pasmo. Pero la función del periodismo es también orientar, asesorar y educar al público. Es más, valiéndose de una actitud y un pensamiento críticos, el periodismo tiene la obligación moral de desvelar y denunciar lo que queda oculto tras la superficie de las imágenes, ya sean intereses particulares, desatinos de proyectos o incongruencias culturales en el caso de los macroproyectos, o ya se trate de las causas de la violencia estructural que, como señala Žižek (2010), crea las condiciones para las explosiones de violencia subjetiva o directa.

Lo que interesa aquí es la violencia visible, lo que Žižek llama violencia subjetiva, pero este

autor habla también de una violencia objetiva e invisible⁷, anónima, que es preciso tomar en cuenta para entender en sus justos términos lo que de otro modo pasarían por ser explosiones *irracionales* de violencia subjetiva. Es decir, es la violencia sistémica o estructural (objetiva) la que prepara el camino a las acciones de violencia directa. Žižek insta a resistir a la fascinación visual de esta última y a enfrentar la “ceguera” que padecemos ante la violencia sistémica.

Esta *guerra de imágenes* es expresión de un conflicto entre poderes —legítimo e ilegítimo— y violencias —legítima e ilegítima. Poder y violencia, de hecho, están íntimamente relacionados, porque el poder se ejerce a partir del dominio y control de la violencia. En su crítica de la violencia, que debe entenderse en un contexto de construcción mediática de la realidad y en relación al concepto de “estetización de la política”, Benjamin (1998) sostiene que la violencia es origen, esencia y fundamento de la ley, a la que instaura o funda, legitimando el derecho, y preserva, manteniendo el orden. Si la fundación de derecho, que equivale a la fundación de poder, tiene como fin ese derecho, la violencia es

el medio para conseguirlo. Por tanto, lejos de lo que a menudo se cree, la violencia no es algo que esté fuera de la ley, sino que es inherente a ella como “fuerza de ley”, es decir, como fuerza legítima o legalmente autorizada. El derecho-Estado asume el monopolio de la violencia frente a los individuos, que previamente —en virtud de un contrato social— han renunciado a su violencia natural en beneficio del Estado⁸.

Pero hay una violencia alterna a la legal o ejecutiva, asumida en nuestro caso por el crimen organizado, que carece de legitimidad por ser contraria al orden jurídico y suponer una amenaza para el poder establecido; constituye, de hecho, un uso rebelde y subversivo de la fuerza contra el poder legal. Sin embargo, el desafío violento al orden jurídico puede contar en ocasiones con la simpatía de ciertos sectores sociales, como ha ocurrido en México en relación con algunos cárteles de la droga y sus míticos líderes. Dicho desafío es el que Benjamin atribuye al “*gran criminal*”, que suscita la “*secreta admiración del pueblo*” precisamente por su oposición al derecho, es decir, a la ley y al Estado. Esa especie de empatía o complicidad de algunos ciudadanos con el delincuente podría relacionarse con la apelación de Žižek (2004:195) a la utopía como asunto de urgencia o supervivencia cuando ya no es posible seguir dentro de los parámetros de lo *posible*, es decir, de una democracia reducida a sus aspectos meramente formales y convertida en un “*fetiché*” que impide cualquier cambio significativo; la utopía permitiría construir un espacio de transgresión.

La llamada “*guerra contra el narcotráfico*” es también una guerra del narco contra el Estado mexicano que puede vincularse con lo que Benjamin llama el “*derecho de guerra*”, cuyo objetivo sería fundar un nuevo Estado o una nueva relación de derecho, un nuevo orden. De este modo, como apunta Jerade (2007), la violencia ilegítima que puede destruir el orden jurídico está fundamentada paradójicamente en el derecho, como “*derecho a la guerra*”.

Las fuerzas del orden, por su parte, utilizan la violencia para fines legales, para conservar la ley —sus actos tienen fuerza de ley—, que deben

interpretar según las necesidades del poder. En nuestro caso, y a diferencia de los agentes de la fuerza ilegítima, que se dejan ver poco en público, policías y militares hacen alarde de visibilidad, tanto en lo que se refiere a efectivos humanos como a medios técnicos. De ahí su protagonismo en las imágenes urbanas del Monterrey más reciente como encarnación palmaria de la ley y el orden jurídico, como imagen del poder. Sus armas son “*símbolo de lo que amenaza porque se siente amenazado*”, es decir, el derecho-Estado (Jerade, 2007:268). Más allá del temor o la cautela que pueda suscitar en ocasiones su ubicua y ostentosa presencia, amplios sectores de la población justifican ese extraordinario *estar* en las calles, que siempre será sintomático de algo anómalo, por motivos de seguridad; recuérdese que los particulares renunciaron a su violencia natural en beneficio del Estado. Por lo demás, ese exhibicionismo es presentado, tanto a la ciudadanía en general como a los criminales en particular, como símbolo de superioridad, física —capacidad de fuerza bruta— y moral —poder legítimo—.

Ahora bien, aunque la violencia del Estado está justificada con base en unos fines teóricamente justos, el problema surge cuando, con el pretexto de salvaguardar la ley, se toman decisiones o se impulsan actos que quedan fuera de ella. Para este estudio es significativo que esas decisiones y esos actos puedan dejar huella en el paisaje urbano, como ocurre en el caso del memorial erigido por Otilio Cantú a su hijo asesinado por agentes del poder legítimo.

Los criminales se dejan ver poco en público, pero eso no significa que detesten la visibilidad. El poder “*subversivo*” gusta hacerse presente sobre todo a través de sus actos, de las huellas que sus acciones dejan en el paisaje urbano. Ejemplos como el del Casino Royale así lo atestiguan.

En esa pugna de poderes —legítimo e ilegítimo— que venimos considerando, las imágenes espectaculares de los macroproyectos urbanos benefician al poder legal y refuerzan en cierto modo su autoridad ante los ciudadanos, pero el poder subversivo busca desestabilizar y poner en

evidencia la debilidad del oponente en su propio terreno. Una nota de *El Norte* del jueves 9 de septiembre de 2010 da cuenta del secuestro de un hombre en pleno Paseo Santa Lucía; para más información, fue plagiado a golpes frente a una torre de vigilancia de la policía estatal. De ahí también que el propio gobierno estatal reaccione ante ese tipo de imágenes negativas mediante campañas publicitarias que difunden imágenes positivas en las que se minimizan los problemas dentro de un marco ambiental de exaltación de los macroyectos. En uno de esos anuncios se ve a una familia disfrutando del Paseo Santa Lucía, mientras un mensaje sobrepuesto dice “En Nuevo León no hablamos de adversidades, hablamos de momentos inolvidables”

(figura 7). Lo curioso es que se reconozca expresamente la existencia de problemas, pero se asuma de manera cruda el *silencio* como actitud frente a ellos. ¿No cabe asignarle también a la tragedia del Casino Royale rango de “momento inolvidable”?

El poder de las imágenes, su utilidad en los ámbitos propagandístico, publicitario y periodístico, queda bien atestiguado en el tema que nos ocupa. Estrada (2011:37) ha dicho que la guerra contra el narcotráfico es también una batalla que se libra simbólicamente en imágenes, pues la exhibición de imágenes de violencia promueve o legitima cualquiera de las dos causas en conflicto. El ciudadano no puede sustraerse a esta influencia y percibe los hechos en función de las

Figura 7
Guerra de imágenes, con el Paseo Santa Lucía como campo de batalla.
Detalle de nota impresa de *El Norte* (9-9-2010) y publicidad del Gobierno de Nuevo León (2011)



Fuente: Diario *El Norte* y Gobierno de Nuevo León.

imágenes que le llegan. Esa percepción, por tanto, estaría notablemente “filtrada” por los medios de comunicación, con todo lo que ello implica en términos de *manipulación* de la realidad representada. Estrada considera, además, que dado que estas imágenes venden y son susceptibles de explotación comercial, pueden ser también un negocio muy lucrativo para los medios.

El problema, como señala Krieger (2006), es que todavía no hay suficiente “capacitación colectiva” para ver, leer, procesar y entender esta pluralidad de imágenes de la ciudad, para percibir los cambios y evaluarlos correctamente, con distancia crítica. Buena prueba de ello, de que no se ha entendido realmente lo que está ocurriendo en Monterrey, es la renovada aspiración de algunos políticos locales para que —con independencia de las circunstancias actuales— “se retome con fuerza la marca Monterrey”, buscando con ello *tapar* lo “malo” que sucede en la ciudad (Encinas, 2012). Parece olvidarse que la otrora incontestable ciudad “puntera” se ha convertido hoy en plaza prioritaria en la agenda del narco. Si existe, la “marca Monterrey” es hoy una marca devaluada y desprestigiada precisamente por la violencia. Para que esta situación pudiera revertirse habría que concentrar primero todos los esfuerzos en atajar estructuralmente ese problema.

Conclusiones

La gestión de las ciudades y —en gran medida— su definición cultural ha venido convirtiéndose cada vez más en una cuestión de imagen, de construcciones visuales. Aparte de que a ello se aboca el patrón cultural dominante en la actualidad, es innegable la influencia que ejerce el ambiente visual en la “autoconciencia” del ciudadano y las posibilidades que ofrece la expresión no verbal en términos de lectura urbana. En realidad, el reconocimiento de la función comunicativa y didáctica del espacio urbano por medio de su estructura y estética viene de lejos, de la antigua Grecia al menos.

Los políticos siempre han sido conscientes del enorme partido que se le puede sacar a la es-

tética desde el punto de vista propagandístico. Estética y política van de la mano. Las imágenes urbanas espectaculares son hoy un verdadero “capital simbólico” para la política. De ahí los esfuerzos del poder por desarrollar programas y políticas de la imagen. La belleza de la ciudad, a la que contribuyen de manera decisiva los macroproyectos arquitectónicos y urbanísticos, ha sido entendida por Estados y gobiernos como un inmejorable instrumento de propaganda de la acción política. La producción de imágenes urbanas espectaculares a partir de la acción combinada del poder público y la iniciativa privada, y la reproducción masiva de esas imágenes a través de la fotografía, la publicidad, los medios de comunicación, el cine, etc., han jugado un papel determinante en el proceso de autodefinición cultural. Ante la abundancia de imágenes producidas y reproducidas se hace necesario un análisis crítico de las mismas, que es también una invitación —a estudiosos de lo urbano y ciudadanos en general— a agudizar la percepción y a superar en algunos casos cierta indiferencia o apatía visual.

Como muchas otras ciudades del mundo, Monterrey no ha podido sustraerse a esta dinámica y se ha visto *obligada* también a implementar programas y políticas de imagen. El problema es que aquí, al fijarse este nuevo objetivo, no se ha partido de los mismos niveles de desarrollo urbano y social que presentan otras ciudades, lo cual ha terminado generando una descompensación entre deseos y realidades: entre el deseo de seguir la estela de grandes referentes urbanos internacionales para no quedarse atrás y *figurar en el mapa*, y una realidad de carencias e insuficiencias que se expresa en marcados contrastes y desigualdades sociales y que reclama un urgente replanteamiento de las prioridades de la gestión pública o de la acción de gobierno en materia de desarrollo urbano, en función de las *verdaderas* necesidades derivadas de esa misma realidad.

Aunque no es posible justificar directamente la ola de violencia que vive la ciudad desde 2009 en ese desequilibrio, es evidente que éste ha generado un caldo de cultivo propicio para la extensión e intensidad que ha ido adquiriendo

el fenómeno. Obsesionados con las imágenes de la *urbs*, los políticos de los macroproyectos se olvidaron de la *civitas*, de la ciudad considerada como “estructura metafísica de convivencia entre ciudadanos”. La producción de imágenes fue mucho más importante que el desarrollo de urbanidad, de cultura urbana entendida como tarea política de educación social.

La aparición de la violencia, derivada de las acciones directas del crimen organizado y de su enfrentamiento con policías y militares, supuso la irrupción en escena de un protagonista inesperado que vino a torpedear la estrategia gubernamental de promoción urbana a través de políticas de imagen. Porque las organizaciones criminales usurparon al Estado el monopolio de la imagen como vehículo o expresión de poder. Con sus acciones en la ciudad, los grupos delictivos se convierten también en productores de imágenes y compiten con el poder legítimo en la reproducción y difusión de las mismas a través de los medios de comunicación. Aunque el papel de estos va a menudo más allá de la mera mediación tecnológica, lo más relevante aquí es su condición de “dispositivos de visibilidad”, es decir, su funcionamiento como correas de transmisión de lo que cabe definir como una verdadera *guerra de imágenes*, correlato simbólico de la otra, la que enfrenta directamente en las calles a las fuerzas del orden con el mundo del narcotráfico.

Notas

- ¹ Este artículo es una adaptación de la ponencia presentada por el autor al XXXV Encuentro Internacional RNIU 2012, que, bajo el tema “Paisaje urbano: debate, desafíos y sustentabilidad”, se celebró en la Facultad del Hábitat de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí entre el 10 y el 12 de octubre de 2012.
- ² El planteamiento del texto hizo que se acusara a los autores de falta de responsabilidad y preocupación sociales.
- ³ El senador William H. Reynolds, promotor inmobiliario y presidente de *Dreamland* —uno

de los principales centros de atracciones del complejo de Coney Island—, fue también el impulsor del edificio Chrysler. Es significativo que este rascacielos le deba a él, con la opinión en contra del arquitecto, su famosa coronación plateada, tan deudora del *país de los sueños* (Koolhaas, 2004:61).

- ⁴ Recuérdese que en un episodio de esta índole (*Pruitt-Igoe*) situó Jencks (1986) los orígenes de la arquitectura posmoderna.
- ⁵ Después se supo que el médico del penal que autorizó su salida cedió a las amenazas de muerte que recibió de varios internos para que ordenara el traslado urgente de *La pelirroja* al hospital.
- ⁶ Yair Pérez López, alias *El Chicano*, de 36 años, era el jefe del Cártel del Golfo en Monterrey. Fue capturado en febrero de 2011 durante un operativo de la Policía Federal en la colonia Bosques del Country, municipio de Guadalupe, N. L. Tras su captura se le presentó como implicado y “presunto asesino” de *La pelirroja*, con quien habría mantenido una relación sentimental.
- ⁷ Sería de dos tipos: una violencia “simbólica”, encarnada en el lenguaje y sus formas, y una violencia “sistémica”, producto del funcionamiento homogéneo de nuestros sistemas económico y político (afectaciones del capitalismo a la realidad social).
- ⁸ El derecho considera que, en manos de personas individuales, la violencia constituye un peligro para el orden legal (Benjamin, 1998:26).

Fuentes bibliográficas

- Amendola, Giandomenico (2000). *La ciudad Posmoderna*, Madrid, Celeste.
- Baudrillard, Jean (1978). *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós.
- Bauman, Zygmunt (2007). *Vida de consumo*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, Walter (1998 [1936]). *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus.

- Castells, Manuel (1986). *La cuestión urbana*, México, Siglo XXI.
- Debord, Guy (2008 [1967]). *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-Textos.
- Gruzinski, Serge (1994). *La guerra de las imágenes*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Jencks, Charles (1986). *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Koolhaas, Rem (2004 [1978]). *Delirio de Nueva York*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Krieger, Peter (2006). *Paisajes urbanos. Imagen y memoria*, México, UNAM.
- Lynch, Kevin (1998 [1960]). *La imagen de la ciudad*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Marzano, Michela (2010). *La muerte como espectáculo*, Barcelona, Tusquets.
- Muñoz, Francesc (2007). "Paisajes ateritoriales, paisajes en huelga", en Joan Nogué (ed.), *La construcción social del paisaje*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 293-313.
- Sartori, Giovanni (2005). *Homo videns. La sociedad teledirigida*, México, Punto de Lectura.
- Sontag, Susan (2007). *Ante el dolor de los demás*, Madrid, Santillana.
- Vargas Llosa, Mario (2012). *La civilización del espectáculo*, Madrid, Santillana.
- Venturi, Robert (1995 [1966]). *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Venturi, Robert, Steven Izenour y Denise Scott (2000 [1972]). *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Woods, Lebbeus (1993). *War and Architecture*, Princeton, Princeton Architectural Press.
- Žižek, Slavoj (2010). *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*, Buenos Aires, Paidós.
- (2004), *Violencia en acto. Conferencias en Buenos Aires*, Buenos Aires, Paidós.
- Publicaciones periódicas**
- Encinas, Lorenzo (2012). "Preparan festejos por 416 aniversario de la ciudad de Monterrey", en *Milenio* [en línea], jueves 16 de agosto, <<http://www.milenio.com/cdb/doc/noticias2011/65b3d51e743bb2923f9d2cc8929c5ab0>> (consultado en septiembre de 2012).
- Estrada, Luis F. (2011). "Entre los medios y los fines. ¿A quiénes sirven las imágenes de violencia en México?", en *Cuartoscuro* (Revista de fotógrafos), núm. 106, febrero-marzo, pp. 32-37.
- Jerade, Miriam (2007). "De la violencia legítima a la violencia revolucionaria", en *Acta Poética* (Revista del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM), núm. 28 (1-2), primavera-otoño, pp. 257-278.
- Llano, Pablo de (2012). "Un monumento a las víctimas de la guerra al narcotráfico crea discordia en México", en *El País* [en línea], lunes 20 de agosto, <http://internacional.elpais.com/internacional/2012/08/04/actualidad/1344050105_118679.html> (consultado en septiembre de 2012).
- Meza, Carlos M., y Anasella Acosta (2011). "Publicar o no, he ahí el dilema", en *Cuartoscuro* (Revista de fotógrafos), núm. 106, febrero-marzo, pp. 25-30.
- Prieto, José Manuel (2012). "El Estridentismo mexicano y su construcción de la ciudad moderna a través de la poesía y la pintura", en *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales* [en línea], Barcelona, Universidad de Barcelona, vol. XVI, núm. 398, 10 de abril, <<http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-398.htm>>. [ISSN: 1138-9788].
- (2011), "La consolidación del Monterrey imaginario en el contexto de la globalización: macroproyectos urbanos", en *Frontera Norte*, vol. 23, núm. 45 (enero-junio), pp. 163-192 <<http://aplicaciones.colef.mx:8080/frontera-norte/articulos/FN45/6-f45.pdf>>.
- (2009), "Monterrey como Estridentópolis: vigencia del ideal urbano de la vanguardia histórica mexicana", en *Palapa*, vol. IV, núm. 1, enero-junio, pp. 17-31. Disponible también en línea: <<http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=94814777004>>.
- Ramírez, Juan Antonio (2001), "De la ruina al polvo. Historia sucinta de la destrucción arquitectónica", en *Arquitectura Viva*, núm. 79-80, julio-octubre, pp. 100-105.

Valdivia, Benjamín (2009). "Capitalismo y hundimiento", en *La Tempestad*, vol. 11, núm. 69, noviembre-diciembre, pp. 104-107.

Yoel, Gerardo, y Alejandra Figliola (2009). "Un cine sedentario", en *La Tempestad*, vol. 11, núm. 69, noviembre-diciembre, pp. 108-111.

Índice de figuras

Figura 1: Puente de la Unidad (2003), popularmente conocido como "Puente Atirantado", y Torre Administrativa (2010), Monterrey, N. L. Fuente: Autor.

Figura 2: Asesinato por ahorcamiento de Gabriela Elizabeth Muñoz Tamez, alias *La pelirroja*, Av. Gonzalitos (Monterrey), 31-12-2010. Fuente: Agencia EFE.

Figura 3: *Monumento* dedicado al joven Jorge Otilio Cantú, muerto por balas del Ejército en Monterrey, 18-4-2011. Fuente: Autor.

Figura 4: Portada del diario *Milenio* (edición Monterrey), 26-8-2011. Fuente: *Milenio*.

Figura 5: Nota periodística del diario *El País*, 6-2-2011. Fuente: *El País*.

Figura 6: Detalles de la fachada del *Café Iguana* (Barrio Antiguo, Monterrey) en junio de 2012. Fuente: Autor.

Figura 7. Detalle de nota impresa de *El Norte* (9-9-2010) y publicidad del Gobierno de Nuevo León (2011). Fuente: *El Norte* y Gobierno de Nuevo León.