

Imaginario de ciudad turística: una propuesta de abordaje

Eloy Méndez¹

Introducción

La historia urbana local se vive en la cotidianeidad desde la imagen y lo imaginario. La sociedad confirma cada mañana la permanencia del entorno construido y, sobre todo, a las instituciones, personas y relaciones que le dan sentido. Es una revista normalizada e inadvertida. En cambio, entre los individuos los amaneceres tienen tan diversos pareceres que llegan a ser opuestos. O, si se quiere, son con frecuencia polares, como lo es su condición social, asumiendo en cualquier caso la inercia de las continuidades. El día que transcurre con la demolición del Muro de Berlín es situación extraordinaria, lo mismo que el derrumbe de los rascacielos gemelos de Nueva York. Constituyen eventos de inflexión geopolítica y de las historias locales. Para el interés de estas reflexiones, son momentos que trastocan imágenes emblemáticas y referentes del imaginario.

Documentos, construcciones e ideas rectoras de periodos históricos determinados han sido fuente privilegiada de la historia urbana. El positivismo ha hecho hablar a las columnas y bloques de basalto, al grado de fundir en los estilos y las trazas proyectos de ciudad y sociedad. En el materialismo histórico se ha confiado en la materialización de las contradicciones estructurales de la sociedad en las estructuras del espacio. Con el estudio de la imagen –arraigado en el giro lingüístico- se establecen las referencias que han fijado en la memoria la continuidad de la conformación urbana local

¹ Doctor en Urbanismo. Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F. Profesor Investigador SIN III del El Colegio de Sonora. Correo: emendez@colson.edu.mx

y en ocasiones lo reiteran en el presente al persistir como componentes del escenario modificado; lo imaginario identifica los nexos convenidos entre las personas y el entorno habitado, al que se le diferencia mediante atribuciones con distribución desigual para erigir o desplazar lugares. Ambos ayudan al mapeo de la ciudad según la historia urbana como fuente del significado de los lugares. En la ciudad confluyen narraciones distintas, las suficientes para diluir la imagen y centrar en la cartografía imaginaria las nociones: lugar, meseta, intersticio, emblema, tinglado indicador e itinerario.

En seguida se explora la categoría de lo legible, clave plausible para introducirse en la habitabilidad de la ciudad turística. La hipótesis es: la habitabilidad del espacio se circunscribe a la condición de legibilidad. En otras palabras, las prácticas de apropiación del espacio pasan por la configuración física y simbólica de los flujos individuales y colectivos en sitios concatenados. Son atributos primarios de toda configuración ser reconocible en cuanto qué es, de quién, para qué, por qué y cómo se actúa en ella. Si no se identifican, la cosa se ubica por tiempo indeterminado en el limbo de los objetos ajenos inclasificables e inutilizables y por ende inapropiados. Exploraré la imagen de ciudad desde lo imaginario en la construcción de ciudades turística, aún sin entrar en ellas como casos particulares.

Legibilidad: luz y sombra

Percibir es observar superficies, la topografía del mundo. Más allá de simples siluetas y volúmenes, aperturas y cierres, lisuras y estrías, colores y vacíos, incluso caos y confusión, en el recorrido de la ciudad verificamos la historia del mundo,

reencontramos las representaciones que confirman la repetición vuelta regularidad, que incluye y hasta preludia la sorpresa del accidente repentino vuelto atractivo turístico.

Tras la vista que reitera el orden previsto está el espectáculo. Éste no es la negación de aquél, sino su complemento, no es el desorden en la desembocadura remota del sendero acomodado al modo, es más bien el protagonista instalado al centro del decorado. El camino de Santiago, o la ruta a la Basílica de Guadalupe suponen el sufrimiento, el martirio y la reflexión previos al sacrificio, o al perdón, o al milagro remedial, o incluso a la resignación, mientras el sendero rumbo al atractivo prepara al éxtasis, al placer, al vértigo de lo sublime: siempre al reconocimiento.

Tanto la experiencia religiosa como la turística estructuran unidades territoriales. La secuencia simbólica del itinerario es un continuo que va de menos a más, construye la realización del viaje en la expectativa de la llegada o desenlace. Peregrino y turista realizan la trama sobre un guión establecido que carga de sentido el tramo a recorrer y, en la menor de las ilusiones, da sentido a su vida, o a un segmento de la misma. El mapa mental prefigurado se plasma en experiencia sobre una topografía con los relieves propios de llanuras, montes, ríos, estancias y cantidad de figuras erigidas para reforzar las direcciones del andamiaje.

Prever un estudio que recorre la guía turística es trazar una suerte de “carta topográfica” (Ignasi de Solá Morales 1998). Es también el intento de ver el predominio de la conformación continua de la superficie de la ciudad a pesar de las desarticulaciones, dispersiones y accidentes de la forma evidente que aparece a manera de intersticios: espacios de liga y distanciamiento. Las franjas reconocibles por su uniformidad visual ofrecen mesetas: homogeneidades aparentes de complejidades ocultas tras la epidermis a la mano. Cada vez con mayor frecuencia accidentes y

regularidades se igualan gracias al tinglado: estructuras edificadas para exhibir decorados efímeros. El conjunto del trayecto se distingue y organiza por emblemas: figuras únicas que marcan el todo. Mas el conjunto se escancia, se dosifica por distancias atribuidas a jornadas que se anclan en lugares: fragmentos de espacio identificables por el nativo que se los ha apropiado. Dichas figuras estructuran y son estructuradas por el itinerario: recorrido anticipado que tiene, además, una lógica propia de organización para preservar lo imaginario de la experiencia.

Condición básica del recorrido es la legibilidad. Se recorre un trayecto porque es legible o porque así se le quiere hacer. En la formación bíblica del Universo “Dios primero separó la luz de la oscuridad” (Yi-Fu Tuan 1982: 5), ejecutando la primera acción creadora que protagonizó el ordenamiento primario de la naturaleza: creando y ordenando a la vez. La diferenciación del día de la noche basada en la separación de luz y oscuridad está en el origen de la vida, más aún, constituye el origen. Luz y orden aparecen a la vez. Desde el momento que se diferencia lo primero de lo segundo, todo es orden, realizado por el gran ente ordenador. Es inadmisibles la idea del caos en el origen: justo antes de éste se ubica lo indescriptible, la oscuridad absoluta. Desde que la luz emerge permanece para diferenciar con forma y sentido al devenir en el orden cíclico base del día que sucede a la noche, precediendo ésta al día que luego le concede su lugar a la noche, y así, en grupos de siete días también cíclicos. *Invariablemente – dice Ernst Cassirer (2003, 131)- el desenvolvimiento del sentimiento mitológico espacial tiene su punto de partida en la antítesis de día y noche, luz y oscuridad... en las leyendas de la creación procedentes de casi todos los pueblos y de casi todas las religiones el proceso de la creación se funde con el de la creación de la luz.* En pocas

palabras, el mundo es explicable desde el momento en que se advierte su legibilidad primaria.

La luz surge sobre la oscuridad, el orden sobre el caos. Más todavía, desde el momento en que la iluminación visibiliza, el espacio se dimensiona, es tocado por el principio del orden a su contacto. Dante Alighieri recoge en la *Divina Comedia* la sacralización medieval de la luz, donde el infierno es la figura alegórica del espacio del mal, las más difíciles topografías intrincadas son habitadas por las evocaciones multiformes del pecado que clasifica según se identifique con la gravedad de la falta y la consecuente pena. La noche se asocia al convincente acomodo subterráneo de los pecadores, previendo que sea exhaustivo para que no escape infractor alguno, organizando según la lógica del castigo divino el reparto idóneo de culpables y castigos.

Con la disposición dantesca del exacto opuesto, el paraíso se ubica en el día. La luz es el espacio del bien, puesto en valles suaves, amables y prolíficos. Si lo oscuro es lo malo ligado a la muerte, lo iluminado es lo bueno propio de la vida. El purgatorio es pasaje de tránsito, de ascenso. La luz, tanto como su ausencia, deja de ser sólo cualidad o propiedad importante de los escenarios descritos para constituirse en la materialidad irremplazable de las grandes esferas integrantes del universo. Son también la base de toda referencia alegórica, de figuras que cristalizan valores morales concretos. Mediante la alegoría, la dualidad del bien y el mal toma forma en la correspondencia de lo iluminado y lo oscuro, adquiriendo dimensión espacial. Es vuelta también temporal con Virgilio, figura de la guía literaria, con Beatriz, figura del amor sublime, y con los personajes cuyas acciones en vida se constituyen en emblemáticas de valores que representan la graduación moral de lo bueno y lo malo (clasificación de la que no escapan quienes vacilaron al actuar, es decir, vacilaron al elegir entre lo uno y lo otro),

del mismo modo que el umbral entre el día y la noche se difumina de manera gradual en la penumbra de la alborada. Ya ordenado el mundo tras el dominio de las tinieblas, el infierno, el purgatorio y el paraíso serían figuras fantasmales sucesivas que observarían un orden meticuloso recogido en el hilo narrativo.

Premio y castigo son símiles de cielo e infierno. La moral del merecer es el punto de inflexión entre ambos espacios, que no existen ya “dados” a la persona concreta, sino se “llega a”, son espacios contenedores. En las pinturas del tema se han consolidado las imágenes respectivas. El reino de Dios aparece tratado con los rasgos normativos que han hecho del bien el valor convincente de lo deseable, ante el reino de Lucifer, cuya presentación también recurrente inspira el rechazo de lo indeseable. Kevin Lynch (1985) lo ejemplifica en un antiguo mosaico florentino en el que se representa el orden sereno del cielo puesto sobre el infierno caótico.

El orden cósmico del sol, y por extensión las intermitencias cíclicas de la luz, es origen del imaginario urbano primario, la legibilidad. En el imaginario medieval Dios es luz, del mismo modo que lo alto y fuerte (el castillo, la catedral, la muralla) escapan de lo bajo y vulnerable (Jacques Le Goff 2007). La legibilidad es condición del recorrido. El trayecto de Virgilio y Dante en el infierno es también una pugna con lo irreconocible del que sólo se rescata la nitidez de la figura del castigo. Premio y castigo son símiles de cielo e infierno. La moral del merecer es el punto de inflexión entre ambos espacios imaginados, que no existen ya “dados” a la persona concreta, sino se “llega a”, son espacios contenedores, centrípetos.

Topografía de la ciudad

Tanto la arquitectura como las ciudades han sido en la historia persistentes pruebas corpóreas del orden que inspira la centralidad solar. El trazo de calles y caminos, la ubicación de las construcciones, el acceso a la ciudad, al templo o a la casa, se convirtió en rutina asociada al oriente (levante) y al poniente, a su vez cargados de valores naturales y sacros. Las sociedades han adecuado el espacio habitado a los ciclos astrales, al amanecer y anochecer, a la luna llena y luna nueva, las estaciones, sequías y lluvias, así como a las topografías, temperaturas y vientos correlacionados. Cada cultura guarda cierta correspondencia con las coordenadas de su territorio, ha subordinado el espacio manufacturado o cuantificable a la diacronía. Con la globalización, las marcas culturales se han desterritorializado o, mejor dicho, obedecen tanto a los flujos como a los anclajes.

Luego, la forma en que los modernos imaginan su sociedad supone un orden moral que rige lo justo y anima al esfuerzo por obtenerlo a lo largo del tiempo. Según Charles Taylor (2006), este orden se sustenta en normas de coexistencia acordes con una visión del mundo compartida, instrumentada en el derecho y la economía. El bien actuar se propondría satisfacer el beneficio mutuo y la seguridad colectiva. Los antiguos suponían que la ciudad propiciaba la vida plena, luego asociada en la Edad Media con la idea de libertad: “el aire de la ciudad hace al hombre libre”, era el proverbio alemán rescatado por Tuan (1990, 150) para ilustrar la ciudad como símbolo de la vida social ideal a lo largo de la historia.

Legibilidad y habitabilidad tienen relación íntima. Arquitectura y urbanismo modernos tuvieron una relación ambivalente y hasta contradictoria con el entorno natural. La confianza en la producción industrial respaldó la actitud del dominio de la naturaleza y con ello su desafío, control y exterminio justificados por los propósitos de

la funcionalidad de lo construido. A la vez, el mayor conocimiento técnico y social llevó a combinar la plasticidad de los materiales con la vegetación y la inclusión de lo verde – científicamente dosificado- en los planes urbanos. Descargado de las dimensiones sacras y simbólicas, el sol se remitió a fuente de energía y lumínica, siendo objeto de minuciosos registros que permiten regular su participación en el diseño del edificio y la ciudad. Gracias al presunto dominio de los factores naturales, se manipula la iluminación según los requerimientos de las diferencias funcionales en el espacio. Se diseña según las condiciones de la luz, más aun, se diseña la luz. Es decir, se prefiguran los cuerpos, superficies y ubicaciones para captar y reflejar de determinada manera la luz en determinado momento, lo que implica inducir en el observador las percepciones, acotar las opciones de lo que se quiere que se vea, construir lo que se quiere y se puede ver, adecuar el orden visual para enfatizar cierto mensaje. Sombra y luz interdependientes inducirán en el cine el movimiento, dirá Gilles Deleuze (2003).

La legibilidad es categoría de la habitabilidad y ésta de aquélla. Un espacio es habitable en la medida que es identificable, o descifrable, nítido e inconfundible, sin ambivalencias, o sea: legible, condición necesaria a su apropiación. El vidrio, el acero cromado, aleros de dimensiones inéditas y los grandes claros interiores expulsaron al muro como elemento de soporte. Destinado a cortina separadora o limitante para lograr grandes distancias cubiertas sin interferencias a la vista, descarga a su vez la construcción de peso muerto y obstáculos. Desde ese momento el muro interior funciona de membrana más o menos porosa, mientras en el exterior delimita funciones contenedoras. La conciencia positiva de lo visible y lo palpable en virtud de la luz llevó al impresionismo, al cubismo, a la teoría del color y a la modulación como instrumento de ordenamiento exhaustivo. El palacio de cristal de las exposiciones internacionales, el

espejo de agua y la torre Eiffel configuraron la presentación del bien hacer moderno y en seguida sancionaron el gusto por la altura, la transparencia, la resistencia, lo repetible y lo perdurable. Desde entonces, la casa de cristal ha subyugado la práctica del diseño como expectativa de lo sublime en el clímax de la transparencia: aterrada, al tiempo que ejerce la atracción hipnótica del vacío puro imposible de llenar. Era la sensación de vulnerabilidad total provocada por la invasión sistémica de la privacidad. De ahí el “horror cristalizado” advertido por Joseph Quetglas (2001), atento a las imágenes del Pabellón de Alemania en la Exposición Internacional de Barcelona (1929), donde la separación física impuesta por el muro es traspasada por la imagen visual profunda, sin límite ni espesor de la piel marmórea que recubre. En otras palabras, la legibilidad absoluta prescinde del espesor de los materiales y los reduce a superficies especulares infranqueables, o cortinas etéreas en su transparencia, que acotan espacios inhabitables. Esto es así porque el vaciamiento de objetos repercute en la mayor densidad de significación de las formas residuales.

Es decir, lo legible deriva de los materiales y su disposición, o diseño. También puede decirse que guía la manufactura de la luz (al hacer una escultura en una pieza de mármol, ¿se esculpe la masa compacta o la luz etérea?). Los prismas puros y los planos limpios dejaron de ser sólo geometrías materializadas o volúmenes útiles, concebidos ahora como variaciones en la percepción de la luz. Esto es, un material constructivo expuesto no importará ya tanto por su función –que suele ser prescindible-, sino por su apariencia. Sin embargo, los proyectistas del estilo internacional inclinaron sus prácticas hacia la racionalidad económica que propició la certidumbre tecnológica, antes que jugar con la ambivalencia planteada. O sea, ante la atracción ilusoria de la transparencia de la casa de cristal, se construyó la utopía del reflejo evanescente del plano espejo

mediante muros de vidrio, mármol pulido, pilares cromados y espejos de agua. Ante ésta, se naturalizó como real la caja híbrida contenedora de movimientos, fabricada con vidrio y estuco con superficies reflejantes. Con la preservación de la privacidad se prolonga lo legible como equivalente a lo visible. Lo propio del lugar es visible o, más bien, sensible, para quien lo construye, a la vez que se oculta o es invisible, o desdeñable para quien sea ajeno al sitio. Es decir, las convenciones edificatorias recuerdan que el orden no sólo distribuye o dosifica, también impone límites a la mirada, la cual no sólo se remite a lo que se “ve”, también a lo que se recuerda, a lo que se da por sabido o vivido. Así, cada quien ve en su hogar mucho más allá de la edificación objetiva, ubica en tiempo y espacio los afectos, encuentros y desencuentros.

Lo encontrado en la modernidad ya no admitía retroceso. Era no sólo producto de la factibilidad tecnológica, cimentó ante todo una actitud irrenunciable. Mies van der Rohe mostró en el Pabellón de Barcelona (1929) la transparencia (si se ve de adentro hacia fuera) de muros de vidrio encargados de reflejar la luz y la mirada (dirigida de afuera hacia dentro), superficies de agua asignadas como “espejos” y superficies bruñidas en columnas, muros y piso. Además del intencionalmente escaso mobiliario, el único objeto “intruso”, opaco, dentro del encuadre geométrico minimalista es la escultura alegórica figurativa *Amanecer*, una mujer desnuda que emerge vertical del espejo de agua en el patio, deslumbrada por la luz de la mañana. La nueva Venus pétreo reclama una centralidad absoluta al recordar la opacidad del protagonista humano, encandilado con los rayos de luz provenientes de todos lados, sacraliza el nicho hostil a la comunicación interferida entre interior y exterior. También esta figura es el contrapunto femenino exacto del pabellón escenario masculino. A la secuencia aséptica se le corona con la irrupción figurativa que representa el tema de la narración del lugar:

la luz. La conjunción de ambivalencias fue tal, que la supuesta simplicidad amparada en el discurso funcional es desbordada.

Así que la difusión posterior de la experiencia mediante la edificación masiva, debió comprimirse en los principios compositivos básicos de la racionalidad evidente y la audacia tecnológica, dejó de lado lo visible sugerente y las virtudes expansivas de la transparencia. Esto abonó a una forma utilitaria de concebir y construir el entorno divorciada de la forma de verlo, vivirlo e imaginarlo por los usuarios. En el fondo, ésta fue condicionada y a su vez retroalimentó las expectativas de legibilidad de la ciudad engullida por la urbanización metropolitana, donde el edificio es una pieza notoria en la medida que se engarza en redes, franjas o complejos que enmarcan.

La forma se impuso a la función En otras palabras, adquiere preeminencia lo visual sobre lo táctil y, en consecuencia, lo ligero sobre lo pesado, lo blanco sobre lo negro, lo dinámico sobre lo anclado, a pesar del funcionalismo radical que lo oculta debido a la incapacidad de admitirla en su discurso. La pesada masa erigida para la eternidad, en piedra y gris, pierde interés a favor de lo volátil y lo efímero (a veces relevado, que no negado, por la estabilidad monumental). El movimiento moderno se identificó con los rayos solares y, sin sorpresas, con la valoración de lo bueno, mientras la tradición fue confinada a los subterráneos de lo negativo a superar, cuando no a los subterfugios de la identidad con un pasado con frecuencia reinventado a la medida como condición de su rescate. La transparencia, adjudicada al vidrio y con frecuencia sólo imaginada, dotó de porosidad visual a la arquitectura y aligeró el paisaje urbano, pero sobre todo estandarizó las formas de representación de acuerdo a un código mínimo como clave para el fácil entendimiento de lo visible. Pronto el urbanismo por zonas homogéneas -basado en la Carta de Atenas (1933)- y las arquitecturas del estilo

internacional, confluyeron en las imágenes familiarizadas con la ciudad moderna ordenada. Con anunciado éxito pronto menoscabado por la realidad, fue una fórmula que fructificó en las ciudades nuevas, en suburbios residenciales y en los grandes conjuntos habitacionales de los países centrales, en particular de los Estados Unidos.

En otros términos, arquitectura y urbanismo modernos se orientaron a construir la ciudad en consonancia con la racionalidad productiva de mercancías. La gran metrópoli y las extensiones en núcleos medianos y menores, así como la arquitectura de vastos complejos y aun la casa unifamiliar, debieron responder a la misma lógica totalizadora. Así se intentó explicar el mundo urbano emergente y así se intentó construir. A ello obedeció la intrincada trama legal y normativa. También a la larga fue esta modernidad la que permeó el imaginario urbano introducido en las ciudades del turismo, donde se reveló la primacía de la imagen como instrumento de marketing. Pero se supondría que imagen de ciudad moderna y atractivo turístico se contraponen, pues la primera homogenizó el mundo urbano mientras el segundo enfatiza la marca de los lugares con especificidades. De modo que éstos debieron localizarse en latitudes orientales y tropicales exóticas, en barrios y aldeas con pátina histórica, o en emblemas urbanísticos indisputables, es decir, la ciudad funcional del siglo XX parecería dissociada de los atractivos del ocio, con la excepción de Las Vegas, donde se reciclaron y condensaron exotismo, historicismo y aún emblemas como entorno de la imagen generada en exceso. Sin embargo, también las proezas y artificios de “lo moderno” tecnológico constituyeron no pocos atractivos, desde la torre Eiffel, o el monumento a la Libertad, hasta los *malls* y parques temáticos, pasando por toda suerte de rascacielos.

A la vuelta, arquitectura y urbanismo postmodernos se adjudican la simulación, la tradición y la separación. Simulación mediante, en la arquitectura se elude la estética

de lo honesto o auténtico, con lo que es devorada por la contradicción de la modernidad que le imponía discreción ante las limitaciones expresivas de los materiales básicos y la simplicidad estructural. Con el retorno a lo tradicional se recuperan soluciones formales en amparo ético y estético de soluciones formales concebidas como maquillajes de ocasión o costos agregados por la circulación mercantil. Con la separación se profundiza la especialización funcional precedente en términos de autosuficiencia para lograr el aislamiento. Todo esto se potencia en la ciudad, donde lo simulado fructifica en espectáculo, los segmentos tradicionales devienen atractivos turísticos y los espacios separados significan segregación social. Lo híper-moderno subraya como nuevos atractivos a los no-lugares, que logran en las relaciones impersonales y de paso la cohesión del consumo.

Si las prácticas arquitectónicas modernas se deshicieron del muro, las híper-modernas expulsan la cubierta, tal y como lo ilustra Gehry una y otra vez en sus obras. Las primeras se libraron de elementos opacos medianeros y perimetrales, generando cápsulas transparentes o especulares, las segundas disuelven la cubierta para atrapar, al fin, la bóveda celeste que se imitó tantas veces en las cúpulas antiguas.

¿Qué queda de la obra arquitectónica sin muros y sin techo? Pueden asumirse las más diversas lecturas que han despertado el museo Guggenheim vasco, o las de su diseñador. Lo cierto es que las intervenciones de Gehry en las despejadas calles estadounidenses no provocaron tal admiración. Debió hacerlo en un ambiente de piedra y humedad, de paisajes históricos intrincados, de humo y óxido ferroso de industrias del acero arruinadas, para que apareciera como un sol. Ya no es el edificio iluminado al natural, sino el edificio fuente de luz. Parecería que el proyectista tomó los rígidos

volúmenes prismáticos de los modernos y los arrugó en el puño, como se hace con una hoja de papel antes de tirarla al cesto de la basura.

Siendo así, el resultado no molesta a conservacionistas ni a funcionalistas. Es paradójico, pero ambos respiran con cierto alivio ante una intervención que burla la integración con el entorno de los primeros, así como los fundamentos utilitarios de los segundos. No es para menos en una solución que desborda los postulados teóricos de una vieja polémica agotada frente a la nueva función cultural de la arquitectura, de ahí el alivio. Claro, también hay autocomplacencia y no es para menos, una obra de ruptura que parece anclada en la ribera del Nervión, con no ocultas intenciones de echarse a la mar, refuerza los afanes separatistas que identifican la franja beligerante de la provincia. Refuerza, además, en especial entre los poderosos financieros locales, la centralidad solar de un emblema que maximiza la vocación de barco insignia antes tan bien lograda con la estatua de la Libertad en Nueva York, o la Ópera de Sydney, metáforas del faro portuario y, si se quiere, de la ciudad luz (quedó atrás el puerto bastión amurallado).

En suma, el imaginario del orden solar domina en el ámbito de la arquitectura y el urbanismo, fundido con el imaginario social del orden. Según se advierte en los comentarios anteriores, se conjuga con la legibilidad y la protección, con las que comparte la dimensión visual. En el proceso de concepción, diseño, construcción y decoración de la arquitectura y la ciudad rige la idea de protección. Se construye para resolver necesidades de habitabilidad, lo cual implica cada vez más el exorcismo de riesgos ambientales. En la vida contemporánea metropolitana el riesgo más difícil de anular es el abultado fantasma identificado con la gente que vive tras los muros protectores. Cuando se tiene casa, ha de pertrecharse tras una serie de dispositivos y relaciones que arrojen rutinas vivibles en el interior de ciertos umbrales de protección.

O sea, la vida urbana es regida por el imaginario ubicado a medio camino entre el riesgo y la apropiación del espacio seguro. A su vez, cuotas diferenciales de protección se corresponden con cuotas de distinción.

Sirvan los comentarios avanzados sólo para ubicar la lente cultural a través de la cual se ve ahora la imagen urbana. De momento he querido decir que la percepción de la imagen es regida por una idea socializada del orden establecido por la luz. En otras palabras, la vida urbana se organiza en torno al ordenamiento de lo visible por iluminado, en constante contraposición al desorden asociado a la oscuridad. Y en la ciudad turística se juega con este orden, ya sea por su ausencia, su ruptura o su flexibilidad, siempre marginal, contrapuesto o irreverente respecto al orden del espacio del trabajo, siempre tendiente a lograr o al menos simular lugares amables (y por ende legibles, entendibles, dotados de la certeza de que son lo que parecen). Lo ve así Victor T. C. Middleton (2007 y 2002) en la historia del turismo británico del siglo XX, o del inicio del pago de las vacaciones a los trabajadores a la hipermovilidad del viajero vulnerable del XXI. Jill Steward (2006) se remonta incluso al turista británico extasiado ante la arquitectura italiana ya a mediados del siglo XX.

Resta un rápido comentario de lo que aquí entiendo por legibilidad y protección. Es legible lo que vemos en la medida que advertimos, diferenciamos lo que es. El con frecuencia inconmensurable conjunto de signos imbricados en el escenario urbano nos confirma de manera más o menos inmediata la reiteración de rutinas. Reconocemos en él las permanencias y los cambios. Entre los componentes está lo que, además de reconocer por visto, creemos entender por el hecho de saber de qué se trata, lo que suele decirse que nos es familiar. Hay otros componentes, que son los menos, que diferenciamos por no entenderlos y con los cuales no nos familiarizamos a pesar de

reconocerlos. La repetición de estos signos combinados nos brinda certidumbre en la medida que es estable y no nos afecta de modo directo nuestro bienestar, pues el conjunto nos resulta legible.

Legibilidad según el lugar

A pesar de la normalización arquitectónica y la zonificación en el uso del suelo, la metrópolis moderna del siglo XX continuó ilegible. Resultó que las nuevas dimensiones del territorio urbano, así como su heterogeneidad espacial y temporal, no pudieron ser sometidas por los instrumentos del urbanismo operativo derivado de la concepción maquinista de la ciudad al grado de ordenarla como totalidad coherente. Menos serían aun suficientes ante la diversidad y complejidad de intereses y expectativas de los actores urbanos, con frecuencia indiferentes a los conflictos inherentes al entorno físico y social moderno por ellos propiciado, diría Georg Simmel casi un siglo atrás (2004). Las representaciones visuales y la literatura de inicios del siglo XX exhibieron el sinsentido de la ciudad detectado por Walter Benjamin, quien advirtió en el cine el nuevo medio de representación apropiado (ver: James Donald 2003). Luego, a varios autores –en seguida citados a manera de muestra- les pareció oportuno trabajar la apariencia y el sustrato del tejido urbano construido en cuatro direcciones compatibles en el interés de: a) retomar la dimensión social del espacio físico; b) mostrar la ruptura de la parte (arquitectura) con el todo (ciudad); c) enfatizar el lugar en el espacio, y d) desentrañar y resolver la relación con la forma, el paisaje, el diseño o imagen de la ciudad.

Las relaciones del espacio físico observan correspondencia con las relaciones sociales. O, si se quiere, los componentes del espacio edificado estructuran y son

estructurados según las relaciones sociales a que están integrados. En el afán analítico de encontrar las causas explicativas de las manifestaciones visibles de la arquitectura y la ciudad, se desechó la simple interpretación de su papel de superestructura subordinada a la estructura, que le confería la misión de fungir como consecuencia o reflejo de la realidad material, esfera ésta donde se guardaría el resorte discreto a revelar. Habría entonces que estudiar el conjunto complejo de relaciones entre la imaginación, la teoría y lo real (Paolo Sica 1977), esto indica remontar lo edificado como producto resultante o “cosa” y conferirle atribuciones de realidad inseparable del imaginario social y la elaboración del especialista. Si bien se reconoce la diferencia de los ámbitos, también se señala su indisoluble conjunción, al grado de aceptar que la forma urbana entreteje la ciudad real (física) con la soñada (intangible), del mismo modo que se compone de unidades menores o arquitecturas.

Con la metrópolis es irrecuperable el protagonismo de la arquitectura en el escenario urbano. No es extraño el dejo de nostalgia cuando se señala la relevancia de la arquitectura en tanto constitutiva de la totalidad urbana, o la manera en que el todo se compone de trozos completos, de ahí que Christian Norberg Schulz proponga en los años 1960's el método de partir del conocimiento de las partes para comprender el todo. Establecido el carácter de unidad (formal, funcional) del edificio, se asienta como elemento o clave de representación del contexto en que se inserta. Pero es en general significativo en éste –aclara Aldo Rossi (1981)- en la medida que se integra en áreas, en las cuales ha de articularse en virtud de la continuidad. El edificio en su individualidad sólo destaca como elemento primario (ordenador, generador de forma de ciudad) si posee cualidades históricas o simbólicas particulares. El característico rasgo fragmentario de la urbanización metropolitana es propiciado por la autonomía de las

unidades edificios respecto a la ciudad, creando una tensión que llega con demasiada frecuencia a la ruptura. Parece paradójico, pero en la medida que los edificios muestran el “genio del lugar” encarnan los puntos singulares que configuran el espacio.

La condición de lugar se retroalimenta y repele a la vez con la de espacio. Los ámbitos abarcados por ambos conceptos varían en dimensiones o “escalas”, lo mismo se refiere a la posición de un cuerpo en un punto cartografiado que a ciudades completas. En el primer caso, Gordon Cullen (1978) y A. Rossi (op. cit.) desagregaron el paisaje con descripciones de recorridos peatonales, texturas, muros, o interrelaciones de edificios que definen las marcas distintivas del lugar; en el segundo, Saskia Sassen (2003) recupera la vigencia de la ciudad como lugar en los circuitos de la globalización económica, tecnológica y cultural.

La significación espacio temporal de los lugares se opone al carácter genérico del espacio, que a su vez alberga los lugares. Los lugares se deben a la construcción de la habitabilidad del espacio, apropiado mediante el cultivo de su presentación indistinta. Luego, a esto se dedicaban la arquitectura y el urbanismo en la ciudad tradicional, a crear lugares, que aun en la metrópolis moderna descansaban en la “articulación del espacio” (Edmund N. Bacon 1982, 21), expresión metafórica que sugería identificar el lugar en el momento de inflexión de los flujos en y del espacio, a manera de puntos delimitados por el reconocimiento o identificación social y personal de experiencias previas. O sea, el lugar sería la forma temperada de una porción de espacio reconocible por participar en el reencuentro de sensaciones y datos almacenados en la memoria del participante. Si tales pedazos o unidades –diría Christopher Alexander (1971)- se mezclan y enlazan horizontalmente, remiten a la organicidad de la ciudad convencional (la medieval, por ejemplo), mas si se ordenan según el esquema mental moderno que

sigue la forma de árbol, o de liga vertical, se propicia la desarticulación horizontal y con ello la ausencia de relaciones comunitarias. Una definición de lugar podría ser el campo intermedio entre la luz y la oscuridad puras. Ambos elementos no son tanto determinado grado de iluminación u oscurecimiento, como grado de reconocimiento, cosa que nos muestran los invidentes, quienes construyen e identifican sus lugares. Luego, la percepción no sólo es cuestión visual, es también táctil, auditiva y olfativa, pero es sobre todo social, y en esa medida es construida. En pocas palabras, el lugar hace legible el espacio. Es factor de identidad. Es así porque el lugar es una forma distintiva del espacio, y distintiva en la medida que es identificable, al tener los rasgos de pertenencia de lo vivido, o al menos visto. La forma se da donde entran en contacto masa y espacio (E. N. Bacon, *Ibid.*), proviene de la evolución geométrica o plástica descrita por el movimiento, y su complejidad como forma urbana se debe a la coexistencia de sistemas simultáneos de movimiento. Desde esta óptica abstracta y de orientación cuantitativa, el lugar sería el volumen aéreo contenido en una situación determinada. Si el lugar se reconoce por sus atribuciones particulares que le confieren la singularidad de hecho urbano, éstas han de encontrarse en las relaciones únicas, a la vez que socialmente reconocibles, entre los elementos involucrados. Además, al intervenir la memoria, “la individualidad está en el acontecimiento y en el signo que lo ha fijado” (A. Rossi, op. cit., 188).

Mas la morfología de la ciudad se desliga de los contenidos, la forma cobra autonomía y retiene significados que no contiene (Rossi, *Ibid.*; Henri Lefebvre 1978 y 1972). Con la irrupción de los medios masivos en las multitudes y extensiones metropolitanas, los movimientos en el espacio urbano se tornan sincrónicos y asincrónicos, continuos e intermitentes (P. Sica, *Ibid.*), plegándose y desplegándose en

función de múltiples centralidades dispersas que aglomeran las diferencias, interconectadas por los flujos de producción y de mercado que reúnen y se apoderan de las partes de lo urbano y de la naturaleza (H. Lefebvre 1978). Lo urbano es entonces forma de simultaneidades que no sólo yuxtapone y sobrepone sistemas, también conjuga redes de núcleos centrales interrelacionados, lo cual aparece legible. Se trata de una legibilidad facilitada por la transparencia de la forma urbana, que revela y oculta tras lo garabateado e inacabado en calles y paredes (Lefebvre, *Ibid.*), a la vez “leído”, vivido y soñado, que se nos presenta como imagen mental de la ciudad. Este ámbito fue objeto de estudio sistemático de Lynch (1976), retomado en años recientes por numerosos autores.

Lo material legible es por definición visible. Desde el campo del diseño urbano, Lynch exploró la ciudad percibida y recordada. Partió de reconocer lo desdeñable de la forma urbana contemporánea (sucia, molesta, desagradable, fea), efecto de la centralidad y simultaneidad señaladas de distintas maneras por Bacon, Lefebvre, o Sica. Mientras la estrategia de acción emprendida por Bacon se orienta a ordenar los movimientos simultáneos, Lynch intenta corregir la imagen resultante, sobre la forma presente, que Rossi, Lefebvre, o Sica advirtieron como autónoma y dislocada. La legibilidad, entendida como visibilidad, que Lefebvre tomó como ambivalente en la transparencia, en Lynch sería la clave para hermostrar el medio ambiente propiciatorio del desarrollo humano, pues la ciudad debe aparecer como un texto claro a los ojos del observador. Si Venecia fue a la vista de G. Simmel una mascarada turística al tiempo que inhabitable debido al divorcio absoluto de imagen y contenido, es significativo que Lynch la tomara de epítome de la imaginabilidad (igualada con legibilidad y visibilidad), que quiere lograr con el refuerzo de la relación entre imagen, significado y

forma física. El intento lo instrumentó con una serie de indicadores que encontró comunes en el observador de la calle y en el ojo entrenado, tras entrevistarlos luego de varios recorridos del área central de grandes ciudades norteamericanas: sendas, bordes, barrios, nodos y mojones, que dan identidad al lugar. Con objetivos similares, siguió una ruta distinta, paralela y contemporánea a Alexander, centrado en mostrar la universalidad de los patrones adecuados en el diseño del medio ambiente. Ambos serán decisivos en los fundamentos conceptuales del nuevo urbanismo norteamericano formulado en la última década del siglo XX y difundido en los primeros años del presente, que enfatiza la formación comunitaria y los dispositivos de control.

Lynch asumió –coincidente con Alexander- que respondemos a la inercia de esquemas de pensamiento. Para Alexander la respuesta era cambiar la inercia equívoca, que ha torcido el camino con la modernidad, luego, hay que recuperar el pensamiento y las prácticas (*patterns*) tradicionales. Pero Lynch acudió al punto de vista del ciudadano de la calle, pues advierte que el especialista posee sólo una de las respuestas posibles a tomar en cuenta. Diseñador congruente al fin, propuso un método de diseño urbano. La materia de trabajo sería la forma visual de la ciudad, misma que sería sometida al análisis basado en el imaginario de una muestra de informantes. No le bastó aportar una estrategia, en seguida le dotó de una teoría y terminó por plantear una utopía propia dirigida a mejorar las ciudades (1985), las cuales deberían tener la “buena forma” conseguida gracias a la aplicación de cinco criterios, a su vez atravesados por los criterios globales de eficacia y justicia: vitalidad, sentido (en el que sintetiza la propuesta de indicadores de la estructura de la forma, o imagen), adecuación, acceso y control. A lo largo de sus escritos mantuvo la forma urbana como el eje de atención, basado en que ésta posee un cariz político, pues proviene de decisiones tomadas sobre el

lugar según valores establecidos sobre lo bueno y lo malo, que luego configuran los criterios normativos.

En otras palabras, Lynch se movió entre la imagen y lo imaginario urbano. De ahí su persistencia en la aportación metodológica de la entrevista y la inducción de mapas mentales entre informantes. Tal planteamiento supone que éstos compartirían los valores que han derivado en la construcción de la ciudad actual, pero también la semilla de las nuevas opciones hacia la forma alternativa. El autor dejó pendiente el cómo lograr el paso de una a otra. Es un tránsito que el nuevo urbanismo –orientado al diseño y construcción de la arquitectura y la ciudad del siglo XXI- ha puesto al alcance en términos conceptuales y mercantiles, precipitado por la intensificación del miedo en el contexto de la inseguridad. Así, se ha consolidado la tesis de la solución mediante la imagen, por lo menos en una de sus opciones o, si se quiere, sin forzar, de la segregación social en el espacio puesta en espectáculo. Aunque parezca paradójico, en esta vertiente se construyó con la imagen una nueva concepción pragmática de la segregación, pues con la acción separadora y clasificadora se enfatiza lo visible, terminan por garantizarse la apariencia incontaminada de los marcos de la ostentación apoyada en la apropiación desigual y excluyente de una ciudad cada vez más fortificada, tal como ha mostrado Mike Davis en Los Ángeles (2003, 2002, 2001 y 1994).

El estudio de lo imaginario ha seguido una vía más exploratoria, menos subsidiaria del urbanismo operativo. Con el propósito de dilucidar el imaginario, Jorge Belinsky hace un notable esfuerzo de exégesis al dibujar el mapa genealógico del concepto en sus fuentes disciplinares lingüísticas, históricas, antropológicas, etnológicas, psicológicas, sociológicas y aun filosóficas. J. Belinski destaca la aproximación a lo imaginario de Jacques Le Goff, *como conjunto de representaciones y*

referencias –en gran medida inconscientes- a través de las cuales una colectividad (una sociedad, una cultura) se percibe, se piensa e incluso se sueña y obtiene de este modo una imagen de sí misma que da cuenta de su coherencia y hace posible su funcionamiento (J. Belinsky 2007, 86).

De ahí retomo las aportaciones de J. Le Goff en la ubicación de las fuentes para el estudio del imaginario medieval: las imágenes visuales y, en ellas, las obras de la literatura y el arte, producciones de lo imaginario. Por ejemplo, la representación micro del universo, la naturaleza y la sociedad medioevales mediante la catedral, en Víctor Hugo. La catedral en la Edad Media cubrió el rol de compendio de la ciudad (Sica 1977). En este sentido, la construcción catedralicia del gótico abunda en figuras que trasladan a piedra, estuco o madera los rostros populares, posiciones y aun relaciones en el espacio social de la época.

De manera análoga, en *La educación sentimental*, de Flaubert, el salón barroco escenifica, contiene y reproduce las ascensos, descensos y pugnas sociales en torno a la nueva burguesía, tanto como es referente espacial de las relaciones sociales y de las formas de pensamiento establecidas (Pierre Bourdieu 1995). Y en una novela contemporánea, *Cien años de soledad*, de García Márquez, la casa de la familia Buendía es el pueblo, Macondo, cuyas historias se entrelazan y confunden de principio a fin, es el núcleo de la vida comunitaria en los episodios de construcción, fiesta, guerra, vida y muerte (Luz Mary Giraldo 2004).

La novela *La educación sentimental*, empieza en un barco que parte. La narración sugiere el paso de un espacio del que se proviene al lugar concreto en que se inician los hechos. La cuidadosa descripción del encuentro de los protagonistas ha sido así enmarcada para entrar a la trama. Literal y metafóricamente, los personajes, y con

ellos el lector, empiezan el viaje promisorio. Se ha dejado París atrás, donde luego habrá de desarrollarse el grueso de los acontecimientos. La secuencia introductoria de cada episodio de la serie televisiva *Los Soprano*, son imágenes del traslado en automóvil del personaje estrella desde un túnel urbano cualesquiera a los suburbios, y en éstos a la residencia del capo de la familia. Queda atrás Nueva York. El televidente reconoce el espacio recurrente que de alguna manera transmite la vivencia, pero si se escudriña un poco se verá que el recorrido se ha compactado en las imágenes clave, eliminando largos tramos “muertos”. Lo mismo sucede cuando se recuerda el paseo en partes desconocidas de la ciudad o, de plano, en ciudades desconocidas. El recurso narrativo, tanto en la secuencia escrita como en la visual del mapa cognitivo, indican el tránsito de lo ilegible a lo legible, acotando una narración determinada. Ya enganchados en el mensaje, se comparte el recorrido del drama. Del mismo modo que las fotografías aéreas, todo mapa es registro de lo visible, así sea laberíntico, sobre él han de delinearse itinerarios que indican secuencias legibles.

Es una organización occidental de las historias. Proviene de un imaginario afianzado en la idea de que la realidad transcurre entre un pasado, o generalidad más o menos vaga y confusa, hacia un presente complejo, si no claro, por lo menos inmediato, tangible y visible. La vida urbana, sobre todo en su dimensión imaginaria, mantiene este vaivén de la urdimbre metropolitana al hogar –haciendo de lado, por el momento, a turistas, migrantes, *homeless* y otra suerte de nómadas. Parece claro que organizamos nuestra vida urbana en función de los espacios legibles, nunca descargados del todo de elementos confusos o crípticos. Según la rutinaria revisión de imágenes previstas, la vivencia se arraiga en un pasado que se prolonga y es retenido en la imagen del día, en un breve presente sólo accesible tras la reiteración de las imágenes recuerdo.

En el proceso de concepción, diseño, construcción y decoración de la arquitectura y la ciudad rige la idea de protección. Se construye, y me refiero a la práctica de moldeamiento del entorno material, no sólo a la metáfora, para resolver necesidades de habitabilidad, lo cual implica cada vez más el exorcismo de riesgos ambientales. En el largo tránsito de la caverna a la casa digitalizada tenemos respuestas distintas a las distintas amenazas planteadas: el huracán, el incendio, la invasión o la radioactividad serían algunas. En la vida contemporánea metropolitana el riesgo más difícil de anular es el abultado fantasma identificado con la gente que vive tras los muros protectores. Cuando se tiene casa, ha de pertrecharse tras una serie de dispositivos y relaciones que arrojen rutinas vivibles en el interior de ciertos umbrales de protección. O sea, nuestra vida en la ciudad es regida por el imaginario ubicado a medio camino entre el riesgo y la apropiación del espacio seguro.

Ubico, pues, el imaginario de lo legible en acción recíproca con el orden. A su vez, la legibilidad es valorada al adquirir formas diversas, remitidas siempre a la seguridad y a la iluminación. Se condensan en tres imaginarios con bifurcaciones binarias. Cada caso puede representarse de varias maneras, adquirir formas diversas, pero se remite siempre a las oposiciones y valoraciones básicas: seguro-inseguro, legible-confuso e iluminado-oscuro.

Nombres de la legibilidad

Nombrar es ubicar, ubicar es ordenar. En las oposiciones que identifican el tejido urbano es posible diferenciar imágenes distintivas cuya interrelación orienta el recorrido de la ciudad y las narraciones que ella alberga. Ésta, en su complejidad,

admite múltiples lecturas, incluso la ilusión de ser apropiada de una vez, como podría ser el conocimiento de Las Vegas tras el recorrido del *strip*, o de cualquier ciudad turística gracias al *tour*. La lectura aquí propuesta parte de apariencias puntuales al alcance de cualquier observador, con significados compartidos de manera más o menos amplia, propiciando también la profundización del especialista. Se trata de una guía para mapear la ciudad según los turistas, migrantes y otros actores sociales que recién llegan o están de paso, incluso según los residentes. También es el intento de advertir un orden en el mundo percibido, partiendo de imágenes construidas en el imaginario. Es decir, son formas plenas de significados socialmente compartidos que las remiten a un código del ver, hacer, difundir y consumir la ciudad. En sus estudios, diversos autores han nombrado la ciudad y sus partes, toca ahora agruparlos en el intento de inventariarlas en el supuesto de que son diferenciadas, pero con frecuencia empalmadas, sobre todo si las partes se reconocen como nudos o sitios configurados por relaciones.

Tinglado. Robert Venturi y otros (1982), denominan “tinglado decorado” a la arquitectura prevista como una estructura a decorar, forma en general utilizada para resolver la arquitectura tradicional u ordinaria, a diferencia de la arquitectura moderna, concebida como ornamento. Así se hace en Las Vegas y así se hacía en los pueblos premodernos. Si aceptamos que casi todas las construcciones erigidas sobre las aceras de las calles turísticas o comerciales son armazones flexibles a las más diversas presentaciones según la ocasión, pueden ser vistas como tinglados. Entonces, las fachadas son superficies intercambiables que descansan en soportes rígidos con el fin de lograr espacios frontales, en los que se da el encuentro inicial de anfitrión y visitante, o residente y turista en un centro turístico (Dean MacCannell, 2003 y 1973). Erving Goffman (1979), empleó antes la idea de región o fachada frontal en la designación del

espacio de relaciones interpersonales cara a cara durante la fase de encuentro inicial, dado para entablar las primeras comunicaciones, estableciendo la analogía con el escenario teatral en que se ponen en contacto actores y espectadores. Se erige en oposición a la región o fachada trasera, oculta debido a su privacidad, en consecuencia, sería donde se preserva la autenticidad, misma que el turista busca y para lo cual debe cruzar varios umbrales en plan de invasión progresiva.

Es una diferenciación añeja. Al hablar de la casa grande moderna del siglo XVIII, Blondel abogó por las habitaciones de respeto, las habitaciones formales de recepción y los *appartements de commodité*, los cuales tenían uso privado relativo a los dueños de la casa y sus familiares, a diferencia de las anteriores, que serían destinadas al uso público (Witold Rybczynski, 2001). Más tarde, J. Guadet (ca. 1900) se referirá a la marcada separación e independencia de las partes pública e íntima de la casa burguesa.

En esta lógica, el espacio frontal es un tinglado decorado para la actuación. Es una puesta en escena de la recepción del turista por el nativo, en la que se simularía el marco natural y construido con los rasgos de supuesta singularidad del lugar. Para efecto de mi propuesta, el tinglado decorado se amplía a cualquier espacio construido de vista al público sobre plazas, calles e interiores abiertos. Los tinglados son producidos para ser iluminados, legibles y protegidos (controlados), obedecen al propósito de persuadir y subyugar, de ahí el apoyo en la decoración. Son construidos para ser observados por un tercero cuya atención interesa captar, con un destino sobrepuesto al yo y tú. Suele ser la disposición, por ejemplo, de las vistas interiores y exteriores de un *mall*. Lo opuesto sería el expresionismo de la arquitectura moderna, sujeta a una forma simbólica que prefigura la solución del programa del edificio.

No es relevante en una comunidad rural, es más bien un factor emergente detentado en la representación urbana, que recurre a sitios especializados para esta clase de relaciones. En seguida se extiende a calles y distritos, al grado de abarcar la ciudad toda, tal y como Georg Simmel (2007), identificó las fachadas de Venecia, en una detección temprana del divorcio de la dinámica social respecto del preciosismo de sus palacios, “como si todas las cosas hubieran concentrado toda la belleza de que son capaces en su superficie para luego retirarse de ella.” Hoy, a la manera del *strip* de Las Vegas, la arquitectura del turismo se caracteriza por ser un tinglado decorado desde la hotelería y las villas hasta cualesquier expendio comercial ordinario. El heroico hermetismo funcionalista se reduce a “cajas” en las que hay que descifrar su contenido a partir de los materiales empleados, que constituyen claves crípticas. El tinglado evidencia en la superficie, en la fachada principal, mediante elementos agregados, lo que es, algo que en las casas de los pueblos tradicionales se resuelve en la continuidad de formas populares. En fin, el tinglado decorado se identifica con el diseño y construcciones vernáculas, del mismo modo que la caja se asocia al minimalismo moderno.

Tinglado decorado y caja moderna sería la primera clasificación de las construcciones del entorno urbano. Claro, la acera de una calle se integra sobre todo por cantidad de representaciones híbridas en las que se intercalan tramos o casos individuales de esta clasificación dual. De modo que a la larga, en las ciudades turísticas mexicanas, las “cajas” son ejemplares aislados a manera de monumentos, mientras los tinglados prevalecen en las amplias periferias empobrecidas, en los nuevos fraccionamientos residenciales que pretenden aparecer sin riesgos, en los corredores comerciales y aun en las franjas turísticas exclusivas. Desde luego, hay una diferencia

que no puede pasarse por alto, entre lo “auténtico” y lo simulado, pues la industria del turismo suele construir los atractivos valiéndose del jalón de las autenticidades locales reales o supuestas. A su vez, las colonias populares no son impermeables a dicha influencia e incorporan de manera progresiva, con evidentes limitaciones, las innovaciones del lenguaje constructivo. De modo que la autenticidad de lo ordinario es también un campo de juego dinámico. Así que, en una segunda clasificación derivada de la anterior, se desagregaría el tinglado de acuerdo a pasajes concretos (por ejemplo: villa, pueblo, condominio, popular, misceláneo).

Lugar. Es sitio de encuentro. Es espacio público. Concepto explorado por Marc Augé en su dimensión antropológica (1994), quien lo reconoce en la confluencia de atribuciones relacionales, históricas e identificatorias, entre otras. Así entendido, el lugar es elemento de identidad al localizar el arraigo del individuo, en principio remitido al lugar de nacimiento. Para Siegfried Kracauer (2008), la meta del viaje moderno es tan simple como la llegada a un lugar nuevo, es el cambio temporal del espacio habitual, lo cual agrega dos cualidades al lugar, la diferencia (respecto a la residencia habitual) y lo efímero, rasgo circunstancial que le atribuye quien está de paso. Temporalidad momentánea y diferenciación revisten al lugar de acontecimiento, cuyo mayor efecto es que disuelve lo fijo del universo de origen del viajero. En consecuencia Santos Zunzunegui (2007) señala que el lugar, el objeto, el acontecimiento y la sustancia son factibles de percepción.

El lugar es también un sitio de coexistencia de posiciones. De acuerdo con Pierre Bourdieu (2000), de relaciones de inclusión y exclusión, de distancias y cercanías entre personas y grupos sociales, o sea, sobre la diferencia se agrega la distinción. Es conciliable para nuestro objetivo con el uso que de él hace Aldo Rossi (1981), cuando

habla del genio del lugar, cuya singularidad de hecho urbano radica en la relación establecida entre el acontecimiento y el signo que le fija, entre la situación –o sitio- y las edificaciones que le corresponden, en el lugar se funden arquitectura y ciudad. También se enriquece con la sugerente adopción por Yi-Fu Tuan (1990), cuando indica que la relación afectuosa y de identificación, establecida individual y socialmente, son claves para diferenciar el lugar respecto al espacio.

El lugar es una porción identificada en el espacio. Sus dimensiones y complejidad varían según la referencia (el rincón de una casa, o un rincón compartido en un vecindario, lo mismo que una metrópolis en la red global). Lo generalizo, si cabe, a cualquier sitio que es incorporado al mapa personal luego de ser diferenciado, clasificado y ubicado ya sea en una secuencia o en una red, es decir, que significa algo para alguien en un contexto determinado. Es de iluminación y legibilidad crecientes, aunque puede ser de seguridad inestable. Una comunidad pequeña y aislada es toda lugar, de su tránsito a la globalización vale esperar el camuflaje de ocasión, pero también el crecimiento y diversificación social acompañados de los lugares adecuados a sus prácticas. O sea, los lugares incorporan las historias de la diferenciación y separación locales, en la que personas y grupos sociales van marcando y cualificando sitios en la apropiación del entorno con sus prácticas. “Lugar es seguridad, espacio es libertad”, dice Tuan (2007), sugiriendo diferentes escalas o dimensiones del territorio. Mas los atributos conferidos por la sociedad a ambos no les hace opcionales u opuestos, sino complementarios y hasta intercambiables, pues una metrópolis puede ser lugar por su rol económico en la medida que encaja en la diferenciación implícita, mas no lo es desde la óptica de la sociabilidad, la cual se refugia, resiste en puntos y secciones del tejido.

Si el informante es el individuo, el lugar será percepción personal. En la medida de coincidencias individuales, serán lugares colectivos. La diferencia básica en el mapa personal es el lugar personal (del yo y nosotros: la casa, la escuela, el barrio y cantidad de sitios relacionados con la biografía del sujeto y sus ligas más cercanas) y el social (de los otros: plazas, calles, barrios y cantidad de rincones que son ajenos al individuo y su comunidad homogénea). Al lugar se opone el espacio en tanto éste es el marco de donde se extraen las partes identificables y marcadas por la historia, los afectos, la pertenencia. También se le opone el no-lugar, que carece de estas características (terminales aéreas, terrestres y marítimas, *malls*, aduanas). Tanto el no-lugar como el espacio pueden dejar de serlo para las personas que se los apropian por razones circunstanciales, pero los sitios que observan una tendencia contraria, a ser enajenados de la posibilidad de ser lugares, serían los anti-lugares, aquéllos que provocan una relación de rechazo, sancionados o estigmatizados por eventos que marcan el sitio al grado de ser evitados en la vida personal y social, se asocian con actos criminales, o son vertederos de sustancias contaminantes, y todo lo que se asocia con la sensación de violencia e inseguridad. Con este concepto se tiene una primera clasificación consistente en lugares, no-lugares y anti-lugares.

Meseta. Gilles Deleuze y Felix Guattari (2002), proponen y exploran las posibilidades epistemológicas del concepto “rizoma.” Éste, a pesar de su complejidad interior o semioculta, se presenta en la superficie con apariencia simple, como si fuera meseta. La “planicie” a la vista no niega su soporte subterráneo, más bien lo indica y le preserva discreto.

Para nosotros, una meseta sería un espacio de ciudad con orden visible. De manera análoga a la metáfora geográfica emergen franjas urbanas contemporáneas de

morfología compacta y regular, yuxtapuestas a la trama preexistente dispersa e irregular, como si fueran piezas de apariencia tersa (simple, despejada, legible) en un entorno rugoso (complejo, intrincado, ilegible), al fin islario de superficie plana inscrito en territorio de pliegues y rasgaduras. Las mesetas urbanas observan cierta autonomía en base a regímenes internos de control privado del comportamiento de los vecindarios que abarcan, propiciando la difusión de dispositivos de vigilancia panóptica (Jeremias Bentham, 1980), esto es, grandes espacios áulicos diseñados en forma de megaestructuras con transparencia visual que facilita el control desde un punto central. Sin embargo, estos espacios también funcionan, contradictoria y simultáneamente, según el dispositivo sinóptico (Thomas Mathiesen, 2004), en el que el ojo vigilante ha sido transferido al vecindario, a muchos ojos en ejercicio de la supervisión mutua, con el efecto de que todos vigilan a uno. Acorde a estos requerimientos, la configuración urbana ha desbordado la construcción serial (viviendas producidas a partir de prototipos), girando ahora en torno a la clonación (viviendas concebidas como copias facsimilares de originales inventados) de formas arquitectónicas con las que se intenta representar comunidad, tradición y autenticidad, observando la simulación estudiada por Jean Baudrillard (2002), esto es, la configuración de una realidad vaciada de contenido, autorreferida, explicada en sí misma al no contar con interrelaciones complejas con el entorno, del cual intenta desarticularse.

Serían isotopías, según Lefebvre (1972), “lugares de lo idéntico” y el orden. Es el urbanismo de la nueva ciudad que sólo abreva de la historia en la medida que le brinda significado a los plagios formales. Las instituciones totales de Erving Goffman (1961) son establecimientos tipo meseta. Ejemplos característicos de meseta son aquéllos donde prima el valor de la seguridad, visible en el riguroso acabado legible e

iluminado de los *malls*, vecindarios defensivos, ciudades universitarias, penitenciarías y, en las ciudades del turismo, los megaproyectos turísticos, sustentados como la exacta contraparte del entorno oscuro, sucio, disfuncional, violento, vulnerable y confuso, rasgos distintivos del espacio del mal. Las mesetas, al ser iguales desde el exterior y en su interior, producen las diferencias en la medida que excluyen y se articulan con lo otro, la heterotopía, espacios del desorden, pero también del otro orden, el de los otros, el de la ciudad preexistente y también el de la ciudad simultánea, la que se construye al margen y al lado del orden, esto es, que carece de la centralidad del urbanismo dominante.

La otra ciudad es menos legible. Es irregular, oscura, compleja, laberíntica, o de iluminación (legibilidad) débil. Según este indicador, la clasificación del tejido urbano sería meseta y la otra ciudad, derivada de isotopía y heterotopía, o de orden y el otro orden. La otra ciudad es, en su sentido más amplio, la ciudad preexistente según la describe Giandomenico Amendola (2000), o sea, la negada por quienes se segregan en la burbuja excluyente de sus estilos de vida, pero es sobre todo la ciudad extendida en la periferia popular con deficiencias crónicas de servicios y con frecuencia carentes del estatus legal. Asimismo es la ciudad del pasado, pero fuera de los centros y sitios históricos reciclados en mesetas gracias a los reflectores del marketing urbano. Se extiende también fuera de las viejas colonias exclusivas ahora incorporadas en complemento de estilos de vida ramificados y autocontenidos en *boutiques*, bares, antros, galerías y corredores de los nuevos *flaneurs*, los nuevos vagabundos metropolitanos que son con frecuencia grupos de jóvenes noctámbulos que recorren las luces intermitentes con la misma fluidez que deambulan en espacios virtuales digitalizados. La otra ciudad carece de datación única, lo mismo es el predio periférico

recién invadido que el viejo barrio popular sin atractivo arquitectónico o histórico, a veces criminalizado.

Intersticio. Es sitio que separa y conecta las mesetas. Son los “espacios neutros” que Lefebvre ubica entre isotopías y heterotopías. Es el pliegue entre mesetas. Es el espacio líquido (Zigmunt Bauman, 2002) que filtra en cualquier descuido la muralla electrificada y la puerta electrónica de los vecindarios defensivos. Para Ignasi de Solá Morales (2002) y Marc Augé (1998), son los terrenos vagos, áreas deterioradas y abandonadas bien delimitadas en el interior de la ciudad de los países centrales, pero que, gracias al desdén por la “normalidad” vigente, son proclives a fructificar en espacios alternativos. Pueden identificarse como espacio basura, en la medida que son áreas impactadas por la pérdida de valor de uso (Rem Koolhaas, 2008; Iñaki Esteban, 2007).

En el cine moderno (Gilles Deleuze, 2007), el intersticio se instala entre dos imágenes, o entre la imagen visual y la imagen sugerida por el sonido, irrumpe en la secuencia fragmentaria del filme, sustituye la asociación por la diferenciación de imágenes asociadas. Los intersticios son propiciados en lo urbano por las prácticas de los planificadores, gestores, administradores, promotores y propietarios que en la vida cotidiana carecen de instrumentos para reincorporarlos, conviniendo en mantenerlos en el baúl siempre creciente del suelo innegociable en el mercado dominante. Carente de luz, seguridad y legibilidad, el intersticio se sumerge en el anonimato al margen de las luminarias instaladas en las atracciones turísticas. En éstas, el intersticio es la parte de lo ordinario auténtico que no es solicitado al no haber pasado por el rasero del fetiche, del souvenir, de lo cosificado para ser comercializado, queda de telón de fondo, dislocado incluso de la parte trasera del escenario, si acaso incluido como receptor de la caridad

organizada junto al turismo. Son ilegibles entre mesetas y lugares, entre mesetas, entre lugares, siempre “entre”, y por lo mismo sujetas a ser colonizadas en la dinámica urbana. Mientras en la ciudad tradicional era un imprevisto topográfico o medida aseguradora del ordenamiento de la división social, en la ciudad contemporánea el intersticio adquiere relevancia propia al dejar de ser sólo un signo de discontinuidad y ser potenciado como espacio inconmensurables, al establecerse como frontera.

El intersticio es frontera o residuo entre fronteras. Las fronteras internacionales eran líneas invisibles establecidas para la separación de ámbitos jurídicos territoriales. Es paradójico, pero en tiempos del declive de los estados-nación en aras de la globalización, se han materializado en muy visibles deslindes con pretensiones de infranqueables, mostrando cierto retorno a las antiguas empalizadas y murallas de ambientes guerreros. Con frecuencia, las líneas han quedado de referencia de amplias franjas de territorio que sirven para escenificar pugnas de control imaginario, o para la regulación real de las migraciones y tráfico de drogas o armas, así como para el regocijo ideológico de la superioridad étnica del país que así exhibe su dominio. Es decir, la conversión del borde internacional en espectáculo le lleva de lindero invisible o intersticio a meseta: un verdadero corredor panóptico militarizado e hipervigilado. Estos dispositivos de seguridad nacional se prolongan y multiplican en las ciudades adyacentes a la frontera y luego territorio adentro. Colonizado el intersticio, llega a ser lugar o meseta, según quién se lo apropie. Es el tinglado decorado que se establece en torno a guetos residenciales de lujo para escenificar la muralla envolvente, para darle cuerpo, mediante vialidades escénicas, jardines lineales, setos intercalados con bardas y alambres de púas, o centros comerciales dispuestos como tenderetes. Son entramados contruidos para magnificar el trazo euclidiano sobre papel en cinturón erigido para ser

visto como superficie refractaria destinada no tanto para separar, que para eso sería suficiente la geometría de la línea, como para proyectar sobre ella el objeto del miedo. La frontera es así la máxima expresión de iluminación, legibilidad y seguridad, instrumentada en forma de tablero cuadrículado al detalle para ser vigilado no tanto mediante un ojo central como por un escáner que le abarca en su totalidad. En este sentido, las fronteras son convertidas en mesetas que simplifican al máximo el tejido de relaciones ahí contenidas, logrando la apariencia de carta urbana, donde los contenidos quedan acotados, diferenciados, clasificados y fijos. Las franjas fronterizas urbanas han sido transformadas en bandas hipersensibles de registro de todo lo que se mueva sobre ellas. Al efecto de integrarlas como espacios semi-privados de sociabilidad anexa a las mesetas, son a veces sembradas de los íconos de los estilos de vida asumidos en el entorno, por lo que son diseños alegóricos. Si la utopía no es legible ni visible al carecer de emplazamiento concreto, el intersticio, como el lugar, puede ser albergue transitorio y aun imaginario de la utopía, transferida ésta en instrumento de colonización.

En el intersticio fronterizo coexisten los urbanismos de las mesetas, el de los lugares y el de los pliegues. Visto de otra manera, en él interactúan varios sujetos sociales: los promotores y especialistas públicos y privados (quienes normalizan, producen y venden porciones de ciudad diferenciadas según las necesidades de la forma de apropiación, o estilo de vida cuya coherencia se recoge en planes acabados), los ciudadanos o usuarios finales (que al distribuirse conforme a cuotas de consumo del espacio más o menos negociadas con los anteriores, dotan de significados y producen lugares que muestran la ciudad inacabada) y los migrantes, refugiados, desempleados y toda suerte de nómadas que transcurre en el sistema de circulación, áreas de tránsito y la orilla de la ciudad (que crean lugares efímeros, mesetas híper vigiladas, periferias

incontenibles, siempre en espacios intermedios más o menos fluidos y elásticos). Es, entonces, sitio de paso, estancia en tránsito, como la figura del purgatorio es ubicada entre el paraíso y el infierno. A pesar del dinamismo circunstancial que sugiere el estar siempre a punto de, se ensancha con la inacción del estar siempre en espera de, en los no-lugares de la estación del tren, la terminal del autobús o la sala del aeropuerto.

Emblema. En la pugna simbólica por la ciudad, los actores sociales establecen sus espacios. Entre las marcas puestas para diferenciar los dominios, sobresalen algunas instituidas a manera de elementos ordenadores del tejido urbano (Aldo Rossi, 1981), en torno a los cuales se organizan las grandes áreas integradas con edificios ordinarios, como la vivienda y cantidad de establecimientos menudos. Son elementos fundantes que trascienden el entorno inmediato que señalan, erigiéndose en lugares estratégicos que anudan relaciones debido a su significado, no tanto a su presencia física. Franjas urbanas y ciudades completas son identificadas por estos elementos emblemáticos testimoniales del poder. Las elites gobernantes de las ciudades contemporáneas medianas y grandes cristalizan cada vez con mayor frecuencia proyectos destinados a ubicar la localidad en el mapa global (Eloy Méndez, 2007 y 2000). Esta estrategia de marketing, no siempre exitosa en tanto no hay fórmula predeterminada que resuelva en un monumento la identificación de la sociedad local (o un sector dominante de ella), a la vez que la opinión pública internacional lo asocie con la ciudad sede a manera de atracción turística. Más todavía, que potencie el ornamento al grado de afianzarlo como elemento generador de urbanismo (Iñaki Esteban, 2007). No es fácil, pues la competencia no sólo existe entre ciudades, también las compañías transnacionales y hasta inmobiliarias locales buscan su emblema.

El reconocimiento emblemático de la ciudad contemporánea sigue la vía del signo corporativo. Sobre el tejido urbano social se encajan los signos distintivos de cada burbuja o meseta, en una operación de reclamo de grupo, de colectivo identificado como tribu, clan, comunidad o simple vecindario. Las etiquetas se comparten y se enciman, pues el hogar en la calle privada confiere una suerte de pertenencia de club, cuyos miembros se distribuyen en gremios, sindicatos, colegios y asociaciones de todo tipo. Luego, ya no es suficiente la difusión del logotipo de la empresa, es necesario convertir al edificio completo en marca y clonarlo cuantas veces sea necesario, pero la dimensión emblemática provee el aura de la unicidad y, según se ve, un mismo lugar puede lucir varias unicidades a la vez en función de los más diversos reclamos de club, del mismo modo que un individuo pertenece a varias agrupaciones. Por ende, el tratamiento emblemático de la construcción en la trama urbana se dirige a exhibir las credenciales de pertenencia, a consagrar las diferencias cristalizadas en formas concretas. Suelen destacar los más poderosos, ya sea por condensar un periodo histórico, o por atribuírseles cualidades fundacionales, o al ser heridas que trastornan la valoración colectiva de los objetos materiales del escenario, pero siempre hacen visible el orden jerárquico.

El signo portador de la alegoría dice directo la función del edificio. A la inversa, los intentos de arte urbano abstracto o simbólico fueron de inmediato remitidos a cosas cotidianas y cargados con nuevos significados (un lienzo envuelto, en Puebla: “el taco”; un varón desnudo, en Nogales: “el mono vichi”; una mujer desnuda, en Tijuana: “la mona”). Primero, la imagen se emplea porque no basta con la palabra (Georges Balandier, 1994), en seguida, la ciudad emplea la alegoría como instrumento pedagógico, pues los valores sociales han de exhibirse cual pendones de identificación

del barrio, la comunidad, el gremio, la institución o empresa. En cambio, también por razones pedagógicas, la meseta es metafórica (puede estar sobre topografía accidentada) y definida por una densa red de alegorías encargadas de la disuasión tribal mediante la elevación simulada de lo ordinario, el emblema es puntual, motivo de ruptura y aglomeración a la vez, es acontecimiento distintivo. Emblema no sólo es el mencionado museo Guggenheim de Bilbao (igual se le ha nombrado: “pez”, “barco”), también el obelisco de Buenos Aires, o el monumento del Ángel de la Independencia en la ciudad de México. Más que puntos iluminados, son faros, expanden la legibilidad en términos metonímicos, pues la ciudad toda se advierte en ellos. Lejos del mensaje críptico de los masones, el individuo contemporáneo porta y fija sus pendones con ánimo de difusión. Gracias a esta actitud extrovertida, la promoción inmobiliaria se convierte en nichos de adscripción, en expendios de escudos nobiliarios, en colectivización de linajes, en distribuidora de contenedores de homogeneidades colectivas no socializadas. De ahí que no sea extraño que a una reconversión social corresponda una traslación espacial (Pierre Bourdieu, 1997). Los grupos sociales se suceden en el tejido urbano y con ellos se trasladan dominios e inscripciones, pero quedan las marcas del paso. A diferencia de los campamentos efímeros de los nómadas, a los grupos sedentarios les trascienden las huellas de permanencia.

Cabe preguntarse si sucede algo similar en las ciudades del turismo. De hecho, nuestro supuesto es que así es. La orientación comercial de los complejos edilicios, sometidos cada vez a una mayor competitividad, les convierte en portadores de publicidad, en alegorías del rol que juegan. La cada vez más recurrente decoración del tinglado, aun provocada por fines ajenos al lucro, ha devenido multifactorial, montada en lo que Augé (2007) llama “ideología de la apariencia.” Esto hace que la presentación

de los tinglados turísticos tomen vuelo por su cuenta, la presencia en la escena no acepta límites, pues lo que se ve, la imagen, prima sobre conceptos y aun palabras. En las representaciones predominan la semejanza (la fauna marina se parapeta en el retrato) y la sustitución alegórica (casas que se construyen como si fueran barcos, edificios modernos, o tradicionales), mas no es extraña la metonimia (una cúpula alude al paisaje colonial) y la metáfora (la terraza o plataforma referidas a la proa del barco, o al templo, o al observatorio de lo sublime). La representación emblemática abarca toda identificación grupal, vecinal, empresarial y comunitaria.

Itinerario. Es toda ruta de conocimiento o re-conocimiento, prefigurada o errática, dirigida o improvisada. Lo mismo es el de la guía turística que el de la cotidianidad del residente, o el del extravío provocado, o el *deja vu*. En el paseo por la ciudad, ya sea de conocimiento de las vistas turísticas, ya sea de re-conocimiento cotidiano, trazamos recorridos que inician y terminan en el punto de partida, el hotel en el primer caso, el hogar en el segundo. Los elementos anteriores son relacionados a partir de ambos tipos de recorrido, cuyo trazo tiene este propósito, aunque también es posible la condición inversa, que las relaciones entre las partes explique el sentido del paseo.

Está claro que los componentes del tejido urbano no se relacionan de suyo, más bien son puestos en relación a partir de la mirada que da cuenta de adyacencias y funciones. La mirada del turista construye el paisaje, según se interese en descubrir o confirmar, mientras el nativo reconoce el bagaje de la memoria. La puesta en valor del entorno por la mirada de quien lo describe es el requisito para la existencia del paisaje (Augé 2003). En la lectura urbana que proponemos habrá de distinguir los frecuentes tramos de circulación más o menos prolongados, que Rem Koolhaas (2006) llamaría

paisajes genéricos, secciones que parecen extenderse a la ciudad completa difundiendo la imagen de la ciudad turística, integrada con hoteles, corporativos y casas sin identidad, instalables en cualquier sitio del mundo y reconocibles en el empleo de lenguajes desterritorializados, es la imagen global de la publicidad ubicua que vende destinos paradisíacos clonados, conformando la tipología de la ostentación.

Todo itinerario supone la articulación de sus puntos y tramos, la cual se sobrepone al tratamiento particular en algunas de sus franjas o ‘estaciones’, cuya diferenciación o debilidad de los elementos de continuidad formal tienen efecto separador que deviene en fragmentos. También puede ser que los segmentos sean tratados para fortalecer su singularidad temática y así desgajados del conjunto. De manera que en el itinerario se percibe una tensión permanente entre la integración y su contrario. El recorrido es un circuito total, completo, con un punto de llegada final que le da sentido, y cuenta con estaciones previas de contexto que contribuyen a dotar de significado el paseo. El itinerario ordena el ‘descubrimiento’ planeado.

Una senda cualquiera fuera del tour está al margen del interés promocional, es invisible en el mapa turístico. Si se decide incorporarla, debe expresar el lenguaje temático, al costo de eliminar los resabios de antecedentes ajenos al nuevo rol asignado. De ahí que en el tinglado genérico subsisten cada vez menos ejemplares de arquitectura ordinaria, pues las escasas construcciones vernáculas conservadas no suelen ser atractivas, no tanto como las versiones espectaculares de la misma con disposición genérica. A veces se intercalan terrenos vagos, cuya secuencia es escanciada, reforzada, o sólo acotada por lugares de encuentro. O sea, si la mayor parte de la trama urbana de la ciudad turística carece de interés, habrá de guiar el flujo de visitantes por las rutas y atractivos convenientes, brindar el espectáculo prometido. Así se obtiene una artificiosa

dualidad, la ruta de turistas y la ciudad de los nativos, con lo que el destino singular repite la organización de las metrópolis de origen: un islario privado interconectado en el seno del mar de periferias. La primera se dirige al exterior, la segunda es inseparable de las persistencias de la vida cotidiana local. También el centro simbólico preexistente es desplazado o anexo a la centralidad de la burbuja turística. El entramado contenido en ésta aparece coherente, ordenado, transparente, completo, explícito, todo evidencia es calidad compartida por la atracción mientras cualquier rasgo de la otra ciudad es muestra de sus padecimientos: si despejada, abandono, si densa, aglomeración; si calles estrechas, opresiva, si despejadas, lóbrega; si bulliciosa, confusa, si solitaria, tensa; es la construcción permanente, inacabada, luego, deficitaria.

Incluir un punto en el itinerario es poner en escena. Poner en escena es valorar. Atraer hacia un punto es configurar la senda de llegada y figurar el espectáculo, es construir el atractivo turístico. El punto es una vista de paisaje, un lugar reconocible o a reconocer, un accidente topográfico, un hecho urbano. Para llegar a él, como registro en el itinerario, la senda ha de mostrar las señales indicativas a la vez que eludir elementos de distracción cuya presencia sugiere intereses alternativos, o disuaden en sentido contrario al prometido en el itinerario.

Si las preexistencias se suprimen, las periferias se desplazan. El reto mayor a planificadores y promotores radica en hacer invisible la masa popular, la multitud de casas precarias y en interminable construcción que podrían irrumpir en el primer plano de la perspectiva. Para ellos debe prevalecer la sucesión de imágenes a percibir de acuerdo a la mayor o menor cantidad de elementos que las asocian o diferencian, que establecen continuidades e interrupciones, y acercan al objetivo prefijado según el destino inducido por la promoción del lugar. Las relaciones espacio temporales

establecidas por la ubicación de las imágenes, así como las atribuciones que se les confieren tanto por sus rasgos como por la información agregada, contribuyen a la narración de la experiencia urbana. Al emplazamiento de las cosas en el mapa real se sobrepone determinado ordenamiento, agrupación, diferenciación y jerarquía que en la memoria se sedimentan, de donde recuperamos una especie de palimpsesto que nutre el relato, es el mapa cognitivo mental.

Itinerarios según el cine

Procede el montaje. Si bien las ciudades en general se pueden y necesitan ser explicadas a partir de los diferentes fines de la organización social, las ciudades del turismo atraen una explicación central en la realización del atractivo turístico. Aquéllas pasan por diferentes fases de construcción, cualificación, difusión y consumo, luego también por periodos de cambio. La organización del espacio responde, entonces, a la relación incita entre atractivo e itinerario. Para entender el itinerario urbano nos será útil reconocer la analogía de éste, primero, con la puesta en escena del teatro y, segundo, con la lógica del orden que guía la composición de las imágenes en el cine (ver: Gilles Deleuze 2005 y 2003; Vincent Amiel 2005; Balandier 1994). La clave está en la operación y concepto de montaje referido a la forma de organizar las imágenes del rodaje con el propósito de obtener la narración cinematográfica, partiendo de pedazos de realidad que adquieren sentido en la secuencia producida, pues al captar la ciudad fragmentaria atrapa la simultaneidad de movimientos. Las formas o estrategias de narración dan cuerpo a los relatos.

Así, el recorrido seguirá la secuencia de una lógica determinada, ya sea narrativa, discursiva o alegórica. Los tres tipos de secuencia se captan mediante la percepción de la imagen visual, que si se corresponde con el propósito del paseo consolida la acción. Todo itinerario supone la articulación de sus puntos y tramos, la cual se sobrepone al tratamiento particular en algunas de sus franjas o “estaciones”, cuya diferenciación o debilidad de los elementos de continuidad formal tienen efecto separador que deviene en fragmentos. También puede ser que los segmentos sean tratados para fortalecer su singularidad temática y así desgajados del conjunto. De manera que en el itinerario se percibe una tensión permanente entre la integración y su contrario. El recorrido es un circuito total, completo, con un punto de llegada final que le da sentido, y cuenta con estaciones previas de contexto que contribuyen a dotar de significado el paseo. El itinerario ordena el “descubrimiento” planeado. Pero en el tejido urbano de la ciudad periférica, nunca acabado y permanencia de lo efímero, predomina el paisaje del “espacio cualquiera” (Deleuze 2003; Zunzunegui 1994), espacio singular inconexo e inestable que no obedece a representaciones espacio temporales o métrica algunas, sólo exhibe potencialidades.

Objeto final e imagen se corresponden en la medida que motivan la acción o recorrido. La articulación se basa en la continuidad, pero, a diferencia del cine, cuyas imágenes responden a la necesidad de contar la historia de un relator, el escenario urbano opta por muchos relatos y relatores. De ahí que el tour turístico simplifique las vistas que se bifurcarían de manera incomprensible ante el observador viajero, quien ha de acomodar el imaginario previo al trayecto y vista final, que a su vez corrobora las imágenes mediáticas. La simplificación es un rasero homogenizador, cada trayecto es una dosificación ordenada de sensaciones para cada grupo de visitantes, cuyo éxtasis ha

de ser previsible y similar entre los individuos. Si se observan tales condiciones, la articulación está resuelta y con ella la experiencia como unidad sensorial, por lo mismo, a la disociación predominante en las edificaciones contiguas de cualesquier senda moderna, ha de sobreponerse la continuidad del trayecto que conduce al fin previsto. O sea, la continuidad del viaje que organiza el movimiento continuo prevalece para unificar el recorrido, es la imagen movimiento.

Imagen urbana articulada supone repetición de elementos arquitectónicos. En el extremo, es producto de ensamble, de conjunto. Por lo mismo, es posible sólo en determinados contextos erigidos en el pasado, cuando se ha normaba la forma constructiva, cuyas permanencias configuran hoy sitios y centros históricos. En una calle cualquiera de la ciudad contemporánea, donde prima la decisión individual sobre la colectiva, esta presentación es imposible. Análoga al cine, las calles viejas observan a menudo la estética del montaje cinematográfico que V. Amiel (2005) denomina “narrativo”, dirigido a contar historias a través de lo que se ve. Secuencias añejas vinculan con historias que han dejado marcas en un orden por descifrar y que puede resultar enigmático y sugerente. Barrios, sitios y centros históricos son en sí mismos destinos del turismo.

Fuera de los ámbitos históricos, la desarticulación es el común denominador. La imagen desarticulada no está sujeta a medida alguna de unificación. El tinglado callejero suele decorarse en congruencia al amplio abanico de la oferta turística, logrando unidad de significados particulares. Prescindiendo del ordenamiento colectivo, la frecuente unidad de la calle turística se explica por el montaje que en el cine Amiel (*Ibid.*) califica de “discursivo”, pues adquiere sentido según se asocien los fragmentos de partida. En el urbanismo, un tratamiento análogo sería sobreponer a la discontinuidad

formal un significado unificador que introduciría el relato en que confluyen residentes y turistas. Cada segmento desarticulado es también un espacio cualquiera con posibilidades retenidas en la flexibilidad expresiva de los tinglados, es una base para la acción creativa. En ciudades en crecimiento, muchas veces son grandes predios baldíos, algunos con uso rural extensivo, u ocupados a medias, con edificaciones precarias, o salpicadas con comercios colonizadores. Son preámbulos del montaje antes que anomalías. Desde esta óptica, el fragmento pasa de ser un accidente o una porción desvinculada a ser parte de una unidad narrativa, tanto más relevante cuanto más emblemática. Es una manera de hacer legible al fragmento.

El itinerario se presenta alegórico cuando se desgaja introvertido de la ciudad. Los vecindarios defensivos, *malls*, complejos turísticos y parques temáticos se plantan autosuficientes, se convierten en burbujas de estilos de vida encajonados en circuitos cerrados, en extraño autismo autocomplaciente. En general son alegorías de la seguridad y de cadenas de significados referidos al consumo distintivo de grupos homogéneos en recintos compartidos. Sus puertas de acceso controlado constituyen una especie de plano final cinematográfico en el que concluye la secuencia urbana e inicia otra en su interior, son a su vez el preámbulo del atractivo turístico.

Ahora bien, ¿cómo representar las nociones de lo imaginario de una ciudad en su singularidad? Lynch concluyó en un mapa de registro de la simbología referida a puntos, líneas y áreas, que es útil para trasladar el recorrido a datos de ubicación de los lugares, luego objeto de intervenciones de modificación con el propósito de obtener la buena imagen o la buena forma. A manera de primer acercamiento al estudio de experiencias tal utilidad es vigente, sin embargo, es un instrumento limitado al dato de emplazamiento de imágenes y en esos términos será empleado en nuestro estudio.

El tránsito callejero se impone. Más que una segunda aproximación, el itinerario es el medio necesario de reconocimiento visual desde las calles y así lo utilizan los autores consultados, al grado de obviarlo. Cuando Augé (1998) no lo da por hecho, sino lo enfatiza en la apropiación “de la historia a través de la ciudad” como escenario activador de la memoria, quiere ir más allá del dato físico de la imagen, cuyo espesor intenta atravesar para reencontrarla en el pasado. Al dar este paso entra en la dimensión imaginaria que facilita el encuentro en amplio sentido: con el otro, o consigo mismo, o con el entorno, pero en otro momento (donde el encuentro se torna más bien re-encuentro).

Ésta es la imagen-en-el-tiempo. O, también, la imagen-en-movimiento que ya no sólo da cuenta de la simultaneidad de flujos en la forma urbana y se extiende a la simultaneidad de tiempos. Son perspectivas cotidianas del paseo urbano que produce la ciudad y vuelven a ella a recomponerla. Así lo caracteriza G. Deleuze (2007 y 2003) en sus estudios para desbrozar el entendimiento del montaje en el cine (ver también Amiel, 2005), familiarizado con el tratamiento del espacio urbano en la obtención de montajes escenográficos funcionales al poder (Georges Balandier 1994). La mirada unifica, pero la construcción de la ciudad es fragmentaria. La primera imprime continuidad, mientras la segunda basa en los intersticios el sentido de la diferenciación y competencia. En el cine premoderno se redundó sobre la continuidad del movimiento y la acción a través del encadenamiento de las imágenes como el recurso por excelencia para materializar el relato. Las imágenes se enlazan con vínculos que facilitan la transición pero Deleuze (2007) y Dominique Villain (1999) muestran cómo la mirada del cine moderno consigue este des-encadenamiento de las imágenes.

Es un cambio epistemológico. En otras palabras, es el paso del reconocimiento etnológico al cinematográfico y, si se quiere con más precisión, es lo que está en el fondo del tránsito de medios de representación. Luego, para representar el itinerario turístico, habrá de ver no tanto cuán similar es el montaje en el cine al diseño urbano y de ahí inferir enseñanzas, sino cómo aprovechar aquél en la construcción de “una perspectiva, o una tecnología a través de la cual pensar críticamente la ciudad” (J. Donald, 2003: 52), lo que nos proporcionaría las herramientas para obtener narrativas urbanas de acuerdo con y más allá de las fuentes literarias.

Faltaría mencionar una cuestión clave, el paso de las categorías al itinerario. Si se quiere, sería asimismo la fuerza de retorno, el efecto del itinerario como unidad en la configuración de los fenómenos fragmentarios que le integran. Es decir, ¿cómo desciframos las configuraciones singulares de los itinerarios y con ello las ciudades? Y en esto habría de partir del espacio ciudad como “la condición de la posibilidad” (Manuel Kant 1982: 43) del itinerario. De modo que los fenómenos lugar, meseta, intersticio y demás se sujetan en principio a la externalidad espacial que les propicia desde la experiencia, ya que estas categorías se desprenden de la interpretación de lo empírico de la ciudad. Así el espacio abstracto e infinito deviene una serie de fenómenos contruidos sobre las vivencias que nutren lo imaginario del viaje y luego del itinerario. Éste es producto experiencial y magma cohesionadora de los fenómenos que en el mismo se engarzan, no pre-existe a la ciudad, sólo pretende ordenar y dar sentido a imágenes fragmentarias.

A manera de conclusión: fronteras, tránsitos, convergencias y divergencias

La hipótesis enunciado en el inicio del texto se refiere a la legibilidad como condición de habitabilidad. La serie de reflexiones asentadas reafirman el punto, queda pendiente probarlo mediante el tratamiento empírico, explorar y aún medir si el sitio habitado tiene relación directa con los grados de apropiación del mismo y, en su caso, si lo ilegible corresponde al mundo de lo desconocido y rechazado.

Al inicio de estas notas nos preguntamos ¿cómo visibilizar la ciudad histórica que vivimos, sentimos e imaginamos en el tránsito contemporáneo? Para terminar, la pregunta sería cuál es (al menos uno) el relato inducido.

La historia local es recorrida por la apropiación de los recursos naturales, así como la a veces dramática, pero siempre sensual experiencia del paisaje entrelazado con la vida marina. Los hitos cronológicos son apuntalados con hechos cifrados en la pugna de los actores por lo que suponen les corresponde de hecho o por derecho. Por lo menos los dos episodios aquí mencionados tienen ancla en el lugar, se objetivan en edificaciones, de modo que el resultado ha estribado en definir de quién es el lugar. En ambos, el actor externo ha impuesto sus ventajas materiales. Aunque el desenlace final de segundo evento está en el aire, también en los dos se han establecido las reglas del cómo hacer comunidad y ciudad.

La propuesta metodológica es el artículo en su conjunto. Las nociones están apenas planteadas y habrá de probarlas, aunque debe reconocerse de antemano su utilidad de origen en los autores que las han empleado. Lo antedicho ha de ser puesto en tierra en experiencias concretas, procedimientos operativos mediante. Pero bien vale adelantar los instrumentos a emplear y los productos a obtener.

En este sentido conviene advertir los diversos comportamientos de los actores, así como las circunstancias y entornos cambiantes. Por lo mismo es previsible la

diversidad de resultados, que a su vez es remoto sean definitivos a largo plazo, pues la apropiación de la ciudad se lidia en la multipolar arena de la política urbana. Aunque el rasgo depredador es dominante en las prácticas del turismo de los países mencionados, como conjunto social es heterogéneo y complejo, factible de mediación y reflexión. Del mismo modo, las comunidades locales no padecen vulnerabilidad crónica y se reconfiguran con rapidez por la inmigración masiva y por el arraigo de turistas. Las identidades cambiantes tienden a resistir en sus hábitos, representaciones y recursos, apreciados no sólo por su valor de cambio, también por su carga simbólica e imaginaria. De modo que la puesta local en escena suele sólo brindar legibilidad efímera.

El resultado central de las indagaciones de Lynch es un croquis formado con el registro de las referencias visuales entendidas como nodos, mojones, sendas, bordes y barrios, logrado con observadores entrenados que aplicaron entrevistas a los ciudadanos locales. El producto obtenido debió ser una herramienta eficaz en los cambios de la imagen que debería ser, por definición, legible.

En nuestro caso, también se empleará el mismo tipo de observador y de entrevista, a complementar con los estudios locales de historia, planeación, literatura, cine, fotografía, graffiti, pintura, escultura y arquitectura, es decir, las más diversas formas de representación. Con éstas obtendremos una base de información constituida por imágenes percibidas, visuales y no, con cuya interpretación obtendríamos la ciudad escrita, pintada, filmada, planeada, proyectada, montada, diferenciada, verbalizada, soñada y recordada, que son las formas que cuajan al imaginario. O lo que es igual, las imágenes serían el punto de partida para rescatar el significado que hace legible, en el extremo, al sinsentido de la ciudad. Tales imágenes se destilarán de las percepciones empíricas, lo mismo que de inferencias abstractas, de las sensaciones asociadas a los

olores, sabores, colores, texturas y sonidos, así como de las verdades asociadas a la vivencia cotidiana de los habitantes. Se trata, pues de hacer visible la ciudad imaginaria. La aplicación de esto en las ciudades turísticas implicará atravesar la superficie de la dualidad que las conforma.

Y hay una fuente en especial a privilegiar en los estudios concretos, los mitos y leyendas. Habrá de extraer las historias que los informantes portan de su pueblo, su familia, sus actividades, registrar los anécdotas y en general narraciones de los hechos relevantes tal y como los han codificado en su memoria. Obtendremos también las historias de personajes reales y fantásticos que deambulan en el recuerdo. Ambos tipos de relato brindarán la dimensión de las imágenes mentales que contribuyen a dar sentido al entorno visible, hábitos y recreaciones.

Bibliografía

- Alexander, Christopher. 1971[1965]. La ciudad no es un árbol, en *La estructura del medio ambiente*, 9-55. Barcelona: Tusquets.
- Alighieri, Dante.2007. *Divina Comedia*. Madrid: Austral.
- Amendola, Giandomenico.2000. *La Ciudad Postmoderna*. Madrid: Celeste.
- Amiel, Vincent .2005. *Estética del montaje*. Madrid: Abada.
- Augé, Marc.2007. *Por una antropología de la movilidad*. Barcelona: Gedisa.
- Augé, Marc.2003. *El tiempo en ruinas*. Barcelona: Gedisa.
- Augé, Marc.1998 [1977]. *El viaje imposible: El turismo y sus imágenes*. Barcelona: Gedisa.
- Augé, Marc.1994. *Los “no-lugares”: Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa.
- Bacon, Edmund N.1982 [1967]. *Design of Cities*. Estados Unidos: Thames and Hudson.
- Balandier, Georges.1994.*El poder en escenas: De la representación del poder al poder de la representación*. Barcelona: Paidós.
- Baudrillard, Jean.2002 [1978]. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- Bauman, Zigmunt.2002.*Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Belinsky, Jorge.2007. *Lo imaginario: un estudio*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Bentham, Jeremías.1980 [1791].*Panóptico*. México: Archivo General de la Nación.
- Bourdieu, Pierre.2000 [1993]. “Efectos del lugar”, en *La miseria del mundo*, Pierre Bourdieu, director, 119-124. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bourdieu, Pierre.1997. *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Cassirer, Ernst.2003.*Filosofía de las formas simbólicas* (vol. II). México: Fondo de Cultura Económica.
- Davis, Mike.2003 [1990].*Ciudad de cuarzo: Arqueología del futuro en Los Ángeles*, Rafael Reig, traductor, España: Lengua de trapo.

- Davis, Mike. 2002. *Dead Cities*. Nueva York: The New Press.
- Davis, Mike. 2001. *Más allá de Blade Runner. Control urbano: la ecología del miedo*. Barcelona: Virus.
- Davis, Mike. 1994. *¿Quién mató a Los Ángeles?*. México: Pesebre.
- Deleuze, Gilles. 2007 [1985]. *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2*. Buenos Aires: Paidós.
- Deleuze, Gilles. 2003 [1984]. *La imagen-movimiento: Estudios sobre cine 1*. Buenos Aires: Paidós.
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari. 2002. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, traducción de José Vázquez Pérez, con la colaboración de Umbelina Larreceleta. Valencia: Pre-textos.
- Donald, James. 2003. The Immaterial City: Representation, Imagination, and Media Technologies. *A Companion to The City*, Gary Bridge y Sophie Watson, eds., 46-64. Oxford: Blackwell.
- Esteban, Iñaki. 2007. *El efecto Guggenheim: Del espacio basura al ornamento*. Barcelona: Anagrama.
- Flaubert, Gustavo .1959. *La educación sentimental*, México: Novaro-México.
- Giraldo, Luz Mary .2004. *Ciudades escritas*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Goffman, Erving. 1979 [1971]. *Relaciones en público: Microestudios del orden público*, traducción de Fernando Santos Fíntela. Madrid: Alianza.
- Goffman, Erving. 1961. *Internados: Ensayos sobre la situación social de los enfermos mentales*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Guadet, J. (ca. 1900). *Elements et Theorie de L'Architecture* (t. II), Paris: Libraire de la construction moderne.
- Koolhaas, Rem. 2006 [1997]. *La ciudad genérica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Koolhaas, Rem. http://www.basurama.org/b06_distorsiones_urbanas_koolhaas.htm (17 de Diciembre 2008)
- Kracauer, Sigfried. 2008 [1963]. *La fotografía y otros ensayos: El ornamento de la masa I*. Barcelona: Gedisa.
- Lefebvre, Henri. 1972. *La revolución urbana*. Madrid: Alianza.
- Lefebvre, Henri. 1978 [1969]. *El derecho a la ciudad*. Barcelona: Península.

- Lynch, Kevin.1985. *La buena forma de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Lynch, Kevin.1976 [1960]. *La imagen de la ciudad*. Buenos Aires: Infinito.
- MacCannell, Dean.2003 [1976]. *El turista: una nueva teoría de la clase ociosa*. Barcelona: Melusina.
- MacCannell, Dean.1973. “Staged Authenticity: Arrangement of Social Space in Tourist Settings”, en *The American Journal of Sociology*, Vol. 79, No. 3, pp. 589-603.
- Mathiesen, Thomas.2004. *Silently Silenced: Essays on the Creation of Acquiescence in Modern Society*. Winchester: Waterside.
- Méndez, Eloy.2007. “Introducción”, en *Arquitecturas de la Globalización*, Hermosillo: instituciones coeditoras varias, pp. 7-17.
- Méndez, Eloy. 2000.*Hermosillo en el siglo XX: Urbanismos incompletos y arquitecturas emblemáticas*. Hermosillo: El Colegio de Sonora.
- Norberg-Schultz, Christian.1998 [1967]. *Intenciones en arquitectura*, Barcelona: Gustavo Gili. *Nuestra Gente* (octubre de 2002-julio de 2003) Año 1, núms. 1-10.
- Quetglas, Joseph.2001.*El horror cristalizado: Imágenes del Pabellón de Alemania de Mies van der Rohe*. Barcelona: Actar.
- Rossi, Aldo.1981 [1966]. *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Rybczynski, Witold (2001[1986]) *Espana*: Nerea.
- Sassen, Saskia. 2003. *Analytic Borderlands: Economy and Culture in the Global City, en A Companion to the City*. Reino Unido: Blackwell, pp. 168-180.
- Sica, Paolo (1977[1970]) *La imagen de la ciudad: De Esparta a Las Vegas*, Barcelona: Gustavo Gili.
- Simmel, Georg.2007 [1907]. “Venecia”, en *Roma, Florencia, Venecia*, prologada por Natalia Cantó Mila, Barcelona: Gedisa, pp. 43-49.
- Simmel, Georg. 2004 [1903]. *The Metropolis and Mental Life*, en *The CityCultures Reader*, Londres y Nueva York: Routledge, pp. 12-19.
- Solá-Morales de, Ignasi. 2002. *Territorios*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Solá Morales de, Ignasi. 1998. *Topografía de la arquitectura contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili.

- Taylor, Charles.2006. *Imaginarios sociales modernos*. Barcelona: Paidós Básica.
- Tuan, Yi-Fu. 2007. *Space and Place: The Perspective of Experience*. Minneapolis-Londres: Universidad de Minnesota.
- Tuan, Yi-Fu.1990 [1974]. *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*. Nueva York: Universidad de Columbia.
- Tuan, Yi-Fu.1982. *Segmented Worlds and Self*. Minneapolis: Universidad de Minesota.
- Venturi, Robert. 1982 [1977]. *Aprendiendo de Las Vegas*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Villain, Dominique.1999. *El montaje*, Madrid: Cátedra.
- Zunzunegui, Santos. 1994. *Paisajes de la forma: ejercicios de análisis de la forma*. Madrid: Catedra.
- Zunzunegui, Santos.2007 [1989]. *Pensar la imagen*. Madrid: Catedra-Universidad del Pais Vasco.