

Topografía de la ciudad turística: un itinerario

Eloy Méndez
Sáinz¹

The study of tourist cities from the magma of values and social relations make it possible to link practices and concepts in order to explore the imaginary. Approaching the actual reality in global cities represents a challenge for the existing theoretical methods. The article views the tourist city from the perspective of Kevin Lynch who contributed to the field of urban planning through empirical research on how individuals perceive and navigate the urban landscape and how to harness human perception of the physical form of cities and regions as conceptual basis for good urban design. This article elaborates further on the notions and procedures based in the imaginary, like place, itinerary, emblem and ornament.

Palabras clave: ciudad turística, imaginario, imagen, legibilidad, itinerario, topografía.

Introducción

Percibir es captar superficies. Más allá de simples siluetas y volúmenes, aperturas y cierres, lisuras y estrías, colores y vacíos, 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 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, o al placer, o al vértigo de lo sublime.

Tanto la experiencia religiosa como la turística constituyen unidades territoriales. La secuencia simbólica del itinerario es un continuo que va de menos a más, construye la realización del viaje. 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 fragmento de la misma. El mapa mental prefigurado se plasma en experiencia sobre una

¹ Profesor – investigador, Colegio de Sonora, Hermosillo, México, emendez@colson.edu.mx

topografía con los relieves propios de llanuras, montes, ríos, estancias y cantidad de figuras erigidas para reforzar el andamiaje unidireccional. Prever un estudio que recorre la guía turística es trazar una 'carta topográfica' (Solá Morales, 1998). Es también el intento de ver el predominio de la conformación continua de la ciudad construida a pesar de las desarticulaciones, dispersiones y accidentes de la forma evidente.

El propósito de las siguientes reflexiones es exponer un método para ver la ciudad turística desde este itinerario imaginario. Para lograrlo es necesario mostrar la continuidad de la superficie a través de diferencias y desarticulaciones que aparecen 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. Las figuras mencionadas se hilvanan en el itinerario: recorrido anticipado que tiene, además, una lógica propia de organización para preservar lo imaginario de la experiencia.

Búsqueda de lo legible

Veamos la condición básica del recorrido, la legibilidad. En la formación bíblica del Universo 'Dios primero separó la luz de la oscuridad' (Yi-Fu Tuan, 1982: 5), 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 aun, 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 inadmisibile 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.

La luz surge sobre la oscuridad, el orden sobre el caos. 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 cuidadoso acomodo subterráneo de los pecadores, previendo que sea exhaustivo para que no escape culpable 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. La luz, tanto como su ausencia, dejan de ser sólo cualidades o propiedades importantes 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 dualidad 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 con 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. 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.

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.

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. 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: aterra, 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 la reciente expresión ‘horror cristalizado’, de 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 extrema prescinde del espesor de los materiales y los reduce a superficies especulares infranqueables, o cortinas etéreas en su transparencia, que advierten 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 modernos 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, marginado el espejo. 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, era sobre todo una actitud irrenunciable. Mies mostró en el Pabellón 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. 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. 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- 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.

A pesar de la normalización arquitectónica y la zonificación en el uso del suelo, la metrópolis continuaba 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 (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, 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. 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 (intangibles), 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.

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 1978: 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. La percepción, pues, 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. 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.

Desde el campo del diseño urbano, Lynch explora la ciudad percibida y recordada. Parte 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.

Lynch asume que respondemos a la inercia de esquemas de pensamiento. Para Alexander la respuesta es 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 acude 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, propone 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. En otras palabras, Lynch se mueve entre la imagen y lo imaginario urbano. 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).

La exploración 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 retomamos 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. El género arquitectónico, el edificio de 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).

A la vuelta, arquitectura y urbanismo postmodernos se adjudican la simulación, la tradición y la separación. 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.

Si las prácticas arquitectónicas modernas se deshicieron del muro, las postmodernas expulsan la cubierta, tal y como lo ilustra Gehry una y otra vez en sus obras ¿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. 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.

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. 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.

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.

La novela *La educación sentimental*, empieza en un barco que parte. 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. 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 la vida contemporánea metropolitana el riesgo más difícil de anular es el abultado fantasma identificado con la gente que vive tras los muros protectores. 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.

Nombres de la legibilidad

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, pero también según los residentes. También es el intento de advertir un orden en el mundo percibido, partiendo de imágenes construidas sobre lo imaginario.

Tinglado. 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 esta idea de lo 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 erigen en oposición a lo trasero que ocultan 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.

Lugar. 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 generalizaremos, 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.

Meseta. 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 en un entorno rugoso, 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.

La otra ciudad es menos legible, 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. 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.

El intersticio es frontera o residuo entre fronteras. Las fronteras internacionales son 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, suelen materializarse 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.

En el intersticio fronterizo coexisten los urbanismos de las mesetas, el de los lugares y el de los pliegues. 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. 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. 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.

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. Dentro de esta denominación toda identificación grupal, vecinal, empresarial y comunitaria.

Itinerario. 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.

Incluir un punto en el itinerario es poner en escena. Atraer hacia un punto es construir la senda de llegada y figurar el espectáculo. 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 promesa está en el itinerario.

Todo itinerario presencia sugiere intereses alternativos, o disuaden en sentido contrario al 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.

Comentarios finales

La historia local es recorrida por la apropiación de los recursos naturales, así como la a veces dramática, pero siempre sensual experiencia del paisaje y 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 como hacer comunidad y ciudad.

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.

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, lo cual se complementaría 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. Es una dualidad urbana permeada, en territorio de la frontera internacional, por el asentamiento y movilidad de los turistas provenientes del Norte.

Fuentes consultadas

- Alexander, C. (1971[1965]) La ciudad no es un árbol, en C. Alexander, *La estructura del medio ambiente*, Tusquets: Barcelona, 9-55.
- Alighieri, D. (2007) *Divina Comedia*, Austral: Madrid.
- Amendola, G. (2000) *La Ciudad Postmoderna*, Celeste: Madrid.
- Augé, M. (2007) *Por una antropología de la movilidad*, Gedisa: Barcelona.
- Augé, M. (2003) *El tiempo en ruinas*, Gedisa: Barcelona
- Bacon, E. N. (1982 [1967]) *Designo f Cities*, Thames and Hudson: Estados Unidos.
- Belinsky, J. (2007) *Lo imaginario: un estudio*, Nueva Visión: Buenos Aires.
- Bentham, J. (1980 [1791]) *Panóptico*, Archivo General de la Nación: México.
- Bourdieu, P. (1997) *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*, Anagrama: Barcelona.
- Cullen, G. (1978), *El paisaje urbano. Tratado de estética urbanística*, Blume: Barcelona.
- Davis, M. (2003[1990]) *Ciudad de cuarzo: Arqueología del futuro en Los Ángeles*, Rafael Reig, traductor, Lengua de trapo: España.
- Davis, M. (2002) *Dead Cities*, The New Press: Nueva York.
- Davis, M. (2001) *Más allá de Blade Runner. Control urbano: la ecología del miedo*, Virus: Barcelona.
- Davis, M. (1994) *¿Quién mató a Los Ángeles?*, Pesebre: México, D. F.
- Deleuze, G. (2007 [1985]) *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2*, Paidós: Buenos Aires.
- Donald, J. (2003) 'The Immaterial City: Representation, Imagination, and Media Technologies', en G. Bridge y S. Watson (eds.) *A Companion to The City*. Blackwell: Oxford, 46-64.
- Esteban, I. (2007) *El efecto Guggenheim: Del espacio basura al ornamento*, Anagrama: Barcelona.
- Flaubert, G. (1959) *La educación sentimental*, Novaro-México: México, D. F.
- Giraldo, L. M. (2004) *Ciudades escritas*, Convenio Andrés Bello: Bogotá.
- Goffman, E. (1979 [1971]) *Relaciones en público: Microestudios del orden público*, traducción de Fernando Santos Fíntela, Alianza: Madrid.
- Koolhaas, R. (2006 [1997]) *La ciudad genérica*, Gustavo Gili: Barcelona.
- Lefebvre, H. (1972[1970]) *La revolución urbana*, Alianza: Madrid.
- Lefebvre, H. (1978[1969]) *El derecho a la ciudad*, Península: Barcelona.
- Lynch, K. (1985[1981]) *La buena forma de la ciudad*, Gustavo Gili: Barcelona.
- Lynch, K. (1976[1960]) *La imagen de la ciudad*, Infinito: Buenos Aires.
- MacCannell, D. (2003 [1976]) *El turista: una nueva teoría de la clase ociosa*, Melusina: Barcelona.
- MacCannell, D. (Nov., 1973) 'Staged Authenticity: Arrangement of Social

- Space in Tourist Settings', en *The American Journal of Sociology*, Vol. 79, No. 3, 589-603.
- Mathiesen, T. (2004) *Silently Silenced: Essays on the Creation of Acquiescence in Modern Society*, Waterside: Winchester.
- Méndez, E. (2007) 'Introducción', en E. Méndez (ed.) *Arquitecturas de la Globalización*, Universidad de Sonora, Universidad Autónoma de Madrid, Universidad Autónoma de Baja California, Universidad Autónoma de San Luis Potosí, Universidad Autónoma de Nuevo León, Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey: Hermosillo, 7-17.
- Méndez, E. (2000) *Hermosillo en el siglo XX: Urbanismos incompletos y arquitecturas emblemáticas*, El Colegio de Sonora: Hermosillo.
- Norberg-Schultz, C. (1998[1967]) *Intenciones en arquitectura*, Gustavo Gili: Barcelona.
- Quetglas, J. (2001) *El horror cristalizado: Imágenes del Pabellón de Alemania de Mies van der Rohe*, Actar: Barcelona.
- Rossi, A. (1981[1966]) *La arquitectura de la ciudad*, Gustavo Gili: Barcelona.
- Sassen, S. (2003) 'Analytic Borderlands: Economy and Culture in the Global City', en Gary Bridge y Sophie Watson, (eds.), *A Companion to the City*, Blackwell: Reino Unido, 168-180.
- Sica, P. (1977[1970]) *La imagen de la ciudad: De Esparta a Las Vegas*, Gustavo Gili: Barcelona.
- Simmel, G. (2004 [1903]) The Metropolis and Mental Life, en Malcolm Miles y Tim Hall, con Iain Borden, (eds.), *The CityCultures Reader*, Routledge: Londres y Nueva York, 12-19.
- Solá Morales de, I. (1998) *Topografía de la arquitectura contemporánea*, Gustavo Gili: Barcelona.
- Taylor, C. (2006) *Imaginarios sociales modernos*, Paidós Básica: Barcelona.
- Tuan, Y. (2007) *Space and Place: The Perspective of Experience*, Universidad de Minnesota: Minneapolis-London.
- Tuan, Y. (1990 [1974]) *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*, Universidad de Columbia: Nueva York.
- Tuan, Y. (1982) *Segmented Worlds and Self*, Universidad de Minnesota: Minneapolis.