

Metáfora y narrativa. La magia de los pueblos, un relato para el turismo

Metaphor and narrative. The magic of towns, a story for tourism

Eloy Méndez Sainz

Universidad de Guadalajara
mendez.sainz@gmail.com

Resumen. Tocamos la experiencia reciente del turismo en pueblos mexicanos. La abordamos desde la narrativa de los lugares. Proponemos rescatar la metáfora como figura central para la construcción de los relatos contenidos en los símbolos del espacio edificado. Tras la advertencia poética y literaria de esta figura señalamos la promesa de su uso en el espacio urbano, donde los lugares componen la trama de la ciudad. La propuesta temprana llega a la puesta en valor de estos “nudos” del tejido urbano, a explicar mediante las diversas puestas implicadas en la puesta en valor.

Abstract. We touch on the recent experience of tourism in Mexican villages, approaching it from the narrative of the places themselves, and propose rescue of the metaphor as a central figure for the construction of the stories contained in the symbols of built space. After the poetic and literary warning of this figure, we point out the promise of its use in urban space, where places make up the fabric of the city. The first proposal gives these “knots” in the urban fabric value, as explained from various positions.

Palabras clave. Metáfora; narrativa; lugar; símbolo.

Keywords. Metaphor; narrative; place; symbol.

Introducción

La perspectiva de la realidad desde lo imaginario implica hacerse del dispositivo apropiado. Entre otras, requiere de una estrategia narrativa particular, una forma distinta de relatar que sea incluyente de las dimensiones de lo real y lo simbólico, siendo esta última dimensión la que enfatizaremos enseguida.

Relatar así lleva al rescate de la metáfora. La búsqueda de asideros en la objetividad condujo a la reducción de significados en el lenguaje en aras de la simplificación y aplanamiento de los enunciados. Se excluyó la metáfora, que debió refugiarse en la poesía, en la literatura y la pintura, luego en la fotografía y más recientemente en el cine, se confinó al submundo de la subjetividad. En consecuencia, el saldo arroja un desafío a la recuperación del atributo metafórico del lenguaje.

El interés de las siguientes reflexiones surge ante la necesidad de reformular la narrativa de los pequeños poblados que son insertadas en el circuito turístico global agenciados de atractivos mágicos, según publicita el Programa Pueblos Mágicos¹.

“El huevo de la experiencia”

La cuestión es cómo decir las cosas. Sin desdeñar el qué decir de la realidad, conviene detenerse en el cómo, bajo el supuesto de que hay una relación de congruencia entre

¹ http://www.sectur.gob.mx/work/models/sectur/Resource/1410/1/images/Apartado_Quinto_Informe_Gobierno.pdf

determinado contenido y cierta forma de enunciarlo. Desde antiguo, con el cultivo de la metáfora poética se apostó a una fórmula lingüística de conjugación de esencia y apariencia. Debía trascender el significado unívoco o literal. Hoy día la metáfora tiende a ser encajonada en su vertiente estética, desentendida de lo que se dice, pero con demasiada frecuencia la apariencia o imagen termina siendo un contenido que, al ser minusvalorado, se empobrece. De ahí que el relato de la experiencia fuera abandonando la forma poética, sobre todo en el discurso científico, en el que la forma estetizada suele advertirse como incompatible con el rigor de la presentación de la objetividad. Sin embargo, si interesa la presunta magia de los pueblos y ciudades, sería de entrada incongruente hablar del cómo se le monta para el turismo sin acercarse a su lógica narrativa.

Borges no permitió se le arrebatara la antigua forma cultivada de decir las cosas al recordar Palermo, su barrio en Buenos Aires: “Palermo del principio, vos tenías / unas cuantas milongas para hacerte valiente / y una baraja criolla para tapar la vida / y unas albas eternas para saber la muerte. // El día era más largo en tus veredas / que en las calles del Centro, / porque en los huecos hondos se aquerenciaba el cielo” (Borges, 2005, p. 90). Revaloraba en el contexto urbano la metáfora poética de la experiencia de espacio y tiempo anudados en palabras. Tenía claro que plasmar el recuerdo del fragmento urbano implicaba hablar de la realidad mediada con la novela, la cual prescinde de la inconmensurable cantidad de datos que integran la realidad, atendiendo sólo algunos de sus rasgos, ya que en el origen del barrio había tal abundancia de elementos, que la reconstrucción fiel del pasado “sería tejer insensatamente una crónica de infinitesimales procesos” (ibíd., p. 113). El lenguaje literario acude a la metáfora para lograr reconstrucciones sinópticas sin sacrificar la complejidad del contenido.

Lenguaje y objeto suelen corresponderse. Durante demasiado tiempo fue familiar la fantasía de que la epidermis despejada de la ciudad se correspondería con el lenguaje plano. La frontera visual del símbolo detuvo las palabras. Era una forma engañosa de disimular las sobreposiciones y yuxtaposiciones del tejido urbano, con frecuencia cristalizadas en lugares.

Lugares son rincones urbanos, barrios de ciudades o pueblos. El rescate de las historias que ellos narran lleva a desplegarlos, describirlos y descifrarlos. Es partir de y regresar a unidades territoriales sujetas a modificaciones y percepción cambiante en el devenir, es hablar de universos tangibles según relaciones intangibles retenidas en la memoria y la imaginación. Relaciones humanas y contexto físico se entretienen indisolubles en espacios humanizados donde “los hombres contaminan a las cosas y las cosas a los hombres, se desvanecen los límites de lo inerte y lo animado y, dentro de esa fraternidad entre objetos y dueños, el narrador elige a unos para describir a los otros” (Vargas Llosa, 2010, p. 132). El narrador se surte del imaginario al tejer los relatos de su lugar.

“El arte de narrar”, dice Walter Benjamin (2010, p. 60), es “la facultad de intercambiar experiencias”. En la práctica de narrar es el viajero la figura de quien relata y la circunstancia es el viaje realizado, tras el cual se transmiten con la autoridad que la experiencia confiere. El viajero narrador, personaje en extinción desde la invención de la

imprensa comunicadora de la palabra escrita, se inscribía en la tradición oral, en la transmisión de los relatos de boca en boca. Esta nueva tendencia se aclaró cuando el narrador oral entraba en decadencia debido a que la impresión de las historias en libros disminuía la comunicabilidad directa de la experiencia por el actor, pasando del “artesano” al “artista”: del narrador al novelista.

En la calma chicha de la aldea se maceraba lo vivido en lugares remotos tomando la forma de relato a disfrutar en las reuniones coloquiales, luego ausentes en el dinamismo urbano. Los relatos de quien volvía consumían las largas horas regaladas por el ocio cotidiano, siempre cautivo ante la experiencia ajena. Esto sugiere a Benjamin una maravillosa metáfora sobre el aburrimiento, que vendría a ser “el pájaro de sueño que empolla el huevo de la experiencia [...] Sus nidos –las actividades que se ligan íntimamente al aburrimiento– se han extinguido en las ciudades [...] Cuanto más olvidado de sí mismo está el que escucha, tanto más profundamente se imprime en él lo escuchado” (ibíd., p. 70). El novelista personifica al narrador moderno, circunscrito también en una red que le autoriza y le asigna la tarea de tejer las historias.

Luego, el narrador se escabulle de la plaza pública y se refugia en hojas de papel sometidas al grabado indeleble. Emergía entonces la comunicación de las historias mediante el libro, que hoy día pierde valor ante la difusión de la comunicación visual de las imágenes gráficas: la fotografía y el cine, así como la palabra grabada en signos desentendidos del papel. Ahí radica la deducción de Benjamin en torno a la abreviación contemporánea de la narración, convertida en una suerte de *short story* “que se ha sustraído de la tradición oral y ya no permite aquella superposición de capas delgadas y transparentes, la cual ofrece la imagen más acertada del modo y manera en que la narración perfecta emerge de la estratificación de múltiples relatos sucesivos” (ibíd., p. 73). También sucede que la aldea hecha metrópoli es mucho más compleja, exige nuevas figuras narrativas en las que las palabras adquieren como nunca la función relatora de decir lo de otra manera indecible, ¿qué es, si no, “en los huecos hondos se aquerenciaba el cielo”? Tal imagen es también ahora transferible, sin forzar, a las narraciones visuales del paisaje, el lugar y el acontecimiento. Si la imagen ha de ser verosímil, ha de tener movimiento, es decir, debe inducir literalmente al relato. En cambio, si se pretende que la imagen transmita la riqueza de la experiencia, ha de adquirir la figura metafórica, sea visual o poética.

De ahí que el relato ya no sea sometido al criterio de verosimilitud, sino de verdad. Por ello la realidad es con frecuencia revestida de las formas del espectáculo, escapando así al corsé de la verdad positiva, construyendo verdades propias de la fantasía y, de paso, construyendo verdades desligadas de la realidad y ajenas al imaginario.

En la conformación moderna de narrar, “la alegría y la nostalgia se vuelven cosas” (Vargas Llosa, ibíd. p. 125). Este recurso estilístico fraguado por Flaubert, que Mario Vargas Llosa denomina “indirecto libre”, permitió al narrador liberarse de la realidad de que parte para construir su realidad ficticia, donde se “abrió una puerta hacia la subjetividad del personaje y permitió por primera vez representar directamente la vida de la mente” (ibíd. p. 219 y 220). Es lo mismo decir que las emociones, sentimientos y pasiones se verbalizaron ocupando el primer plano narrativo.

El relato es obra humana desprendida de la realidad, de la que nunca dejará de ser parte. El registro de la realidad obedece a una forma determinada de verla, una forma que también constituye realidad. Al desprenderse inicia la seducción de lo ficticio, que “no es la vida sino una réplica a la vida que la fantasía de los seres humanos ha construido añadiéndole algo que la vida no tiene, un complemento o dimensión que es precisamente lo ficticio de la ficción” (Vargas Llosa, 2012, pp. 28 y 29). En este paso se crea o imagina una vida distinta a la vida misma, la cual deja de reflejarnos “como un espejo fiel, sino como un espejo mágico, que, penetrando nuestras apariencias, [muestra] nuestra vida recóndita” (ibíd., p. 29), con lo que se introduce “una manera simbólica de mostrar insatisfacción con lo que somos y hacemos y, por lo mismo, significa introducir en nuestra existencia dos elementos sediciosos: el desasosiego y la ilusión” (ibíd., p. 30). De esta manera Vargas Llosa explica la obra literaria de Cervantes en su historia de historias, donde “la ficción va contaminando lo vivido y la realidad se va gradualmente plegando a las excentricidades y fantasías de Don Quijote” (Vargas Llosa, 2004, xv). Desasosiego e ilusión es desequilibrio, horizonte abierto, campo fértil a la semilla a germinar en el drama de vidas posibles: no toda visión del mundo es sensata.

El viajero o turista detenta el atractivo de poseer “otra” experiencia diferente a quien no ha viajado. La experiencia del viaje agrega al viajero nuevos relatos al relato de su vida, le incorpora un nuevo interés respecto al sedentario, de manera que el valor del viajero radica sólo en la comparación respecto a quien no viaja. Éste no ha incorporado a su visión de realidad la lente que provee el cotejo de la diferencia, de los otros.

La imaginación antecede y sucede. Si el futuro es más o menos previsible de acuerdo a plazos fatales o ciclos regulares, el mundo a construir ha de prefigurarse según las regularidades de lo material ya hecho a la vez que a lo posible imaginado con un pie en la continuidad preservada y otro en el cambio a conseguir. Se parte de lo existente entendido como unidad con cierto sentido, se va a lo que viene, que sin duda tendrá también cierto sentido.

En otras palabras, el relato reúne “en conjuntos coherentes los elementos extremadamente diversos, materiales e inmateriales, naturales y sociales, que una vez colocados de cierta manera, dan sentido al sujeto y al lugar” (Berdoulay, 2012, p. 50). Dichos elementos son provistos por el imaginario constituido en “reservorio de sentidos” (ibíd., p. 60). La clave del relatar reside en la formulación de esa “cierta manera” que varía con cada relator y cada experiencia, revelando la unicidad del lugar. Asimismo quien narra y quien escucha indican la categoría de coherencia apropiada, dejando margen a las variantes del relato. El relato es para el relator la recreación del imaginario que media con su realidad, aún y cuando para llegar a ésta aquélla tome forma de “ciudad arcaica”, un recurso empleado por Italo Calvino al hacer ver en antiguas ciudades las ciudades invisibles encerradas en las visibles, o las felices tras las infelices para hablar de las metrópolis contemporáneas (Calvino, 2011). La referencia a la ciudad pretérita es ya una decisión de la estrategia narrativa que ubica en un punto remoto impreciso (del pasado) los saberes urbanos del presente preciso.

Calvino valida esta perspectiva plantado en la retrospectiva. Ese hilo invisible que une las ciudades pasadas pero permanentes en el sustrato físico y mental de las contemporáneas constituye el genio del lugar (*genius loci*): el dios antiguo fijado al terruño, “que tutelaba e inspiraba a quienes ocasional o permanentemente habitaban un lugar, pero que también podía convertirse en hostil si se desdeñaban los dones que ofrecía o no se le mostraba el debido respeto” (Fernando Savater, 2014, p. 13). En cambio, ahora los dioses locales serían los “escritores, artistas” –creadores profesionalizados–, seres humanos “cuya inagotable fecundidad concede a los paisajes en los que viven un aura casi mágica, y al mismo tiempo se nutren de lo que esos sitios privilegiados les aporta” (ibídem.), estableciendo en ambos casos una suerte de fetichismo, confiesa Fernando Savater. Lugares y personajes consagrados logran mediante su obra un producto fetichizado, el lugar, objeto material con atribuciones no objetivas. Se ubica así una acotación a la tarea de acomodar de cierta manera los ingredientes de lugares consagrados por el turismo, ofreciendo relatos alimentados por informantes de la calle.

Un ejemplo ilustrativo podría ser la estrategia de comunicación que siguen los grandes costureros de marca (Givenchy, Cardin, Balmain, y otros). Se presentan en sus moradas rodeados de signos de distinción, verdaderos contenedores de colecciones exhibidas por sus dueños viajeros, la sala aparece como museo de piezas valiosas, finas o exóticas, antiguas o modernas, oponiendo los rasgos singulares a los de la competencia (Bourdieu, 2012, pp. 23-28). Así se describen y quieren ser vistos (distinguidos, dominantes) en el mercado de la moda: enmarcados como personas concretas en el lugar-casa cuyos atributos son los objetos acumulados, enfatizando el capital simbólico como intrínseco de quien lo ostenta. Son personajes a quienes se llega a través de autorretratos verbalizados y visualizados que no son el espejo fiel de su realidad, pero ofrecen versiones nutridas del imaginario mediador entre el lugar y el sujeto. El ejemplo apunta en la moda el mismo fenómeno señalado en la literatura, indicando el cambio de campo y el salto del imaginario a la imagen, cuando se deja el interés de entender y expresar el mundo a partir de la subjetividad para navegar en el consumo de las apariencias, donde la metáfora de la segunda vestidura –la casa– es referencia de montaje escénico. Es una cierta puesta en relato.

Igual, los lugares de la ciudad son sitios que la persona se apropia y modifica según figuras diseñadas a partir de lo que entiende por orden y legibilidad. Desde los principios más generales del urbanismo a los reglamentos más específicos de centros comerciales o unidades habitacionales hay coherencia en torno a las disposiciones de relación de las partes y el todo, así como de sujeción a códigos socialmente compartidos. A su vez, el orden y la legibilidad se labran según determinadas condiciones de luz y sombra, que no son intrínsecas de las cosas, sino atributos dosificados según los requerimientos de distribución y forma. Es decir, la forma de la ciudad es modelada de acuerdo con la relación luz-sombra generando espacios lisos o rugosos (Deleuze y Guattari, 2002). De manera que los lugares contienen enunciados relativos a las figuras imaginarias más generales de la relación luz-sombra o percepción morfológica.

Los relatos del lugar se tejen a partir de la retórica de la metáfora. En la medida que ésta es “transferencia de significado” (Abbagnano, 2000, p. 800), la representación del lugar no suele ser hecha según la denominación literal. Pero el “desplazamiento de sentido” que sucede a las palabras mediante la metáfora no es lo relevante, dice Paul Ricœur, sino la resistencia a la innovación, a cargar con un atributo impertinente, la resistencia de las palabras a ser interpretadas literalmente a la vez que con el nuevo sentido que les es asignado. Es la “síntesis de lo heterogéneo la que acerca la narración a la metáfora” (Ricœur, 2013, p. 31), de ahí que el lugar, entendido como varios enunciados, no sólo se ajusta a la metáfora de habitar en el tiempo, además ha de estirarse al recomponerse. “El pueblo blanco de América” aplicado a Comala y “la ciudad de los portales” en Álamos, por ejemplo, resisten y se revitalizan con el nuevo sentido turístico, pero es imposible que se mantengan incólumes ante los significados agregados para el turismo. En pocas palabras, la virtud narrativa de la metáfora se sostiene en la medida que recoge el proceso de re-creación de la realidad que enuncia, sin congelarla a manera de corsé.

La arquitectura es hecho urbano. Es decir, el segmento de espacio que se explica como unidad en virtud de su integración al fenómeno urbano, cuya singularidad “está en el acontecimiento y en el signo que lo ha fijado” (Rossi, 1981, p. 188). El lugar se significa y re-significa desde su posición cambiante como parte de un entramado, como constituido por elementos diversos y como sistema de relaciones. El lugar es un escenario emisor de mensajes persuasivos y propiciatorios de acciones determinadas, de ahí que requiera de la coherencia interna en la medida que su forma, significados y lenguajes se correspondan con las prácticas que en él se realizan.

El lugar es obra material. No sólo porque es una dimensión específica, de construcción de determinados materiales duros y duraderos, también y sobre todo porque el lugar es casa al cobijar del cielo, la tierra, las divinidades y los mortales, que Martin Heidegger (2006) llama cuaternidad. Es arquitectura, cuya fundamentación y práctica le dotan de caracteres narrativos (Ricœur, 1989, p. 2): “la arquitectura sería para el espacio lo que el relato es para el tiempo, es decir, una operación ‘configuradora’; un paralelismo entre, por un lado, el acto de construir, es decir, edificar en el espacio y, por otro lado, el acto de narrar, disponer la trama en el tiempo”. Así como el presente “es el tiempo del nudo narrativo, el lugar es el nudo del espacio que es creado, construido” (ibíd. p. 3). En otras palabras, el edificar observa analogías con el narrar.

¿Qué narran las ciudades? Parecería ociosa la pregunta cuando se trata de la trama espacial donde las historias parecen anclarse como si fuera la evidencia de lo acontecido, siendo además condición necesaria de la acción. Pero es válida en la medida que el soporte material o escenario de la vida cotidiana es “leído” cual si fuera palimpsesto, una suerte de texto sobre el que se han borroneado y re-escrito cantidad de ocasiones por cantidad de sujetos en momentos sucesivos. Las ciudades resumen las huellas del tiempo que, al sucederse, imprimen marcas sobre marcas. El narrador relata su experiencia *en* los lugares, a la que incorpora sin solución de continuidad su experiencia *de* los lugares, que son reconstituidos en lugares imaginarios. Luego viene cómo hacer que la experiencia sea comunicable. Para entonces el narrador tiene los relatos que “el otro” le cuenta, a través de cuya memoria verbalizará lo propio.

En tanto objeto narrativo, Ricœur (ibíd.) reconoce en la arquitectura las fases de figuración que atraviesa la formación del relato arquitectónico: pre-figuración, con-figuración y re-figuración. Según él, la arquitectura es prefigurada en los “lugares de vida” de la ciudad. Enseguida la arquitectura es sometida a la fase de configuración mediante el proyecto, que viene a ser una suerte de “síntesis espacial de lo heterogéneo”, un relato que hace lo inextricable, ahora inscrito en una tradición y un contexto determinados, con ubicación singular en su entorno. En su última fase, la arquitectura es refigurada por el ocupante, quien replica lo habitado haciendo un “trabajo de memoria” enfrentado a un tiempo a la repetición y lo nuevo. En síntesis, la arquitectura pertenece al orden figurativo, y el diseño figural es un símil de la sintaxis de la escritura. Resta trasladar la metáfora visual, figurativa, significativa –invisible y visible– a la versión escrita. De hecho, la tesis de Ricœur es, en última instancia: todo lugar tiene su historia, y el reto es encontrar las claves de cómo transcribirla.

En fin, relataré los pueblos desde el lugar y la trama de lugares. Un supuesto de partida es que éstos pasan, en los denominados pueblos mágicos, de la configuración tradicional a la refiguración con resultados diversos en transición, a los que cuestionaré qué y cómo relatan, su legibilidad, creatividad y pertinencia respecto al imaginario local. Luego, se trata de relatos inacabados de lugares cuya magia es oficialmente sugerida como la especial riqueza de la cultura mexicana referida en sus tradiciones. No es muy distinta de la idea que infiere Jean-Luc Picard (2011) tras consultar numerosos autores: aquello sobrenatural que altera leyes y causalidades, contenido en fetiches o talismanes, invocado en rituales especiales, que de alguna manera estigmatiza y distancia al “otro” respecto al turista.

Lo “mexicano” desde el Norte

Ahora bien, el impacto de la confluencia de turismo e imaginario en núcleos urbanos puede dilucidarse a través de los cambios provocados por el encuentro. O lo que es igual, la intrusión turística en ámbitos tradicionales provoca las modificaciones necesarias para motivar innovaciones. O también: la preservación o continuidad de permanencias materiales y culturales, agarraderas visuales, simbólicas y afectivas que a su vez requieren ser innovadas por sus propietarios para valorarlas y, de alguna manera, obtener su pervivencia. La primera línea privilegia el aporte obtenido por el dinamismo de los actores externos a la comunidad, mientras la segunda, el cuidado de los intereses de los actores locales. Hay una tercera más interesante: la dualidad tradición-innovación como condición recíproca.

De la intrusión de turistas extranjeros derivan transformaciones de fondo en la sociedad receptora. La llegada al Sur de los viajeros de los países del Norte es mucho más que el asomo curioso de clientes que benefician la venta, su efecto rebasa el encuentro amable que estimula la producción creativa del “otro” mexicano. Su presencia en escena, que podría parecer la de actor invitado, resulta ser no sólo la del protagonista, también se desdobra para ser el director, autor del libreto y hasta propietario del escenario compuesto de símbolos dispuestos al modo. Este turista llega cuando ha estructurado el territorio, ha

establecido su narrativa en una suerte de intervención colonizadora que, más allá de re-diseñar la fachada receptora al modo, siempre seductora, ha reconstruido las instituciones involucradas: escuelas de entrenamiento, gastronomía de fusión y de franquicias internacionales, hospedaje acorde a los estándares de las cadenas hoteleras transnacionales y de cálida boutique personalizada, espectáculos de actuación de lo mexicano según el estereotipo impuesto.

Edward Said (2002; 2008) analizó la disciplina del orientalismo, un sistema de ideas y prácticas hegemónicas que ha desplegado Occidente en torno al Oriente. Propuso que “las ideas, las culturas y las historias no se pueden entender ni estudiar seriamente sin estudiar al mismo tiempo su fuerza o, para ser más precisos, sus configuraciones de poder [...] Oriente fue orientalizado no sólo porque se descubrió que era «oriental», según los estereotipos de un europeo medio del siglo XIX, sino también porque se podía conseguir que lo fuera” (Said, 2008, p. 25). Para lograrlo, manejó e inventó una versión de la historia cuya representación es significativa para la identidad nacional, que “implica narrativas del pasado de la nación, sus documentos y padres fundadores, eventos seminales” (Said, 2002, p. 243). Desde el poder, y para mantenerlo, se inventan tradiciones, se manipula selectivamente la memoria, cuyos procesos “son frecuentemente, si no siempre, manipulados e intervenidos debido a propósitos urgentes del presente” (Said, 2002, p. 245). Es una forma de reconocer que la guía de interpretación de la historia o de la identidad nacional se diseña de acuerdo a objetivos concretos prevalecientes en el momento requerido, en el presente.

No es sólo el imaginario del turista, es el paquete completo del viaje. El turista del Norte, en especial el estadounidense, ha construido un estereotipo de lo mexicano. De la imaginación ha pasado a las representaciones simbólicas materializadas a lo largo del siglo XX para el consumo turístico de lo *otro* mexicano según las pre-figuraciones que de esto *otro* se tienen. Las ciudades fronterizas han sido en general las más sensibles a estas intervenciones, algunas en gran medida fundadas para turismo de segunda residencia.

Violencia social y elementos reales de ambos “lados” de la frontera nutren la representación del Sur en el imaginario estadounidense. En *Tijuana la horrible* (2003, p. 319, cit. en García 2010, p. 14), Berumen ha mostrado cómo a través de los medios masivos estadounidenses se ha difundido cierta imagen de Tijuana, “generando una representación social a través de los medios periodísticos y que habría de terminar imponiéndose como la única referencia reconocida y aceptada en forma mayoritaria”. Siguiendo la misma línea, en *Ciudad Juárez la fea* (2010, p. 307), García encuentra en la prensa estadounidense de los años veinte la transferencia de la imagen negativa de El Paso a Ciudad Juárez, “percibida por ministros religiosos como la ciudad del pecado y por los «viciosos» como el «paraíso» para el consumo de drogas y alcohol [...] construcción de representaciones sociales con artilugios discursivos, como el de «peligrosidad» «viciosa» y «corrupta»”. Y, enseguida, la asimilación del mismo discurso por la prensa del lado mexicano.

Todavía a finales del siglo XX, Daniel Arreola y James Curtis encontraron híbrido el paisaje fronterizo, con rasgos México-americanos mezclados, donde “los fronterizos se ven a sí

mismos y a las ciudades de la frontera como activos y progresivos. En contraste, los americanos parecen todavía ver en las ciudades fronterizas un México de ayer [...] un México visto a través de los ojos del gringo, como los asnos pintados para que se vean como cebras ante la cámara” (Arreola y Curtis, 1993, p. 218). De los distritos turísticos distinguen, además del asno-cebra, elementos icónicos como el sombrero y el serape (sic), o los puestos móviles de vendedores ambulantes, las zonas de tolerancia, cantinas y casinos. Estos tres últimos elementos forman parte del decorado promovido por el consumo estadounidense durante la “Ley Seca” –decretada contra el consumo de alcohol al norte de la Línea–, luego por los destacamentos militares cercanos a las ciudades fronterizas mexicanas en la Segunda Guerra Mundial. Los otros elementos forman parte de la imagen romántica folclórica que el turista del Norte quiere ver en México.

Más aún, hay un imaginario urbano europeo-norteamericano de impacto relevante en el urbanismo y las urbanizaciones mexicanas del siglo XX desde sus representaciones: el suburbio y la aldea. El primero se manifiesta en el turismo de segunda residencia de mar y sol, a donde se extienden los suburbios de Los Ángeles, San Diego, Phoenix, Tucson o Houston, colonizando grandes franjas de playa con relativa autonomía respecto a las ciudades centrales de las que dependen jurídica y administrativamente. La segunda tiene numerosos enclaves tierra adentro, prefiriendo pueblos y ciudades pequeñas fuertemente ligadas a centros metropolitanos o ciudades medianas. Se trata de representaciones de la comunidad pequeña, armónica, conservadora y tradicional con un entorno natural vigoroso, en correspondencia con un proyecto de vida largamente acariciado por las sociedades de las metrópolis industriales europeas y del norte americano.

Es un imaginario idílico con efectos en la forma y estilo de vida urbanos con raíces pre-metropolitanas y pre-industriales. Peter Hall (1965, 1988) ha estudiado las metrópolis europeas y norteamericanas contemporáneas desde la perspectiva histórica, conceptual y urbanística en el intento de responder a los reclamos actuales y la proyección a futuro. Una alternativa novedosa y atractiva influyente en el siglo XX fue el proyecto inglés de la ciudad jardín, de Ebenezer Howard. Tan heredera del socialismo utópico y el anarquismo del siglo XIX, inspiradores de experiencias de reducidas comunidades rurales con un pie en la producción industrial, como del urbanismo europeo progresista y la novela de ciencia ficción *Looking Backward* (Bellamy, 1888), que rechazaba la subordinación de la iniciativa individual a la colectiva, por considerarla autoritaria (Hall, 1988), esta ciudad era una mixtura rural-urbana fundada sobre los valores de la libertad y la cooperación, pilares de la ciudad social (ibíd.). Luego, el urbanismo institucional estadounidense fue marcado con esta guía que, experimentada en Estados Unidos junto a otras comunidades utópicas y a conjuntos suburbanos, ha brindado preceptos morfológicos y conceptuales a la colonización turística más allá de su frontera sur.

El imaginario de una ciudad concreta se desprende del imaginario social general de ciudad. La ciudad como producto y proceso de construcción social del territorio apoyado en relaciones materiales y culturales, integrada por un conglomerado humano diverso, cohesionada por instituciones y anclada en el espacio físico, se apoya en su participación

en la red global, así como en los relatos e imágenes de lo que fue, lo que es y lo que podría ser. La singularidad de sus relatos la diferencia del resto de ciudades, con las que comparte innumerables sedimentos.

El imaginario es un conjunto de imágenes social, temporal y espacialmente compartido. Hay imaginarios primarios de carácter ético, jurídico y económico que los atraviesan y cohesionan. Éstos se acompañan del imaginario del orden engendrado y configurado desde tiempos remotos a partir de dualidades basadas en la diferenciación clasificatoria y, en consecuencia, ordenadora.

Imaginario del orden es un conjunto de imágenes relativo a la ubicación de las cosas en el mundo. La distribución, jerarquía, separación, inclusión, repetición y diferencia de las cosas de acuerdo a cierto régimen forma parte de nuestro estar *en* y nuestro relacionarnos *con* el mundo. La identificación o conocimiento de los principios que le subyacen constituye los saberes visuales que, antes de seguir patrones de verdad, siguen patrones de verosimilitud, “porque la imagen no es real. Únicamente lo es en cuanto imagen; en tanto representación sólo es verosímil” (Rojas-Mix, 2006, p. 32); se cree en lo que se ve -debido a la contundencia de la presencia. “El imaginario es una argumentación [...] En la imagen, la argumentación es una escenificación del argumento, lo que le da un carácter de teatralidad [...] El argumento es realzado por el lenguaje plástico, valores de belleza, elegancia; o por la iconografía del saber, de la inteligencia, del sexo, del bienestar, de la familia, de la seducción; o sirviéndose de los géneros de la crítica: la sátira o la caricatura” (ibíd., pp. 35 y 38). El orden y lo verosímil transmiten visualmente una determinada realidad del mundo, aun y cuando éste sea ficticio. Vista así, la imagen es un mensaje diseñado en código gráfico, sigue una estrategia de comunicación, cifra en sus enunciados su propia verdad e intenta asegurar su trasmisión.

Nombrar y designar es ordenar. En dualidad y juego con el desorden, el orden es instrumento de y cristaliza el poder que necesita hacerse visible, porque “el orden diferencia, clasifica, jerarquiza, traza límites defendidos por prohibiciones. En ese marco, y en tales condiciones, quedan incluidos papeles y modelos de conducta” (Balandier, 1994, p. 45). De ahí que las ciudades y, en particular, las grandes capitales, posean “lugares, monumentos, obras y huellas que son, a un mismo tiempo, «memorias» y soportes de poderosos simbolismos. Los han ido haciendo la sucesión de regímenes, las revoluciones y los movimientos sociales” (ibíd., p. 133). Los itinerarios condensan espacio y tiempo urbanos en imágenes que quedan en figuras articuladoras de las ciudades, finalmente historias. Los soportes son simbólicos porque emiten las señales de su rol en la trama urbana, por lo que sus interrelaciones funcionan como enlaces de comunicación.

Charles Taylor (2006, p. 18) reconoce que el orden moral “es visto como algo por lo que vale la pena luchar”, debido a que es la base del beneficio mutuo en la vida en sociedad, fructificando en seguridad colectiva y prosperidad. Por ello, en el siglo XVIII, acorde a la formación del mundo íntimo de la familia, “la construcción de las casas tiene cada vez más en cuenta la protección de la privacidad de los miembros de la familia respecto al servicio de

los extraños” (ibíd., p. 129). Es decir, el orden social requirió en correspondencia la configuración de un ordenamiento del espacio edificado y, en consonancia, del orden urbano. Tanto la causa moral, o moralista, como la económica, han de reiterarse después en las prácticas de la intervención urbanística (Benevolo, 1976; Castells, 1974).

Luego, así le fue reconocido a la ciudad un particular orden económico territorial cimentado en la división del trabajo (Lefebvre, 1976). La ciudad es el nicho por excelencia donde se produce el espacio de acuerdo a lineamientos, como la racionalidad funcionalista encabezada por Le Corbusier, quien habría de ajustarse al “rigor del ángulo recto y de la línea recta, rigidez en la verticalidad, simbolismo incluido” (ibíd., p. 122). Más allá de la designación funcional utilitaria, cada sitio o soporte es elemento que responde a una lógica del orden aderezado con el espíritu de época.

La narrativa de historias ficticias construye mundos coherentes y autorreferidos. Establece verdades indiscutibles, en su interior se construyen historias que han sido tal y cual se cuentan y, en esos términos, son verdaderas e irrefutables. “En nuestro mundo lleno de errores y de leyendas, de datos históricos y de falsas noticias [...] el que no cree en la existencia del Paraíso, ya sea el terrenal o el celestial, si mira la imagen de la «cándida rosa» de Doré, y lee el texto de Dante que la ilustra, comprende que esta visión forma parte verdaderamente de la realidad de nuestro imaginario” (Umberto Eco, 2013, p. 441). La narrativa tiene lugar, se remite a eventos temporales y espaciales; así sean lugares y relatos ficticios, siempre está referida a una trama de ideas, valores, sentimientos y acontecimientos en algún punto inscrito en la cartografía del cosmos.

A la inversa, los lugares donde se registran los sucesos, reales o ficticios, se recordarán y repensarán de acuerdo a éstos. Nunca volverán a ser lo que fueron. En la lógica de los relatos de que forman parte, los lugares ya no sólo son o están emplazados por razones más o menos ordinarias; ahora poseen el sobre-valor testimonial, han adquirido el desafío de permanecer para relatar. El carácter figurativo del lugar físico se altera al tiempo que fija los acontecimientos en la adquisición de nuevos significados. Si acordamos que figura es “todo objeto que posee un significado”, el cual se delimita en función de otros objetos, de modo que la figura se define “a partir de un campo articulado de representaciones en el que cada una adquiere significación determinada por su relación con las otras” (Bozal, 1987, p. 21), la imagen visual que, al observarla, empieza a distinguir las figuras que la constituyen, viene a ser por sí misma un campo articulado, o relato.

Figurar es articular y articular es significar, de modo que una forma de entender el hacer lugar es asimilándolo cual proceso de significación. Dicho proceso lo realiza un colectivo determinado; en núcleos urbanos tradicionales, los lugares han sido pre-figurados, configurados y re-figurados por la comunidad local, que deviene “comunidad de representación” del “horizonte de figuras”, cuya singular sensibilidad le permite reconocer el sentido de cada una de ellas (ibíd., pp. 24-25). Sin duda, todo centro turístico y, en particular, los nuevos pueblos “mágicos”, pasan por un intenso proceso de refiguración.

A manera de conclusión: una propuesta

Veamos el tejido urbano de los pueblos mágicos con doble fin: descifrar su narrativa y narrarlos. Nos hemos preguntado cuál es la narrativa de los pueblos. Más aún, cuál es la narrativa que hemos buscado y, hasta cierto punto, encontramos. La historia oficial también acomoda los relatos de acuerdo a cierta manera encargada de la censura o el énfasis de la síntesis congruente con el megarelato nacional. Por último, el guía turístico retoma de ésta las partes que corresponden a un recorrido (tour), arrojando su historia breve. En pocas palabras, la construcción del atractivo turístico de los pueblos obedece a una puesta en valor del patrimonio a manera de producto a ofertar.

Esta valoración define la nueva narrativa. Lugar y comunidad se establecen según las reglas de codependencia y coexistencia, por lo que se mantienen indisolublemente ligados. La categorización de ambos como patrimonio cultural implica *poner-en-valor* (lo cual no es sólo una cuestión económica), dicho vínculo, que tiene varias consecuencias relativas a la legitimación institucional apoyada en símbolos, particularmente en el acomodo de relatos locales que obedecen a: 1) *poner-en-su-lugar* el sistema de símbolos ensamblados, sin duda basado en su condición espacial y temporal; 2) la cual *pondría-en-orden* el conjunto según las reglas que legitimaron los órdenes prevalecientes en diferentes épocas, desde la óptica del orden presente y, sobre todo, integrar los sistemas de objetos; 3) con los que se obtendría la coherente *puesta-en-aldea* del tinglado, la distribución en el espacio y las relaciones sociales de tolerancia plural en contenedores de pequeñas dimensiones (podría ser alrededor de los 20 000 habitantes, en concordancia con el Programa Pueblos Mágicos); 4) que han de ser *puestos-en-imagen* buscando la inclusión de los símbolos y grupos sociales diversos, que han de sufrir una nueva representación en operaciones de registro fáctico y de retórica visual de las figuras entrelazadas. En suma, los lugares se ensartan en los hilos de la intriga urbana a manera de rosario que les da continuidad y unidad suficientes para ser insumo del espectáculo según la perspectiva epidérmica de la imagen.

En esta línea se han desencadenado prácticas orientadas a eludir la producción de “espacio diferencial” y a obtener, en cambio, representaciones reiterativas, restrictivas, de significados reconocidos en el espacio homogéneo. Dicho de otra manera, la forma del espacio vaciada de significados es una estrategia de dominio y exclusión o subordinación, que en el espacio turístico suele evidenciarse, ya que “el ordenamiento con fines turísticos o de promoción de imagen cae en una verdadera reducción narrativa” (Berdoulay, 2012, p. 59). Es esta reducción o aplanamiento utilitario del patrimonio cultural lo que motiva nuestro interés en explicarlo como condición de la innovación respetuosa de la realidad compleja.

Bibliografía

- Abbagnano, Nicola (2000). *Diccionario de Filosofía*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Arreola, Daniel D., y Curtis, James R. (1993). *The Mexican border cities. Landscape anatomy and place personality*. Tucson y Londres: The University of Arizona Press.
- Balandier, Georges (1994). *El poder en escenas*. Barcelona: Paidós.

- Benevolo, Leonardo. 1976 (1963). *Orígenes del urbanismo moderno*. Madrid: Blume.
- Benjamin, Walter (2010). *El Narrador*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Berdoulay, Vincent. (2012). El sujeto, el lugar y la mediación del imaginario. En Alicia Lindón y Daniel Hiernaux (dirs.), *Geografías de lo imaginario* (pp. 49-54). Madrid: Anthropos-UAM.
- Berumen, Humberto Félix (2003). *Tijuana la horrible. Entre la historia y el mito*. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte-Librería El Día.
- Borges, Jorge Luis (2005). *Obras completas, Vol. 1*. Buenos Aires: Emecé.
- Bourdieu, Pierre (2012). El costurero y su firma: contribución a una teoría de la magia. En Isabel Jiménez (coord.), *Pierre Bourdieu, capital simbólico y magia social* (pp. 17-85). México, D.F.: Siglo XXI.
- Bozal, Valeriano (1987). *Mímesis: las imágenes y las cosas*. Madrid: Visor.
- Calvino, Italo (2011). *Las ciudades invisibles*. Madrid: Siruela.
- Castells, Manuel (1974). *La cuestión urbana*. México, D.F.: Siglo XXI.
- Deleuze, Gilles, y Guattari, Felix (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pretextos.
- Eco, Umberto (2013). *Historia de las tierras y los lugares legendarios*. Barcelona: Lumen.
- García, Rutilio (2010). *Ciudad Juárez la fea. Tradición de una imagen estigmatizada*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- Hall, Peter (1988). *Cities of Tomorrow*. Oxford: Basil Blackwell.
- Hall, Peter (1965). *Las grandes ciudades y sus problemas*. Madrid: Guadarrama.
- Lefebvre, Henri (1976). *Espacio y política*. Barcelona: Península.
- Picard, David (2011). *Tourism, magic and modernity. Cultivating the human garden. New Directions in Anthropology, Vol. 32*. Nueva York-Oxford: Berghahn.
- Ricœur, Paul (1989). Arquitectura y narratividad. Disponible en:
http://socfront.flacso.edu.mx/?page_id=606
- Ricœur, Paul (2013). *I. Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México, D.F.: Siglo XXI.
- Rojas Mix, Miguel (2006). *El imaginario. Civilización y cultura del siglo XXI*. Buenos Aires: UDG-CEXECI-Prometeo.
- Rossi, Aldo (1981). *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Said, Edward (2008). *Orientalismo*. Barcelona: Debolsillo.
- Said, Edward (2002). Invention, memory, and place. En William John Thomas Mitchell (ed.), *Landscape and Power* (pp. 241-259). Chicago y Londres: The University of Chicago Press.
- Savater, Fernando (2014). *Lugares con genio. Los escritores y sus ciudades*, México, D.F.: Océano.
- Taylor, Charles (2006). *Imaginario sociales modernos*. Barcelona: Paidós.
- Vargas Llosa, Mario (2010). *La orgía perpetua. Flaubert y Madame Bovary*. México, D.F.: Alfaguara.
- Vargas Llosa, Mario (2004). Una novela para el siglo XXI. En Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edición del IV Centenario, Real Academia Española-Asociación de Academias de la Lengua Española, edición y notas de Francisco Rico (pp. XV-XXVIII). México, D.F.: Alfaguara.
- Vargas Llosa, Mario (2012). *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*. México, D.F.: Alfaguara.

Historia editorial

Recibido: 2/07/2015

Primera revisión: 5/08/2015

Aceptado: 25/08/2015

Publicado: 4/11/2015

Formato de citación

Méndez Sainz, Eloy (2015). Metáfora y narrativa. La magia de los pueblos, un relato para el turismo. *URBS. Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales*, 5(2), 81-94. http://www2.ual.es/urbs/index.php/urbs/article/view/mendez_sainz



Los textos publicados en esta revista están sujetos –si no se indica lo contrario– a una licencia de [Atribución CC 4.0 Internacional](#). Usted debe reconocer el crédito de la obra de manera adecuada, proporcionar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede compartir y adaptar la obra para cualquier propósito, incluso comercialmente. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que tiene el apoyo del licenciante o lo recibe por el uso que hace. No hay restricciones adicionales. Usted no puede aplicar términos legales ni medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros hacer cualquier uso permitido por la licencia.