

## Los pueblos imaginarios del turismo: una narrativa del patrimonio cultural

The imaginary peoples of tourism: a narrative of the cultural patrimony.

**Eloy Méndez Sainz**

**Centro Universitario de Arte Arquitectura y Diseño de la Universidad de Guadalajara**

### **Resumen**

La pregunta es qué narran las ciudades. Podemos cuestionar también qué dicen los lugares de sí mismos. Especialmente qué ve el turista en los lugares que visita. Cuando él es atraído por complejos culturales urbanos reconocidos, establece la conexión entre su imaginario y el patrimonio local. A su vista emerge la representación singular de símbolos recreados que él procesa como metáforas. Registra imágenes dispersas. Luego, con ellas elabora su propio relato. Ése es su relato.

**Palabras clave:** turismo, imaginario, patrimonio cultural, narrativa, metáfora

### **Abstract**

The question is what cities narrate. We can also question what the places tell about themselves. What specially the tourist watches in the visited places. When he is attracted for recognized urban cultural complexes, he establishes the connection between his imaginary and local patrimony. In front of his view emerges the singular representation of recreated symbols that he Works like metaphors. He records disperses images. So, he makes his own story with them. That one is his story.

**Key words:** tourism, imaginary, cultural patrimony, narrativ, metaphor.

Las siguientes reflexiones fundamentan una narrativa de los pueblos turísticos “mágicos” de México, donde barrios y pueblos son todo lugar. Desplegarlos, describirlos y descifrarlos implica recatar las historias que de ellos se platican o narran. Es partir de y regresar a unidades territoriales de consistencia material sujeta a modificaciones y percepción cambiante en el devenir, es hablar de la cara tangible de universos físicos según relaciones intangibles retenidas en la memoria y la imaginación. Relaciones humanas y contexto físico se entretajan indisolubles en espacios humanizados, *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*<sup>1</sup>. El narrador se surte del imaginario al tejer las historias de su lugar.

“El arte de narrar”, dice Benjamin<sup>2</sup>, es “la facultad de intercambiar experiencias”. En la práctica de narrar es el viajero la figura por excelencia de quien relata y la circunstancia es el viaje realizado, tras el cual se relata con la autoridad que la experiencia confiere y con ella la enseñanza, la moraleja o consejo extraído. El viajero narrador, personaje en extinción desde la invención de la imprenta al transmitir la palabra por escrito, se inscribía en la tradición oral, en la trasmisión de los relatos de boca en boca. Por paradójico que parezca, esta nueva tendencia se aclaró cuando el narrador oral entraba en decadencia en el momento 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.

Tras el retiro del narrador viajero se ha perdido el buen sabor de la plática y con ella la expectativa del interlocutor. 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. *El aburrimiento es 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. Cuando el ritmo de su trabajo se ha posesionado de él, escucha las historias de modo tal que de suyo le es concedido el don de narrarlas. Así, pues, está constituida la red en que descansa el don de narrar. Así se deshace hoy por todos sus cabos, después de que se anudara, hace milenios, en el círculo de las formas más antiguas de artesanía*<sup>3</sup>. 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. De ahí la vigencia actual de 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*<sup>4</sup>. Tal imagen es transferible, sin forzar, a las narraciones visuales del paisaje y el lugar, cuya

---

<sup>1</sup> Vargas Llosa 2010: 132.

<sup>2</sup> Benjamin 2010, 60.

<sup>3</sup> *Ibid.*, 70 y 71.

<sup>4</sup> *Ibid.*, 73.

apariencia simple responde a la configuración compleja en que confluyen figuras adyacentes y sobrepuestas a ser “leídas” en cierta secuencia.

En la conformación moderna de narrar, “la alegría y la nostalgia se vuelven cosas”<sup>5</sup>. Este recurso estilístico fraguado por Flaubert, que 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”<sup>6</sup>. La exhibición de la subjetividad desde la percepción de las construcciones materiales u objetos es posible desde el momento en que éstos son producto, prolongación importante, vaya, encarnación de lo humano, lo cual deja de ser en sentido estricto gracias al distanciamiento del sujeto, entrando en una relación imaginaria de proyección especular. 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. 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”<sup>7</sup>. 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”<sup>8</sup>, 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”. De esta manera Vargas Llosa explica la obra literaria de Onetti, quien se manifestó en ella como si “la voluntad de fuga hacia lo imaginario fuera la columna vertebral alrededor de la cual girase toda su obra, el eje que la trabara y diera coherencia”<sup>9</sup>, lo mismo que haría Cervantes mucho tiempo atrás 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”<sup>10</sup>. Desasosiego e ilusión es desequilibrio, horizonte abierto, campo fértil a la siembra de semillas a germinar en el drama de vidas posibles.

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”<sup>11</sup>. Dichos elementos son provistos por el imaginario constituido en “reservorio de sentidos”<sup>12</sup>. Sin duda, la clave del relatar reside en la formulación de esa “cierta manera” que no es única porque varía con cada relator y cada experiencia, pero a su vez ha de revelar la unicidad del lugar. Asimismo quien narra y quien escucha indican la categoría de coherencia apropiada, brindando un amplio margen de juego que ocupan las variantes del relato

---

<sup>5</sup> Vargas Llosa, *Ibid.* 125.

<sup>6</sup> *Ibid.* 219 y 220.

<sup>7</sup> Vargas Llosa 2012: 28 y 29.

<sup>8</sup> *Ibid.* 29.

<sup>9</sup> *Ibid.* 224.

<sup>10</sup> Vargas Llosa 2004: xv.

<sup>11</sup> Berdoulay 2012: 50.

<sup>12</sup> *Ibid.* 60.

en tanto producto emitido. 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 a manera de rodeo para hablar de las metrópolis contemporáneas<sup>13</sup>. La referencia a la ciudad pretérita es ya una decisión de la estrategia narrativa que ubica en un punto remoto impreciso (del pasado) la vigencia de 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*). Un dios que en la Antigüedad se le concebía 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”<sup>14</sup>. 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”<sup>15</sup>, estableciendo en ambos casos una suerte de fetichismo, confiesa 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, lejos del Olimpo, pero igualmente creativos de cantidad de obras colectivas en reserva.

Es de ese modo, aunque el relator no sea artista, novelista o cuentista, literato. En, por ejemplo, la estrategia de comunicación que siguen los grandes costureros de marca (Givenchy, Cardin, Balmain y otros) al presentarse en sus moradas rodeados de signos de distinción, verdaderos contenedores de colecciones exhibidas por sus dueños viajeros, haciendo que la sala aparezca como museo de piezas valiosas, finas o exóticas, antiguas o modernas, a su vez oponiendo los rasgos singulares a los de la competencia<sup>16</sup>. 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, cada uno con un mismo sentido, el de enfatizar el capital simbólico como intrínseco de quien lo ostenta. Son personajes de elite, a quienes no puede acceder cualquiera, se llega a ellos a través de autorretratos verbalizados y visualizados que no son el espejo fiel de su realidad, pero sin duda ofrecen versiones nutridas del imaginario mediador entre el lugar y el sujeto. El ejemplo es bueno porque ilustra 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.

---

<sup>13</sup> Calvino 2011: 15.

<sup>14</sup> Savater 2014: 13.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> Bourdieu 2012: 23-28.

Los lugares de la ciudad son sitios que la persona se apropia y modifica según figuras imaginarias diseñadas a partir de lo que entiende por orden y legibilidad. Desde los principios más generales del urbanismo (de uso del suelo, zonificación) a los reglamentos más específicos de centros comerciales o unidades habitacionales (densidades, alineamientos) 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 en conjunto y en sus componentes es modelada de acuerdo con la relación luz-sombra y genera, por oposición, espacios lisos o rugosos<sup>17</sup>. De manera que en el estudio de los lugares mediante el filtro del imaginario ha de referirse a enunciados relativos a las figuras imaginarias más generales, que podrían alcanzarse a través de alusiones y realizaciones según la relación luz-sombra o percepción morfológica.

Luego, otra acotación: los lugares a elegir para reconstruir historias habrán de ser los de mayor centralidad o de mayor intensidad lumínica o significación estratégica (la plaza principal o cuadro central, centros de barrio, cementerios, escenarios de acontecimientos singulares y las confluencias más relevantes de flujos). La pregunta a explorar está sobreentendida acerca de cuál es el relato del lugar, de la que deriva la necesidad de saber cuáles son los elementos que aporta el imaginario local para dar cuerpo al dicho relato.

Los relatos del lugar se tejen a partir de la retórica de la metáfora. En la medida que ésta es “transferencia de significado”<sup>18</sup>, la representación del lugar no suele ser hecha según la denominación literal, pues actúan denominaciones sustitutas que potencian los atributos asignados. Pero el “desplazamiento de sentido” que sucede a las palabras mediante la metáfora no es lo relevante, dice Ricœur, sino la prueba a la que es sometida por la innovación, esto es, la resistencia que observa al cargar con un atributo impertinente, la tensión de las palabras que no son interpretadas literalmente a la vez que absorben la incompatibilidad del nuevo sentido de la frase que componen a manera de enunciado. Será la “síntesis de lo heterogéneo la que acerca la narración a la metáfora”<sup>19</sup>. De ahí que el lugar (que es uno o varios enunciados) no sólo ha de ajustarse a la metáfora de habitar en el tiempo, además ha de intentar estirarse sin ruptura a la recomposición cambiante. “El pueblo blanco de América” aplicado a Comala y “la ciudad de los portales” en Álamos –por ejemplo-, resisten y se revitalizan con la nueva significación que implica retener “el imaginario de nación”, pero es imposible que se mantengan incólumes bajo los revestimientos de pastelería. 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. O, lo que es igual, la metáfora es un registro verbal, visual o auditivo que ofrece múltiples interpretaciones o dimensiones o sensaciones de la realidad referida.

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

---

<sup>17</sup> Deleuze y Guattari 2002.

<sup>18</sup> Abbagnano 2000: 800.

<sup>19</sup> Ricœur 2013, 31.

en el acontecimiento y en el signo que lo ha fijado”<sup>20</sup>. 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 Heidegger<sup>21</sup> llama cuaternidad. Es arquitectura, cuya fundamentación y práctica le dotan de caracteres narrativos en la propuesta de Ricœur<sup>22</sup>: *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*<sup>23</sup>. Así como el presente “es el tiempo del nudo narrativo, el lugar es el nudo del espacio que es creado, construido”<sup>24</sup>. 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 ha 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. En ella el lugar es nicho de marcas diferentes respecto a los otros lugares. Luego, el narrador (en este caso el viajero en la ciudad) relata su experiencia *en* los lugares, a la que incorpora sin solución de continuidad su experiencia *de* los lugares que, ya procesados mental y verbalmente, son reconstituidos en lugares imaginarios. Por ende, en seguida ha de resolverse cómo narrar éstos, que implica 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. Las ciudades narran lo que sabemos encontrar en ellas partiendo de lo que el otro -residente- advierte señalando evidencias de lo propio, donde ha intervenido el colonizador incidiendo por vías diversas, incluyendo al residente mismo, más aún si el residente y el colonizador-turista coinciden en la misma figura.

En tanto objeto narrativo, Ricœur<sup>25</sup> traslada a la arquitectura las fases de figuración que atraviesa la formación del relato sugiriendo una narrativa arquitectónica: 1º., pre-figuración; 2º., con-figuración, y 3º., re-figuración. Según él, la arquitectura es prefigurada en la acción de habitar definida mediante los “lugares de vida” en la ciudad, luego trazados de acuerdo con las reglas del espacio geométrico de la edificación. Reiterando el mismo sistema de analogías entre narrativas arquitectónica

---

<sup>20</sup> Rossi 1981: 188.

<sup>21</sup> Ver: Heidegger 2006.

<sup>22</sup> Ver Ricœur 1989.

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> *Ibid.*

y literaria, 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) al incorporar acontecimientos, causas, motivos y azares. El proyecto hace también inteligible lo inextricable y con la edificación se rebasa lo efímero al materializar y hacer duradero lo construido; además cada edificio se inscribe en una tradición y un contexto determinados, lo que le confiere un equivalente de intertextualidad, de ubicación singular en su entorno. En su última fase, la arquitectura es refigurada cuando es habitada, desde el momento en que la acción de habitar se basa en la lectura de la edificación que ha de responder a necesidades y expectativas del ocupante, que por lo mismo replica lo habitado haciendo un “trabajo de memoria” enfrentado a un tiempo a la repetición y lo nuevo, que ha de conciliar si acepta que “hay que despedirse de la comprensión total y admitir que existen cosas inextricables en la lectura de nuestras ciudades”<sup>26</sup>. En síntesis, la arquitectura pertenece al orden figurativo, y el diseño figural es un símil de la sintaxis de la escritura. Sin embargo, saber que el arte edificatorio implica un género peculiar del relato es apenas el primer paso en el interés de nuestros estudios, resta trasladar la metáfora visual, figurativa, significativa -invisible y visible- a la versión escrita.

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, lo que señala una vertiente derivada de dicha confluencia. Otra sería aquella que se le antepone y es su condición de base: la preservación o continuidad de permanencias materiales y culturales, sin duda 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 si se intenta responder cómo innovar y preservar incluyendo a todos los actores sociales involucrados. Para ello el punto de partida no es la oposición de continuidad y cambio, sino 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 mismo. 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 (exótica, post-moderna, híper-moderna, ecologista, indigenista, erótica), 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

---

<sup>26</sup> *Ibidem*.

mexicano según el estereotipo impuesto. Desde luego, esto se ampara en la respectiva infraestructura jurídica, administrativa y de tecnología de punta en las ramas de la comunicación y la movilidad.

Edward Said<sup>27</sup>, nos brinda un cuerpo teórico útil a la interpretación de esta relación de dominio. Said lo ha construido en el análisis de la disciplina del orientalismo, un sistema de ideas y prácticas hegemónicas que ha desplegado Occidente (sobre todo Gran Bretaña, Francia y Estados Unidos) en torno al Oriente. Rescatemos una de sus premisas o puntualizaciones: *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*<sup>28</sup>. Para lograrlo, se maneja y hasta inventa 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"<sup>29</sup>. 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"<sup>30</sup>. Es una forma de reconocer que la guía de interpretación de la historia o 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, como las ciudades "otras", los pueblos "otros". Las ciudades fronterizas han sido en general las más sensibles a estas intervenciones, como Ensenada y Puerto Peñasco, en gran medida fundados para turismo de segunda residencia de mar y sol, o Tijuana, iniciada con la marca de casino y en seguida una de las sedes emblemáticas de la leyenda negra (mala fama) compartida con Ciudad Juárez, Nuevo Laredo y demás.

Violencia social y elementos reales de ambos "lados" de la frontera nutren la representación del Sur en el imaginario estadounidense. En *Tijuana la horrible*<sup>31</sup>, Berumen ha mostrado cómo a través de los medios masivos estadounidenses se ha difundido esta 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*<sup>32</sup>, García encuentra en la prensa estadounidense de los años 1920's la trasfencia 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*

---

<sup>27</sup> Ver: E. Said 2008; 2002.

<sup>28</sup> Said 2008, 25.

<sup>29</sup> Said 2002, 243.

<sup>30</sup> Said 2002, 245.

<sup>31</sup> Ver: Berumen 2003, 319, cit. en García 2010, 14.

<sup>32</sup> Ver: García 2010, 307.

con artilugios discursivos, como el de “peligrosidad” “viciosa” y “corrupta” que, como hechos desacreditadores, contribuyeron a crearle una imagen estigmatizada a Ciudad Juárez. Y enseguida la asimilación del mismo discurso por la prensa del lado mexicano.

Todavía a finales de siglo Arreola y Curtis encuentran 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*<sup>33</sup>. 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 urbanizaciones mexicanas del siglo XX. Veámoslo rápido desde la doble vertiente manifiesta en sus prácticas y representaciones: el suburbio y la aldea. El primero se manifiesta en general en el turismo de segunda residencia de mar y sol ya mencionado, más evidente en las playas cercanas al suroeste estadounidense, 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, ahora reforzada con la administración interna de las urbanizaciones cerradas. La segunda tiene numerosos enclaves tierra adentro, prefiriendo pueblos y ciudades pequeñas fuertemente ligadas a centros metropolitanos o ciudades medianas, por ejemplo: Pátzcuaro, San Miguel de Allende, Todos Santos, o Álamos, todas afines al perfil requerido por el Programa turístico Pueblos Mágicos. 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. Hall<sup>34</sup> 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 todo el siglo XX fue el proyecto inglés de la ciudad jardín, de Ebenezer Howard, presentado en los años a caballo entre los siglos XIX-XX. 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

---

<sup>33</sup> Arreola y Curtis 1993, 218.

<sup>34</sup> Ver: Hall 1988 y 1965.

ficción *Looking Backward*<sup>35</sup>, que rechazaba la subordinación de la iniciativa individual a la colectiva, por considerarla autoritaria<sup>36</sup>, esta ciudad era una mixtura rural-urbana de pequeñas dimensiones poblacionales, dibujada en un diagrama policéntrico fundado sobre los valores de la libertad y la cooperación, pilares de la ciudad social<sup>37</sup>. 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.

Lo anterior nos lleva a reiterar que una ciudad se ve a sí misma a la luz de las otras ciudades contemporáneas y del pasado. 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 sustentabilidad y 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 le 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 les atraviesan y cohesionan. Éstos se acompañan del imaginario del orden engendrado y configurado desde tiempos remotos a partir de las valoraciones primarias luz-oscuridad, frío-calor, fuego-agua, tierra-aire o seguridad-inseguridad, dualidades cuyo germen es en sí misma diferenciación clasificatoria y en consecuencia ordenadora. Pasado el nomadismo se ha de cristalizar en los imaginarios del habitar en casa y ciudad, producto de dichas dualidades. Son configuraciones ordenadoras que preceden a la oposición lugar-no lugar.

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 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”<sup>38</sup>, se cree en lo que se ve (lo mismo que antes ha sido escuchado y leído) debido a la contundencia de la presencia (como la fe cristiana, con frecuencia basada en “apariciones”). En tanto la inteligencia alfabética se dirige a la razón, la inteligencia visual se dirige al sentimiento, suele ser que la reflexión verbalizada se dirige a persuadir, así como la visual prefiere seducir. *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 realizado 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*

---

<sup>35</sup> Bellamy 1888.

<sup>36</sup> Hall 1988, 91.

<sup>37</sup> *Ibid.*, 93.

<sup>38</sup> Rojas-Mix 2006, 32.

*seducción; o sirviéndose de los géneros de la crítica: la sátira o la caricatura*<sup>39</sup>. 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 transmisión mediante la articulación legible de sus elementos.

Nombrar y designar es ordenar. Por eso los personajes de la *Iliada* y la *Odisea* tienen en el nombre los atributos o significado del personaje, a manera de rol de una gran obra de teatro. En dualidad y juego con el desorden, el orden es instrumento de y cristaliza al 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”<sup>40</sup>. 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. Hoy, sirven para jalonar los itinerarios por los que el poder hace pasar sus conmemoraciones y para que la contestación en marcha exponga rechazos y reivindicaciones (...) son particularmente reveladores de esta apropiación antagonista de los espacios simbólicos de la ciudad*<sup>41</sup>. Los itinerarios condensan espacio y tiempo urbanos en imágenes que quedan en figuras articuladoras ya no sólo de trayectos, también y sobre todo 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 símiles de enlaces de comunicación.

Partiendo de la obra de Grocio y Locke sobre el orden moral, Charles Taylor coincide en que aquellos planteamientos teóricos devinieron imaginario social moderno. Al grado que el orden moral “es visto como algo por lo que vale la pena luchar”<sup>42</sup>, debido a que es la base del beneficio mutuo en el vida en sociedad, que fructifica 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”<sup>43</sup>. 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<sup>44</sup>.

Luego, así le fue reconocido a la ciudad un particular orden económico territorial cimentado en la división del trabajo: *la ciudad viene a ser una transición entre un orden próximo y un orden lejano. El orden próximo es el de la campiña circundante que la ciudad domina, organiza, explota, extornándole “sobretrabajo”. El orden lejano es el de la sociedad tomada en su conjunto (esclavista, feudal, capitalista, etc.)*<sup>45</sup>. La

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, 35 y 38.

<sup>40</sup> Balandier 1994, 45.

<sup>41</sup> *Ibid.*, 133.

<sup>42</sup> Taylor 2006, 18.

<sup>43</sup> *Ibid.*, 129.

<sup>44</sup> Benevolo 1976; Castells 1974.

<sup>45</sup> Lefebvre 1976, 66.

ciudad es el nicho por excelencia donde se produce el espacio de acuerdo a lineamientos con diversas orientaciones, entre las que destacó la escuela de la racionalidad funcionalista, en el segundo tercio del siglo XX, encabezada por LeCorbusier, quien habría de ajustarse al “rigor del ángulo recto y de la línea recta, rigidez en la verticalidad, simbolismo incluido: el sentido del Estado, del orden moral establecido o por establecer, so pretexto de racionalidad espacial”<sup>46</sup>. 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, racional en el turno de la modernidad corbusiana.

Cada orden de ciudad obedece a condiciones y determinaciones que en su momento le corresponden. Al plasmarse un orden por sí mismo y al hacerlo varios órdenes coexistentes entre sí, muestran y ocultan, dicen y callan a su vez los motivos por los que están “ahí” y por los que se relacionan de cierta manera. Al hacerlo figuran, narran la ciudad. La narrativa de historias ficticias, como la novela y el mito, 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, una cosa absolutamente verdadera lo es tanto como el hecho de que Superman es Clark Kent. Todo lo demás siempre puede ser discutido (...) 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*<sup>47</sup>. 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 re-pensarán de acuerdo a éstos. Nunca volverán a ser lo que fueron. Un ejemplo señalado es el palacio danés de Elsinore, donde Shakespeare ubica la intriga de Macbeth. Más aún, se excavará en las entrañas del territorio en búsqueda de los residuos de la posible realidad que alimentó al mito, como las exploraciones en Troya. 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”<sup>48</sup>, la imagen visual, que al observarla empieza a distinguir las figuras que le constituyen, viene a ser por sí misma un campo articulado o relato. Una clave del relato es la diferenciación de las

---

<sup>46</sup> *Ibíd.*, 122.

<sup>47</sup> Eco 2013, 441.

<sup>48</sup> Bozal 1987, 21.

figuras, afirmada cada una a partir de ser reconocida como “esto es tal cosa”<sup>49</sup> y diferenciada: “esto no es tal cosa”.

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, con-figurados 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<sup>50</sup>.

El paso de observador analista a narrador debe hasta cierto punto librarse de las sujeciones que evitan hablar desde las subjetividades de la experiencia de los viajeros que somos, ampliando el margen del desasosiego y la ilusión que nos han permitido ofrecer una visión distinta de los pueblos, en la idea de traspasar apariencias hacia el encuentro de alguna sorpresa que podría reservarnos el imaginario desde lo local.

Debe desdeñarse el remedo fácil de la autenticidad escenificada de consumo exprés. También evitar erigirnos en jueces deslindadores de la experiencia buena y de la mala, de las prácticas correctas y de las incorrectas, ya que el dinamismo cambiante del turismo, acompañado de la relatividad geográfica y temporal desembocan con frecuencia en productos híbridos que involucran a los distintos agentes, cuya perspectiva e intereses suelen divergir y hasta contraponerse. Y lo que es aún más difícil de registrar con objetividad, la enésima reiteración de prácticas depredadoras del patrimonio cultural y el tejido social, cuando intentamos destacar las iniciativas amables y originales de otros agentes también participantes. La atención incondicional a las diversas narraciones y narradores sensibiliza hacia toda manifestación, haciendo imprudente zanjar de antemano la discriminación basada en dualidades tales como espurio-pureza o auténtico-oportunista. De ahí la importancia de recurrir a la creatividad local cimentada en la tradición sacudida y digerida por un imaginario que siempre tiene soluciones alternas ante el reduccionismo turístico predominante, para ello echa mano de saberes vigentes en la amplia variedad de relatos.

Nunca sobra preguntarnos si nuestra estrategia narrativa es atinada. No es fácil aceptar que nuestros relatos han dado con la “cierta manera” más apropiada en el acomodo de las partes, pero es decisivo incluir los elementos pertinentes, empleando un criterio más utilitario que objetivo, en la idea de dejar abierta al lector la construcción de sus propias historias. Nuestra tarea es aportar los ingredientes cual hormigas abastecedoras antes que grillos geniales, hacer la humilde ronda a este último rol seducidos por las sensaciones provocadas por el ver y escuchar. Y, entrados al galope, de nuevo ha de recurrirse al estribo, ahora la selección de los lugares, obedeciendo las indicaciones de los informantes, cuya memoria no se ajusta por fortuna a nuestra estructuración del territorio con sus respectivas centralidades sistémicas, obsequiándonos relatos fluidos, difuminando su adherencia a cartografías exactas de espacio y aún de tiempo.

Nos preguntamos cuál es la narrativa de los pueblos “mágicos” del turismo en México. Más aún, cuál es la narrativa que hemos buscado y hasta cierto punto encontramos.

---

<sup>49</sup> *Ibíd.*, 23.

<sup>50</sup> *Ibíd.*, 24 y 25.

Apegándonos a Ricœur, los lugares edificados en los pueblos son relatos, generalmente en la fase de re-figuración, un momento en el que la arquitectura patrimonial es preservada y re-adeuada según los requerimientos de la puesta en valor. Es el momento de valoración temporal, se calibra el espesor y relevancia del edificio en los procesos urbanos del pasado, su correspondencia con el espíritu de las épocas de que datan, la pertinencia de la solución estética, su inserción en tanto hecho urbano y se obtiene el valor simbólico, así como la capacidad de soporte de un nuevo uso, que de entrada tendrá mayor o menor correspondencia con el uso que le dio origen. Ahora vale como obra antigua, como objeto estético a ser observado. Es también el momento en que las historias acuden cual fantasmas reclamando protagonismo, con frecuencia reunidos de cierta manera en mitos y leyendas populares. La historia oficial también acomoda los relatos de acuerdo a su cierta manera encargada de la censura o el énfasis de la síntesis congruente con el megarrelato 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* dicho vínculo, que tiene varias consecuencias relativas a la legitimación institucional, particularmente en el acomodo de los siguientes relatos a partir de: 1) *poner-en-su-lugar* el sistema de cosas ensambladas, 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 las cosas y grupos sociales diversos, que han de sufrir una nueva representación en operaciones de registro fáctico y de retórica visual de las figuras entrelazadas; 5) mostrando en la *puesta-en-escena* teatral o cinematográfica el drama de cada cuadro por separado y su secuencia, dibujando itinerarios y estaciones, origen y destino, todo en función de la intriga; 6) sin prescindir de la *puesta-en-figura* de composición y recomposición de las imágenes según los significados cuya lectura se quiera inducir con énfasis especial; 7) *poniendo-en-claro* la distancia de la imagen del patrimonio respecto a sus dimensiones simbólicas e imaginarias en aras de la legibilidad positiva del objeto, y 8) induciendo determinada *puesta-en-consumo* de la trama urbana y sus lugares, con énfasis en las dimensiones simbólica e imaginaria de la realidad histórica reconstruida. 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 que Lefebvre llama “visual y fálico”, basado en *la dictadura del ojo: el de Dios y el del Padre, del Maestro y del Jefe*,

del Patrono y del Policía. Miradas soberanas de la presencia estatal. Control (...) Estas fuerzas rigurosas y vigorosas mantienen de esta guisa un tiempo, el del orden (moral)<sup>51</sup>. 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 en extremo, ya que *con demasiada frecuencia, el ordenamiento en su afán por difundir una imagen, tiende a destacar únicamente algunos aspectos de los significados sedimentados en el transcurso del tiempo. El ordenamiento con fines turísticos o de promoción de imagen cae en una verdadera reducción narrativa*<sup>52</sup>. Será 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.

En suma, es posible poner-en-claro los lugares. Los relatos que les constituyen han de extraerse por el narrador en un proceso de deconstrucción de la trama existente para averiguar lo que ha sido en tanto proceso de figuración. Es en el juego conciliatorio y creativo de repetición e innovación que se inscriben los siguientes capítulos respondiendo a perspectivas individuales y diferenciadas.

### Referencias Bibliográficas

- Abbagnano, Nicola 2000, *Diccionario de Filosofía*, México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Arreola, Daniel D. y James R. Curtis (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*, Introducción, traducción y notas de Pablo Oyarzun, Santiago de Chile: Metales pesados.
- Berdoulay, Vincent. 2012. El sujeto, el lugar y la mediación del imaginario. En *Geografías de lo imaginario*, dirigido por Alicia Lindón y Daniel Hiernaux, 49-54. Madrid: Anthropos-UAM.
- Bourdieu, Pierre 2012, El costurero y su firma: contribución a una teoría de la magia, pp. 17-85, en *Pierre Bourdieu. Capital simbólico y magia social*, de Isabel Jiménez, coordinadora, siglo XXI: México, D. F.
- Bozal, Valeriano. 1987. *Mímesis: las imágenes y las cosas*. Madrid: Visor.
- Calvino, Italo 2011, *Las ciudades invisibles*, Siruela: Madrid. Barcelona: Electa.
- Castells, Manuel. 1974. *La cuestión urbana*. México, D.F.: siglo XXI.
- Clausen Balslev Helene. 2007. *Juntos pero no revueltos*. Copenhaguen Bussines School. Dinamarca.

---

<sup>51</sup> Lefebvre *ibíd.*, 125.

<sup>52</sup> Berdoulay 2012, 59.

- Clausen Baslev Helene, 2010. *La posición social y espacial en una ciudad turística. Las luchas simbólicas de Álamos, Sonora. Pasos. Revista de turismo y patrimonio cultural*. España. Vol.8. Nom. 1: 47-59.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari 2002, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-textos: Valencia.
- 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.
- Heidegger, Martin 2006. Construir, habitar, pensar, en línea: <http://www.lacoctelera.com/idea-rio/post/2006/01/29/construir-habitar-pensar>
- MacCannell, Dean (2011), *The Ethics of Sightseeing*, Berkeley-Los Ángeles: University of California Press.
- Ricœur, Paul 2013. *I. Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*, México, D.F.: Siglo XXI.
- Ricoeur, Paul. 2002. "Arquitectura y narratividad" en *Arquitectonics. Mind, land & society*. Arquitectura y Hermenéutica. Núm. 4. Barcelona: Edicions UPC. (9-30)
- Ricœur, Paul 1989. Arquitectura y narratividad, en línea: [http://socfront.flacso.edu.mx/?page\\_id=606](http://socfront.flacso.edu.mx/?page_id=606)
- 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*, Gustavo Gili: Barcelona.
- Said, Edward (2008), *Orientalismo*, Prólogo de Juan Goytisolo, Barcelona: Debolsillo.
- Said, Edward (2002), Invention, Mwmoe, and Place, pp. 241-259, en *Landscape and Power*, W.J.T. Mitchell, editor, 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 2012, *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*, México, D. F.: Alfaguara.
- Vargas Llosa, Mario 2004, Una novela para el siglo XXI, pp. XV-XXVIII, en *Don Quijote de la Mancha*, Miguel de Cervantes, edición del IV Centenario, Real Academia Española-Asociación de Academias de la Lengua Española, edición y notas de Francisco Rico, México, D. F.: Alfaguara.
- Vargas Llosa, Mario 2010, *La orgía perpetua. Flaubert y Madame Bovary*, México, D. F.: Alfaguara.

