

Ponencia
*Historia de la ciudad
e historia intelectual*

Adrián Gorelik

Universidad Nacional de Quilmes

“Se ha perdido la clave que interpretaba las enigmáticas imágenes. Estas mismas, como se dice en el barroco poema sobre la melancolía, ‘tienen que ponerse a hablar’. El procedimiento se parece al chiste de Thorstein Veblen, que decía estudiar idiomas extranjeros por el sistema de contemplar cada palabra hasta enterarse de lo que significaba.”

Theodor W. Adorno¹

“Hay cosas que por sólo implicar destinos, ya son poéticas: por ejemplo, el plano de una ciudad...”

Jorge Luis Borges²

1 El problema que propongo abordar en esta ponencia es el de las vinculaciones entre la historia de la ciudad y la historia intelectual, es decir, el problema que supone un enfoque de la historia cultural centrado en la ciudad o, si se me permite el término, una “historia cultural urbana”.³ Vale la pena aclarar, ante todo, que no intento con este término impulsar el nacimiento de una nueva subdisciplina, ya que considero que buena parte de los límites actuales de las disciplinas históricas radica en su excesiva fragmentación

en provincias comunicadas; por el contrario, contra una larga tradición de autonomía de los estudios de historia urbana, estas notas deberían entenderse como parte de la búsqueda de una vía para su reinsertión en el universo de la cultura; en este sentido, tal vez sería más pertinente hablar simplemente de una perspectiva urbana para la historia cultural. Sin embargo, creo que para poder llevar a término ese empeño, es importante poder enfocar con precisión, a la vez, una serie de cuestiones metodológicas y conceptuales que aparecen a la hora de probar esa perspectiva. Es importante aclararlo no sólo porque en la historiografía argentina –y, más en general, latinoamericana– ella no tiene una larga tradición, sino también porque hay otra variedad de formas de estudiar la ciudad y sus procesos culturales, sociales y políticos, que no necesariamente forman parte del universo de la historia intelectual. De modo tal que ni todo lo vinculado con la “cultura de la ciudad” ilumina necesariamente aspectos de la histo-

¹ “Caracterización de Walter Benjamin”, en *Crítica cultural y sociedad*, Barcelona, Ariel, 1969, p. 121 (original en *Prisms*, Londres, 1967).

² “Profesión de fe literaria”, en *El tamaño de mi esperanza* (1926), Buenos Aires, Seix Barral, 1993, p. 130.

³ El texto es una transcripción de la ponencia presentada en el congreso de LASA, Chicago, 1998. A posteriori de la presentación he desarrollado algunos de los aspectos de la ponencia, especialmente la última parte, en el artículo “Correspondencias. La ‘ciudad análoga’ como puente entre ciudad y cultura”, *Block*, No. 3, Buenos Aires, CEAC, noviembre de 1998.

ria cultural –por ejemplo, la historia de la disciplina urbanística–, ni toda la cultura que se produce dentro de la ciudad es “cultura urbana” –por ejemplo, la mayor parte de la literatura moderna, que se ha escrito en ciudades, pero sería bastante impertinente suponer que toda la historia de la literatura es historia de la cultura urbana–. Propongo identificar, entonces, el espacio de articulación entre cultura urbana e historia cultural como el universo de representaciones que no sólo tiene como tema la ciudad, sino que *produce* la ciudad, en el doble sentido: que es producido por la ciudad, y que la produce. El estudio cultural de la ciudad podría definirse, en esta dirección, como un estudio atento al modo en que la ciudad y sus representaciones se producen mutuamente.

La noción de representación está, como se sabe, firmemente consolidada en la disciplina histórica, al menos desde la creciente importancia de la dimensión simbólica en los estudios históricos; por eso sería bastante poco llamativo si simplemente se afirmara que “las prácticas sociales y sus representaciones se producen mutuamente”. El problema, en cambio, cuando se dice que “la ciudad y sus representaciones se producen mutuamente”, es que se incorpora el tipo de práctica social extremadamente particular que es la producción de la ciudad. Porque se trata de la conformación de formas materiales con reglas y tiempos propios; cuando no se entra a fondo en la comprensión de esas reglas y tiempos propios, la ciudad queda apenas constituida en “escenario” de las prácticas sociales y, a lo sumo, puede aparecer como “tema” de ciertas prácticas culturales; cuando, en cambio, no se sale de dentro de esas reglas y tiempos propios, la ciudad se autonomiza y, a lo sumo, las ideas se incorporan como “contexto cultural” en cuya conformación la propia ciudad no interviene. En un caso por quedarse afuera, y en el otro por no poder salir, se pierde aquello de específico que puede ofrecer la “cultura urbana”.

En realidad, se trata de las posiciones extremas de un espectro en el cual han oscilado históricamente los paradigmas dualistas con los que fue considerada la relación ciudad/sociedad: la alternativa entre una total autonomía y una total homologación. Marcel Roncayolo ha analizado esas posiciones en la cultura francesa como reacciones simétricas, señalando el clásico trabajo de Pierre Francastel sobre París –“estudiada como una sucesión de experiencias sobre un mismo lugar”– como el intento de reintroducir la historia en la ciudad, frente a las hipótesis que tienden a autonomizarla; como caso de ejemplo, señala los estudios de Maurice Halbwachs, que buscaron una imagen de la ciudad que rindiera cuenta de sus “tendencias profundas”, “naturales”, que no dejara de lado “lo esencial”, es decir, “la ciudad en su conjunto, en la continuidad misma de su evolución”.⁴ En el primer caso, se subordina los cambios de la ciudad a los ritmos de la vida cultural, social y política, convirtiendo las formas materiales en mera modalidad de las prácticas sociales; en el segundo, se exaspera las continuidades de la historia material y se las independiza de todo acontecer externo a ella.

Es indudable que los planteos más renovadores, en el sentido de que produjeron instrumentos analíticos y conceptuales de enorme importancia, se dieron, hacia los años setenta, en la línea de la búsqueda de una autonomía cada vez más complejizada; la figura de la ciudad como “tiempo petrificado”, de Perrot; o como “personaje histórico”, de De Seta, que la define como “la más persistente y la más difícilmente modificable condición que el hombre ha creado en su historia”, por lo que se necesita de una *historia urbana es-*

⁴ Marcel Roncayolo, “Los estratos de la ciudad. Prácticas sociales y paisajes”, ponencia presentada en *Jornadas Buenos Aires moderna. Historia y perspectiva urbana*, Buenos Aires, IAA-FADU, mayo de 1990 (traducción de Alicia Novick).

pecífica, capaz “de inventar los instrumentos y las técnicas que le puedan permitir una interpretación menos empírica, menos funcionalista e instrumental del fenómeno ciudad: una entidad cuyo espesor espacial y temporal es tal que no puede ser referido ni reducido a ninguna otra expresión de la actividad humana”.⁵ Pero si el paradigma de la homologación completa de ciudad y sociedad tiende a ver la ciudad apenas como “sociedad localizada”, la excesiva autonomía del “objeto-ciudad” tiende a destruir lo mismo que postula, su entidad cultural, al menos si entendemos por cultura un proceso histórico protagonizado por los hombres, y no un don otorgado por el *genius loci*. En otros términos, el plano de una ciudad, sus calles, sus edificios, ¿son figuras sensibles de una estructura material autónoma, o fotografías congeladas de marcas humanas que señalan acontecimientos en la diacronía?

El problema radica en encontrar las modalidades de conjunción *en la cultura urbana* de las diferentes reglas y las diferentes temporalidades que habitan el objeto ciudad y las diferentes dimensiones culturales, sociales y políticas que lo producen y que son producidas por él. No en el sentido de una “articulación”: como señalaron Olmo y Lepetit, “la metáfora de la articulación (de la morfología como de la sociedad) no es sólo muy mecánica: produce también representaciones particularmente pobres de las acciones humanas”. Así, la relación ciudad/sociedad sería una relación necesaria, pero *nunca plena*: “Esta última expresión es ambigua –siguen los autores–: ¿cómo representarse un espacio que no esté completamente pleno? Quizás se pueda interpretar como una marca importante para

el historiador: la dificultad de describir la sociedad sin describir su espacio como la dificultad y la necesidad de concebir una sociedad que no sea completamente coherente con su espacio y consigo misma”.⁶ El problema, entonces, es encontrar las huellas de la mutua producción entre las formas materiales y las formas culturales, introducir una cuña en la intersección entre unas y otras para entender cómo se producen unas en las otras, para ver qué hay de unas en las otras.

Hay dos tradiciones de pensamiento que se han planteado, cada una a su manera, este problema. La primera de ellas no está demasiado presente en la actual práctica historiográfica o siquiera en el universo de referencias culturales; es una tradición que podríamos llamar “culturalista”, usando la caracterización clásica de Françoise Choay para el pensamiento urbanístico.⁷ Para esa tradición, la necesaria y compleja conjunción de formas materiales y formas culturales es una certidumbre constitutiva: me refiero a ciertas líneas del pensamiento urbano anglosajón, especialmente Lewis Mumford, con su concepción de la ciudad como “obra de arte colectiva”, que plantea una analogía fundamental con el lenguaje (las dos obras de arte por excelencia del hombre, dice Mumford); o a los autores de la tradición “vitalista” de Marcel Poëte y la geografía humana francesa, que retoman el motivo clásico del “alma de la ciudad” y a partir de él conectan las formas materiales con los problemas de la memoria colectiva. Así, Mumford ha afirmado la más completa circularidad en la produc-

⁵ Cf. J.-C. Perrot, *Genèse d'une ville moderne. Caen au XVIII^e siècle*, París, 1975; y Cesare de Seta, “L'ideologia della città nella cultura premarxista”, en Alberto Caracciolo (comp.), *Dalla città preindustriale alla città del capitalismo*, Bolonia, 1975, Il Mulino, p. 154.

⁶ Carlo Olmo y Bernard Lepetit, “E se Erodoto tornasse in Atene?...”, en Olmo y Lepetit (eds), *La città e le sue storie*, Turín, Einaudi, 1995, p. 10.

⁷ Françoise Choay ha analizado el pensamiento urbanístico bifurcado a lo largo de la historia entre una concepción “culturalista” y otra “progresista”; cf. *El urbanismo. Utopías y realidades*, Barcelona, Lumen, 1970 (París, 1965).

ción de cultura y ciudad (“El pensamiento toma forma en la ciudad y, a su vez, las formas condicionan el pensamiento”); y ese historiador tan particular que fue Henri Focillon definió la historia como el estudio de “las relaciones diversas, según tiempos y lugares, que se establecen entre los hechos, las ideas y las formas, de las que estas últimas no podrían ser consideradas como simples valores ornamentales; forman parte de la actividad histórica, *representan la parábola que han contribuido a delinear vigorosamente*”.⁸

Pero esta certidumbre clásica en la tradición culturalista también supone un problema muy particular para el análisis, ya que está informando tanto sobre el objeto de estudio como sobre la tarea de estudiarlo: la escritura de la historia cultural de la ciudad se convierte a su vez, de acuerdo con este postulado, en una nueva representación que sumará significaciones sobre ella. Podría decirse que la ciudad realiza permanentemente con las miradas sobre ella la parábola final de “La muerte y la brújula”, cuando el detective Lönnrot, después de hipotetizar la complicada trama que debía llevarlo a descubrir el misterio y atrapar al criminal, comprueba que ha construido una realidad autónoma del crimen en cuyas redes termina por caer él mismo atrapado.⁹ Así, la ciudad también se realiza en el entramado de las representaciones que buscan interpretarla, que creen perseguir “objetivamente” su realidad, pero contribuyen a su transformación. Y por eso es importante notar que la firme voluntad prescriptiva que encontramos en la tradición culturalista de estudio histórico de la ciudad (materializada no sólo en la orientación de muchos de sus trabajos, sino en el hecho definitivo de que gran parte de sus fi-

guras fueron a la vez historiadores y urbanistas) es consustancial a buena parte de sus convicciones. Por ejemplo, en Mumford es directa la relación entre su interpretación de unas míticas plazas medievales que evocan la armonía de una comunidad preindustrial y su búsqueda de reforma de la ciudad contemporánea; más allá de sus muchas cautivantes iluminaciones sobre procesos históricos, la unidireccionalidad operativa le dificulta a esta tradición ofrecer instrumentos de análisis del contacto entre formas materiales y formas culturales que no estén orientados a una resolución conciliadora en el diseño, predeterminada en el ámbito de la praxis urbanística.

3 La otra tradición que, sin esta matriz operativa, se ha asentado también en una convicción similar sobre la relación de la cultura material con la historia cultural, es una tradición mucho más activa en la cultura contemporánea. Se trata de una tradición ilustrada por la frase de Adorno que abre esta ponencia, y que retomó de la cultura clásica la idea de la identidad, en una imagen, de las formas materiales y las formas culturales. Es conocida la doble acepción que tenía para los griegos la palabra *polis*, o que el zurco sagrado entre las propiedades se denominaba con una palabra que significa al mismo tiempo *ley* y *frontera material*; o que la muralla circular que rodeaba la ciudad, cuyo nombre está en la raíz de *polis* y de *urbs*, era la condición de posibilidad de un recinto propiamente político y cultural. También de la cultura clásica proviene la inspiración de Tomás Moro al reunir en su rey Utopos la figura del legislador y el arquitecto; y de allí proviene la idea de ciudad como encarnación material de las instituciones que atraviesa todo el estudio de Fustel de Coulanges sobre la ciudad antigua —es significativo que lo que Fustel propone como un estudio de “los principios y [las] reglas [que] gobernaron la sociedad griega y la sociedad romana” se llame, precisamente, *La ciudad*

⁸ Cf. Lewis Mumford, *La cultura de las ciudades* (1938), Buenos Aires, 1968; y Henri Focillon, *Art d'Occident*, París, 1938 (el subrayado es nuestro).

⁹ Jorge Luis Borges, “La muerte y la brújula” (1944), *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé, 1969.

antigua. La tradición a la que alude la cita de Adorno más directamente es la del romanticismo alemán, que tomó del mundo clásico un modo de concebir la teoría aferrada siempre a formas, a fenómenos sensibles, como demuestra la noción de *Urphänome*, “el fenómeno arquetípico donde palabra y cosa coinciden”, propuesta por Goethe en su morfología de la naturaleza y retomada en la cultura alemana de entreguerras como base de una particular consideración de la cultura como “cultura material”.¹⁰ Este modo de concebir la teoría está, muy especialmente, en la relectura del mundo clásico que realiza Hannah Arendt, con su concepto de “espacio público” como colisión fugaz e inestable entre forma urbana y política; en el trabajo crítico de Siegfried Kracauer, para quien las “imágenes espaciales” eran “los sueños de la sociedad”; en los estudios sobre la técnica de Siegfried Giedion, por su consideración de la arquitectura como “testigo inequívoco de nuestro tiempo”; o en la Escuela de Warburg, la escuela “de los ojos más sabios –en términos de Calasso– que hayan leído, en este siglo, las imágenes de nuestro pasado”; y está, por supuesto, en las “iluminaciones” de Walter Benjamin, casi siempre apoyadas en volver significativos para la interpretación de la cultura, como un gesto de prestidigitación, objetos o materiales aparentemente insignificantes.¹¹

¹⁰ Susan Buck Morss ha desarrollado la influencia de esta noción en la cultura alemana de comienzos de siglo, especialmente en Simmel, y, en parte a través de él, en el trabajo de Benjamin; cf. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Madrid, Visor, 1995 (Cambridge, 1989).

¹¹ La cita de Giedion en “Introducción” a *Bauen in Frankreich. Eisen. Eisenbeton*, Leipzig-Berlín, Klinkhardt & Bierman Verlag, 1928 (reproducido en *Rassegna* No. 25/1, Bolonia, marzo de 1986, pp. 30-48); la cita de Siegfried Kracauer, en David Frisby, *Fragments de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*, Madrid, Visor, 1992, p. 201; la de Roberto Calasso, en *Los cuarenta y nueve escalones*, Madrid, Anagrama, 1991, p. 102.

Ahora bien, es evidente que esta tradición cultural, fuertemente crítica de la modernidad (porque nos habría hecho entregar “una porción tras otra de la herencia de la humanidad [...] por cien veces menos de su valor para que nos adelanten la pequeña moneda de lo ‘actual’”, en términos de Benjamin), identificó con mucha claridad una serie de cuestiones centrales a nuestro problema. Más allá de que acordemos con la idea de que existió un tiempo de armonía entre las imágenes y los conceptos, las formas y la cultura (es decir, un tiempo en que la propia noción de representación era innecesaria, y por eso el apego a estas posiciones de las tendencias más radicales del “giro lingüístico”), debemos reconocer que su efectiva separación moderna produce un hiato del que el análisis de la cultura urbana debe dar cuenta para que las imágenes puedan “ponerse a hablar”. ¿Cómo lograrlo? ¿Cómo interrogar los objetos, las formas materiales, las imágenes? ¿Cómo incorporarlos activamente a un análisis cultural? ¿Cómo hacerlo sin traicionar su especificidad, pero sin resignarse a detenerse extasiado en el umbral de su enigma? Hay incontables ejemplos fascinantes de respuesta dentro de esta tradición, cuyo recurso analítico más habitual podría verse como un *salto interpretativo*, de gran virtuosismo y productividad, como prueba el propio Adorno –a pesar de la ironía de la frase citada, en la que describe el “método” de Benjamin–, en el análisis del *interieur* burgués como clave de la filosofía de Kierkegaard.¹² Pero, incluso antes de cualquier debate sobre las implicaciones filosóficas de esta tradición, desde el punto de vista de los instrumentos analíticos que pone en juego debe admitirse que, más que en un procedimiento interpretativo aprehensible, estos autores resuelven la unión de

¹² Véase Theodor W. Adorno, *Kierkegaard* (1966), Caracas, Monte Ávila, 1969; la cita de Benjamin en “Experiencia y pobreza” (1933).

imágenes disonantes en una particular inteligencia poética: es *en la propia escritura* donde esa colisión tan productiva produce flashes de conocimiento, diagnósticos capaces de unir las partes con el todo. Así, el incesante estímulo que se encuentra en sus imágenes e interpretaciones ha tendido a volverse, especialmente en el marco de la reciente *vague benjaminiana*, un salvoconducto para la multiplicación en abismo de las sugerencias que ofrece la ciudad “como texto”; un “texto” que no sólo termina con cualquier perspectiva referencial, sino que elimina todos los aspectos no discursivos de la producción de la ciudad, disolviendo así buena parte de la riqueza del jeroglífico en una mera referencia literaria. En rigor, el problema que esa misma inteligencia poética plantea es el de los límites de la interpretación: aceptada la constructividad y la autonomía de la escritura histórica, puestos en crisis tanto el naturalismo positivista como las pretensiones científicistas del trabajo histórico, ¿es posible apoyar su productividad sólo en un puro virtuosismo interpretativo? ¿Cómo darle certezas al “salto interpretativo” que permita reunir las formas materiales con sus representaciones?

4 Hay una figura poco conocida fuera del mundo de la arquitectura, creada por un arquitecto italiano en los años setenta, Aldo Rossi, la figura de la “ciudad análoga”, que vincula varios aspectos de estas tradiciones (y los combina con otras); aunque fue creada como un instrumento de producción poética, creo que puede analizársela como uno de los puentes más firmes que se han tendido entre la cultura urbana y la historia cultural en esta segunda parte del siglo y, desde ese punto de vista, ser reutilizada como figura de conocimiento. En diferentes épocas se han producido este tipo de figuras-puente, que en cada momento expresaron los puntos de conexión más íntimos y necesarios entre los problemas de la ciudad y los de la cultura, formando in-

cluso motivos que han trascendido la especificidad del momento y se han generalizado en verdaderas concepciones culturales de la ciudad: la figura de “espacio público” durante el iluminismo; la figura de “organismo” durante el romanticismo; la figura de “espacio-tiempo” como figura científico-vanguardista; la figura de “espacio-poder”, con la cual Foucault produjo una verdadera reintroducción de la dimensión espacial en las consideraciones de la filosofía y la historia. Estas figuras-puente ofrecen, a la vez que instrumentos analíticos preciosos, puntos de entrada privilegiados a la cultura urbana de una época; ya que si por cultura urbana entendemos esa conjunción de formas materiales y formas culturales, no todas las categorías a través de las cuales puede estudiarse la ciudad vienen matizadas con la misma cantidad de información ni poseen la misma densidad, en el sentido de ser capaces de preservar la densidad específica de cada una de las dimensiones (discursivas y no discursivas) que se conjugan en la cultura urbana. Sin postular que la figura de “ciudad análoga” haya tenido una similar influencia a aquellas otras, voy a tratar de mostrar cómo, tomando elementos principales de las dos tradiciones mencionadas, le da una resolución sintética a una compleja comprensión cultural de la ciudad.

No es importante aquí analizar las consecuencias en la poética arquitectónica rossiana de la figura de “ciudad análoga” —en verdad, el origen de su formulación—, ya que interesa como figura de conocimiento. De todos modos, conviene mencionar rápidamente su sentido original para luego analizarla en su carácter de interrogación ficcional sobre la verdad de la ciudad. Ya en el prólogo a la segunda edición de su libro clásico y más conocido, *La arquitectura de la ciudad*, en 1969, Rossi mencionaba la necesidad de esta figura como etapa superadora de las propuestas de su libro, ya que “descripción y conocimiento debían dar lugar a un estadio ulterior: la ca-

pacidad de la imaginación que nacía de lo concreto”.¹³ El ejemplo con que a partir de entonces siempre prefirió explicar el surgimiento de esa figura es un “Capricho” de Canaletto sobre el puente de Rialto (1755-59), un grabado en el que Venecia aparece como una reunión condensada de monumentos palladianos reales e ideales, de sitios existentes o figurados por la arquitectura y el arte; como lugar de puros valores arquitectónicos, dice Rossi. Aquí conviene notar que, desde un punto de vista, digamos, “proyectual”, la figura de la “ciudad análoga” podría considerarse el momento supremo de las perspectivas que, como se mencionó más arriba, en los años setenta trabajaron sobre la idea de la autonomía de lo material. Pero el caso de Rossi es más complejo justamente por la fuerte influencia de las corrientes culturalistas en su descubrimiento de ese carácter de *totalidad* (que se explicaría en su propia duración y según sus propias leyes) de lo urbano. Porque el sentido plenamente autónomo de la ciudad, en el culturalismo, supone, ante todo, el movimiento complementario: su identificación previa como uno de los productos más altos de la cultura. Y esto fue siempre el punto de partida de Rossi:

A veces me pregunto cómo puede ser que nunca se haya analizado la arquitectura por ése su valor más profundo; de cosa humana que forma la realidad y conforma la materia según una concepción estética. Y así, es ella misma no sólo el lugar de la condición humana, sino una parte misma de esa condición.¹⁴

¹³ Véase el prólogo a la segunda edición italiana de *La architettura de la ciudad*, Padua, 1969; la cita es de la memoria de la *tavola*, “La città analoga”, que Rossi realizó con Eraldo Consolascio, Bruno Reichlin y Fabio Reinhart, presentada en la Bienal de Venecia de 1976 y republicada en A. Ferlenga, *Aldo Rossi. Architetture 1959-1987*, Milán, 1987, vol. 1, pp. 118-119.

¹⁴ *La architettura de la ciudad*, cit., p. 76.

De tal modo, la yuxtaposición de arquitecturas que presenta la “ciudad análoga”, al mismo tiempo que permite entender la larguísima duración en que se resuelve la historia material de la ciudad (y, por lo tanto, la autonomía relativa de sus leyes), permite también entender el modo en que se superponen sus representaciones, ya no como “arquitecturas”, sino como productos culturales, como figuraciones de la ciudad.

Ahora bien, la reunión escenográfica de edificios y sitios urbanos existentes e imaginarios (proyectados por los contemporáneos o tomados como modelos ideales de la Antigüedad) era frecuente en el arte desde el Renacimiento, tanto porque las artes visuales se constituyeron en un campo de experimentación acerca de las relaciones entre pasado, presente y futuro (como hipotetiza Christine Smith en su análisis sobre Alberti), como porque las “ciudades ideales” representadas funcionaban como “proyecto social” (según sostiene Krautheimer al analizar las famosas tablas de ciudades ideales del siglo xv), en el sentido de recordar la dirección de la transformación urbana y social deseada, prefigurándola;¹⁵ es decir, en esas obras ya se hacen presentes las relaciones estrechas, históricas, entre figuración artística, producción de simbolizaciones culturales, prefiguración intelectual y construcción de la ciudad. Lo que introduce la figura de “ciudad análoga” es una reorganización de esa tradición a través de una operación sintética que hace presente una necesidad del análisis y la convierte en un programa: la necesidad de incorporar todos esos diferentes planos de sentido en la comprensión de la ciudad y en las propuestas ur-

¹⁵ Cf. Christine Smith, “L’occhio alato: Leon Battista Alberti e la rappresentazione di passato, presente e futuro”, y Richard Krautheimer, “Le tavole di Urbino, Berlino e Baltimora riesaminate”, en H. Millon y V. Magnago Lampugnani, *Rinascimento. Da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell’Architettura*, Milán, Bonipiani, 1994.

banas, la necesidad de poner en juego de modo simultáneo –por plantearlo en los términos de Fagiolo– la ciudad real, la ciudad ideal, la ciudad idealizada y la ciudad ideologizada.¹⁶

5 En este sentido, la figura de “ciudad análoga” permite enfrentar uno de los obstáculos principales en el análisis histórico de la cultura urbana: la naturalización de la ciudad. La ciudad presupone esa naturalización precisamente por todos aquellos valores que el culturalismo recoge como su esencia: su producción colectiva, su duración y, por tanto, la compleja alianza entre conservación y renovación, entre recuerdo y olvido de sí misma, por la cual el contacto directo de la experiencia cotidiana tiende lazos firmes de complicidad, el sentido común sutura conflictos, restablece algún tipo de unidad armónica y de explicación reconstitutiva, pacífica. Y podría decirse que todo intento de conocimiento crítico de la ciudad ha debido enfrentar esa relación pacificada, produciendo un extrañamiento y una distancia capaces de poner en acto el carácter artificial, cultural por ende, de las figuraciones urbanas; volviendo a ver la ciudad como un extranjero, y aquí conviene recuperar el “chiste” de Veblen citado por Adorno.

De hecho, tal fue, como se sabe, el procedimiento crítico de las vanguardias estéticas, en uno de los intentos más radicales de extrañamiento con el medio urbano. Raymond Williams ha postulado que muchas de las innovaciones lingüísticas de las vanguardias se vieron favorecidas por la condición de migrantes de la mayor parte de sus integrantes; para ellos, las grandes capitales significaron una ruptura completa con los signos heredados, no sólo los visuales y sociales, sino especialmente la lengua, que también se presentó

como un *medio* objetivo, funcional y no cualitativo.¹⁷ Algunos sectores de la vanguardia tradujeron esa percepción contraponiendo, de modo colagístico, las referencias reales de la ciudad con los estímulos visuales, los recuerdos fragmentarios, las asociaciones con imágenes provenientes de la memoria o la experiencia de ciudades lejanas, en un proceso que coloca en el centro la experimentación subjetiva de la conciencia del desgarramiento moderno y de la multiplicidad de voces que viven en la ciudad, rompiendo las nociones tradicionales de espacio-tiempo propuestas por la visión perspectivista clásica. Es, por supuesto, el caso de los collages del expresionismo o la nueva objetividad alemana, que denuncian la metrópoli como universo de mercancías en el que tanto los objetos como las personas aparecen desprovistos de vida propia; esas obras trabajan sobre el carácter fragmentario y frenético de la ciudad moderna, sobre los estímulos que producen el shock teorizado por Georg Simmel como característica central de la experiencia metropolitana: si el individuo-mercancía tiende a adormecer ese shock con una percepción distraída (*blasé*), la puesta en escena de la misma, al hacerla explícita, permite el distanciamiento crítico de la representación naturalizada. Es, también, el caso de James Joyce, con su monólogo interior que convierte un simple recorrido por Dublín en un viaje por las ciudades del mundo y del pasado, en un jeroglífico de ciudades superpuestas como cajas chinas: como sostiene Williams, en la gran novela de la ciudad moderna que es el *Ulises*, “ya no existe una ciudad sino un hombre que camina por ella”.¹⁸

¹⁶ Marcello Fagiolo, “L’Efimero di Stato. Strutture e archetipi di una città d’illusione”, en M. Fagiolo (comp.), *La città effimera e l’universo artificiale del giardino*, Roma, Officina edizioni, 1980.

¹⁷ Cf. Raymond Williams, “Las percepciones metropolitanas y la emergencia del Modernismo”, en *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*, Buenos Aires, Manantial, 1997 (Londres, 1989).

¹⁸ Raymond Williams, *Solos en la ciudad. La novela inglesa de Dickens a D. H. Lawrence*, Madrid, Debate, 1997 (Londres, 1970).

La figura de “ciudad análoga”, en cambio, procede por el camino inverso, el de una objetivación “fría” de la ciudad y su historia, eliminando todo rastro de la experiencia subjetiva directa (no de la subjetividad, que se hace presente de otro modo). De lo que se trata, precisamente, es de mantener el programa que busca quebrar la naturalización de la ciudad, pero en un momento diferente, cuando también el imaginario del fragmento y el collage de la percepción distraída modernista han sido incorporados como una segunda naturaleza en el imaginario de la metrópoli moderna. Y esto debería advertirnos acerca de otro fenómeno ocurrido a partir de la *vague* benjaminiana, por el cual, a través de una conexión extraña entre el Benjamin de *Infancia berlinesa* y las postulaciones antifoucaultianas de Michel de Certeau (frente a la “ciudad panóptico”, la libre determinación contestataria de los individuos que organizan sus propios recorridos), se ha vuelto a plantear la relación con la ciudad a partir de “perderse en ella”, de conseguir una “frucción subjetiva”, sin comprender que ella ya no permite componer una mirada crítica porque, como planteaba Manfredo Tafuri contemporáneamente a las investigaciones de Rossi y para destacar la innovación de éstas, la “percepción distraída” del paseante hoy no puede sino reproducir los valores que se presentan como inmutables e indiscutibles, nuevamente como *naturales*.¹⁹

Apoyándose, entonces, en la concepción culturalista de la ciudad, la figura de “ciudad análoga” permite poner en evidencia el mecanismo de reproducción de valores naturalizados, minando desde dentro los propios supuestos culturalistas de la continuidad urbana. Si la ciudad es el objeto de conocimiento anacrónico por excelencia, porque como ningún museo o biblioteca tiene la capacidad de mezclar y macerar lo más viejo

con lo más nuevo, lo que podría haber ocurrido con lo que realmente ocurrió, colocándolos en un mismo plano de experiencia, la figura de “ciudad análoga”, lejos de entregarse a esa lógica, produce una escena que tematiza la mecánica que busca suturarlos. Porque, en rigor, la experiencia de la ciudad naturalizada también se organiza a la manera de una “ciudad análoga”, pero que condensa sólo esos valores “inmutables” del sentido común, eludiendo el conflicto, con una composición plural pero que no es consciente del peso específico de las capas culturales que cada elemento aporta y de las tensiones que se generan entre ellas, orientado a restituir *un único* sentido. La ciudad análoga de la cotidianidad es una narración naturalizada, la composición de un manojito de postales armónicas que permite recorrer la ciudad por sendas prefiguradas, recomponiendo a cada instante cada una de las imágenes fragmentarias en un relato homogeneizante en el que encuentran una *identidad* al vincularse con otras imágenes, como un álbum de fotografías familiares, de recuerdos de infancia que suelen articular las figuraciones de los momentos de esplendor personal y los de algún esplendor de la ciudad; las imágenes que no condicen con esa narración no arman sentido, son descartadas como excepción o decadencia. Se trata de una “ciudad análoga” idéntica a la que producen los símbolos del consumo y que logran adormecer y vaciar las coagulaciones de monumentos más intensas, como ocurre con el tango en Buenos Aires, utilizado como imagen publicitaria hasta la saciedad junto a los escenarios de La Boca, las callecitas de barrio o el obelisco: si la “ciudad análoga” es siempre una composición, cuando la narración costumbrista se resuelve en publicidad aparecen los iconos del sentido común como una composición banal.

Más allá de cómo la poética rossiana propone alternativas a esta banalización de la experiencia cotidiana, la figura de la “ciudad

¹⁹ *Teorías e historia de la arquitectura* (Bari, 1968), Barcelona, Laia, 1972, especialmente pp. 205-206.

análoga”, por definición, permite poner en acto la ficción representativa con que se experimenta la ciudad y, por esa vía, produce un instrumento de conocimiento para intervenir críticamente en sus figuraciones; permite desplegar las simbolizaciones culturales que produce la ciudad y que la producen, deconstruyendo su proceso de formación y su función histórica y cultural.

Que para pensar la ciudad es imprescindible partir de la puesta en cuestión de la naturalización de lo existente también lo señalaba desde la literatura, contemporáneamente a Rossi, un autor tan diferente de él como Georges Perec. Los “inventarios” de Perec podrían considerarse de algún modo como atlas dispartados de “ciudades análogas”: Perec amonтона “inventarios” tras la aparente ambición de reproducir en bloque una totalidad a partir de diferentes estrategias de enumeración: descriptiva, como en *Tentativas de agotar un lugar parisino*; rememorativa, como en *Espèces d’espaces*; o mimética, reconstruyendo (produciendo, justamente, un análogo) el proceso de superposición de capas que vuelve la historia un jeroglífico a descifrar, como en *La vida, instrucciones de uso*. Ésas son sus modalidades de poner en suspenso lo habitual, “lo que tanto parece ir de suyo que ya hemos olvidado su origen”.²⁰ Así, en *Espèces d’espaces* se encarga a sí mismo una larga lista de tareas de la memoria:

Reconocer que los suburbios tienen una fuerte tendencia a no seguir siendo suburbios. Notar que la ciudad no ha sido siempre lo que era. Recordar, por ejemplo, que Auteuil estuvo mucho tiempo en el campo. Recordar también que el Arco de Triunfo fue edificado en el campo [...]. Recordar que todo lo que se llama “faubourg” se en-

contraba fuera de la ciudad [...]. Recordar que si se decía Saint-Germain-des-Prés, es porque allí había *prados*. Recordar que un “boulevard” es en su origen un paseo arbolado que rodea a la ciudad y que ocupa por lo común el espacio donde estaban las antiguas murallas. Recordar, al respecto, que estaba fortificado...²¹

Es la misma preocupación que ha planteado en sus investigaciones sobre las narraciones orales para la historia de la ciudad Alessandro Portelli, con su provocativa propuesta de utilizar la *ucronía* como método deconstructivo: suponer que el pasado podría haber sido diverso, “intercalar en la memoria de los hechos las hipótesis del deseo”, utilizar las afirmaciones contrafácticas como “una de las grandes formas de refutación de lo existente”.²²

Otras líneas del objetivismo francés se habían planteado también nuevas modalidades —en relación con las de las vanguardias clásicas— para generar el efecto de desnaturalización: la reducción esencialista a lo material del *nouveau roman*, a aquello que apenas cabe describir por medio de un “lenguaje espacial” en el que, como señalaba Michel Foucault en un agudo análisis de la *Description de San Marco* de Butor, “la ‘descripción’ [...] no es reproducción, sino más bien desciframiento”.²³ Precisamente, se trata de la puesta en acto de la idea de la ciudad como jeroglífico, como palimpsesto, cuyas claves deben buscarse en las capas de tiempo grabado en las piedras, como un ejercicio de estra-

²⁰ Georges Perec, “¿Aproximación a qué?”, en *Diario de Poesía*, No. 21, Buenos Aires, verano de 1991/1992 (traducción de Jorge Fondebrider).

²¹ *Espèces d’espaces*, París, 1974, p. 84 (utilizo la traducción de María Teresa Gramuglio del capítulo “La ciudad”, publicado en *Punto de Vista*, No. 53, Buenos Aires, noviembre de 1995, p. 13).

²² Alessandro Portelli, *Biografía di una città. Storia e racconto: Terni 1830-1985*, Einaudi, Turín, 1985, pp. 18-19.

²³ Michel Foucault, “Le langage de l’espace” (1964), *Dits et écrits*, t. 1 (1954-1969), París, Editions Gallimard, 1994.

tigrafía cultural. Ya no es sólo la mirada del extranjero, sino la del arqueólogo de su propio presente, que para comprender se obliga a restituir la artificialidad y la contingencia, la distancia que permite concebir la ciudad como construcción cultural y la historia como el territorio de una lucha para mantener viva la memoria de sus conflictos.

6 De este modo aparece el problema del tiempo: contradiciendo esta vez el propio postulado de “continuidad” implícito en la voluntad de autonomía de la figura de “ciudad análoga”, ésta realza la cualidad conflictiva del tiempo en la ciudad: no es sólo “tiempo petrificado” el de las formas materiales; también “implican destinos”, como sostiene en la cita del acápite Borges sobre el plano de una ciudad (una de las fuentes principales con que trabaja la historia cultural urbana). Si, como vimos, el problema del tiempo en la ciudad no puede reducirse a reconocer un “desajuste” temporal producido por el “retraso” de las estructuras materiales que tienen ciclos largos de transformación por fuera de los “tiempos cortos” de las intenciones y los proyectos políticos o los acontecimientos sociales, se hace evidente que el reconocimiento de la complejidad del tiempo en la ciudad tiene otros efectos sobre nuestra comprensión de la misma: en principio, es un reconocimiento que puede aparecer una vez que se pone en crisis la idea de progreso, la idea funcionalista de continuidad y homogeneidad entre series tan diferentes como la urbanización, la industrialización y la burocratización en las sociedades modernas. ¿Hasta qué punto la historiografía de la ciudad ha asumido que el instrumento de la “larga duración” ofrecido por Braudel como muestra de la renovada productividad de la historia en la nueva coyuntura estructuralista, estaba sellando la defunción de la idea moderna de tiempo homogéneo? ¿La historiografía de la ciudad no se ha habituado a reci-

tar más o menos rutinariamente la propuesta braudeliana de las diferentes duraciones, pero sin asumir la medida en que las mismas pusieron en juego la propia idea de identidad en la que se ha constituido la cultura urbana occidental, mucho antes de que el posmodernismo convirtiera ese dato en un motivo de celebración?²⁴

Si no tomamos el esquema de Braudel como un cuadro fijo que permite abordar problemas diferentes a partir de tiempos diferentes e incomunicados; si usamos su metáfora geológica no para aislar las diferentes temporalidades, sino para reconocer que una narración histórica no es sino una sucesión de cortes verticales que atraviesan diferencialmente cada uno de los “estratos” (así funciona el “sistema vertical” del que hablaba Foucault, las “sondas” que propone Ginzburg o las “fracturas” que menciona Duby), ¿qué postulan esas diferentes temporalidades sino la aparición de un *tiempo quebrado* y un *territorio fragmentado*, sólo pasibles de ser reunidos a través del gesto constructivo del historiador?²⁵ Pues bien,

²⁴ Ha escrito Fernando Devoto: “Si el problema central es menos la *longue durée* que la multiplicidad de los tiempos en la historia, uno se sentiría rápidamente tentado a observar que el punto central de esa innovación es en realidad la desestructuración de la forma tradicional del relato histórico en torno a un único eje temporal”, en “Acerca de Fernand Braudel y la ‘longue durée’ treinta y cinco años después”, en *Entre Taine y Braudel. Itinerarios de la historiografía contemporánea*, Buenos Aires, Biblos, 1992, p. 123.

²⁵ Michel Foucault, *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI (véase especialmente la Introducción); Carlo Ginzburg en “Indicios. Raíces de un paradigma indiciario”, en Aldo Gargani (comp.), *Crisis de la razón. Nuevos modelos en la relación entre saber y actividad humana*, México, Siglo XXI, 1983 (Turín, 1979); y Georges Duby en *Il sogno della storia*, Garzanti, entrevista realizada entre noviembre de 1978 y marzo de 1979, pp. 150-151. Sería interesante analizar incluso hasta qué punto esa consideración permite poner en crisis un paradigma de larga vida: el de la efectividad del espacio sobre la sociedad. Desde por lo menos el siglo XVIII se ha asentado el criterio de que las formas espaciales tienen la capacidad de influir sobre la felicidad e infelicidad de la gente y sobre la organización social;

creo que ésta es la condición espacio-temporal en la que nos instala la figura de la “ciudad análoga”.

Para entenderlo, conviene distanciarse del propio modo en que muchas veces Rossi –y sus críticos– evaluaron la figura, porque la más explícita vinculación de la poética rossiana con la metafísica de De Chirico ha concentrado habitualmente los comentarios en el aspecto de *naturaleza muerta* que asumen las imágenes de la “ciudad análoga”; así Daniele Vitale puede comenzar a hablar de la arquitectura de Rossi con la siguiente descripción emblemática: “Pocos elementos concluidos, geoméricamente precisos, en los que se insiste de manera casi obsesiva, *fijados en el tiempo*, continuamente perfeccionados”; o Tafuri puede criticar la “deshistorización” de su operación analógica.²⁶ Sin embargo, podría decirse que la presentación simultánea de diferentes tiempos de la ciudad no implica necesariamente el aplanamiento deshistorizado, sino la asunción de la idea de tiempo heterogéneo y fragmentado, un tiempo que ya no *articula* lo espacial con lo social (en el sentido criticado por Olmo y Lepetit), sino que hace aparecer las fracturas de la experiencia histórica.

Se trata de la misma temporalidad que Gilles Deleuze, inspirado en las teorías de Berg-

esto estaba presente en los utopistas, que postulaban las virtudes educadoras del espacio, y se mantuvo hasta por lo menos la consolidación de la urbanística modernista, pero también ha sido asumido, en negativo, por el propio Foucault, que puede criticar como modalidades del control social las prácticas y los “dispositivos” derivados de esa creencia –como el panóptico–, precisamente a partir de una simétrica confianza en su efectividad, lo que supone nuevamente restaurar la plenitud en las relaciones entre espacio y sociedad rechazadas.

²⁶ Daniele Vitale, “Hallazgos, traslaciones, analogías, proyectos y fragmentos de Aldo Rossi” (1979), en *Aldo Rossi* (selección e introducción de Alberto Ferlenga), Barcelona, Ediciones del Serbal, 1992, p. 83 (subrayado nuestro). La crítica de Manfredo Tafuri en *La esfera y el laberinto. Vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años sesenta*, Barcelona, Gili, 1984 (Turín, 1980), p. 444.

son –de fundamental importancia también en la matriz culturalista–, caracterizó para el cine moderno (el que se constituye en la segunda posguerra a partir del neorrealismo, Welles, Antonioni, la *nouvelle vague*): un cine que rompe con la ilusión narrativa de la continuidad espacial y temporal, y logra la presentación directa del tiempo, ya no sólo como transcurso, sino como historia y memoria, produciendo una “imagen-tiempo directa [que] nos permite acceder a esa dimensión proustiana según la cual las personas y las cosas ocupan en el tiempo un lugar inconmensurable con el que ocupan en el espacio”.²⁷ *Incommensurable*: la “ciudad análoga” trabaja en ese desfiladero espacio-temporal: “la forma de la ciudad –escribía Rossi en *La arquitectura de la ciudad*– es siempre la forma de un tiempo de la ciudad; y hay muchos tiempos en la forma de la ciudad”; Deleuze, por su parte, va a acudir a San Agustín: “hay un presente del futuro, un presente del presente, un presente del pasado, todos ellos implicados en el acontecimiento, enrollados en el acontecimiento y por tanto simultáneos, inexplicables”.²⁸

En la “ciudad análoga”, el acontecimiento está grabado en cada objeto, en tanto signo que lo ha fijado y, por lo tanto, aparece condensando valores arquitectónicos y culturales; se trata de una construcción de fuerte apelación histórica, porque las huellas culturales son producto del tiempo social y cultural a la vez que marcas de él, pero que, justamente por la necesidad de mostrar el tiempo múltiple y el territorio fragmentado de la historia cultural de la ciudad, se resuelve como un espacio neutro, podría decirse postperspectívico, en el sentido de que compone y yuxtaponen no sólo lugares, sino también tiempos y

²⁷ Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1987 (París, 1985), p. 61.

²⁸ La primera cita, en *La arquitectura de la ciudad*, cit., p. 104; la segunda, en Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 138.

jerarquías, suspendiendo las interpretaciones establecidas sobre el sentido del devenir y sobre los valores en la cultura.

7 La figura de la “ciudad análoga” permite, entonces, poner en escena las figuraciones naturalizadas de la ciudad, deconstruyéndolas, y componer sus diferentes cualidades temporales y espaciales. Y si bien parte para ello de los postulados de la tradición culturalista, es la otra tradición que analizamos, la de la ensayística alemana, de donde toma un estilo de conocimiento que, en verdad, produce algo así como una duplicación del modo en que nos figuramos –en que la cultura forma– la ciudad.

En uno de los textos en los que Rossi intenta explicar el tipo diverso de conocimiento implícito en la “ciudad análoga”, acude a una definición de Jung sobre el pensamiento analógico:

El pensamiento “analógico” o fantástico y sensible, imaginado y mudo, no es un discurso sino una meditación sobre materiales del pasado, un acto volcado hacia adentro. [...] El pensamiento analógico es arcaico, no expresado y prácticamente inexpresable con palabras”.²⁹

Se trata de un pensamiento que repone (en estrecha relación con el pensamiento salvaje de la antropología) el universo de la semejanza, de la identidad entre las palabras y las cosas, en el sentido en que Foucault describió la episteme renacentista cancelada por la época clásica. Después de esa cancelación, las figuras que recuperan para Foucault este universo de marcas a interpretar analógicamente, es decir, aquellos que pueden reencontrarse con el sentido de las cosas por fuera de su repre-

sentación lógica, son el loco y el artista: los pensadores analógicos, “cazadores de similitudes perdidas” a través de los “cortocircuitos de la intuición”; es el Quijote, y es Magritte.³⁰ Seguramente en esto pensaba Tafuri cuando sugirió que debajo de la composición “La ciudad análoga”, que Rossi presentó en la Bienal de Venecia de 1976, podía figurar la inscripción *ceci n'est pas une ville*: “¿Pensamiento analógico como simbolismo arcaico, expresable únicamente por medio de imágenes deshistoriadas?”.³¹ En ese caso, la noción de *representación*, fundamental para nuestro análisis, dejaría de ser pertinente.

Sin embargo, pese al uso de la noción de analogía, la búsqueda de Rossi no intenta poner en crisis el vínculo representativo a través de colisiones inesperadas (no es el tipo de surrealismo de Magritte, con la franca colisión prescrita por la frase de Leautrémont, entre un paraguas y una máquina de escribir sobre una mesa de quirófano), sino que se concentra sobre la conjunción, dentro de cada objeto, entre forma y cultura, es decir, se ocupa de potenciar la capacidad informativa, en términos de representación, de las formas materiales. El montaje de la “ciudad análoga” está atento a la densidad significativa de cada objeto y a una tensión mutua que está dada justamente por la posición relativa dentro del cuadro de esas densidades.

Se hace claro, entonces, que esa densidad se apoya necesariamente en la idea de *identidad* retomada de la cultura de la Antigüedad clásica: tal es el sentido de la noción de *monumento*, constitutiva de la hipótesis rossiana: la reunión íntima, indiscernible del acon-

²⁹ Véase Michel Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, México, Siglo XXI, 1968 (París, 1966), y *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Barcelona, Anagrama, 1981 (Montpellier, 1973).

³¹ Manfredo Tafuri, *La esfera y el laberinto. Vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años sesenta*, cit., pp. 443-444.

²⁹ Carl Jung, correspondencia con Freud citada por Aldo Rossi, en “La arquitectura análoga”, *2C Construcción de la ciudad*, No. 2, Madrid, 1975.

tecimiento y el signo que lo ha fijado. Con lo que queda indicado el puente, a través del “simbolismo arcaico” que puede inspirarse en Jung o Foucault, entre la “ciudad análoga” y aquel registro teórico deudor del romanticismo alemán, cuyo impacto en la Venecia de los años sesenta y setenta es bien conocido. En ese sentido, Franco Rella es quien con mayor consistencia ha perseguido las raíces de ese pensamiento, que ha denominado “figural”: un pensamiento que forma “constelaciones de imágenes que se coagulan en núcleos de significados [...] que tienen el mismo rigor del concepto, pero que recogen también aquello que es heterogéneo”. La “analogía” entre la descripción del procedimiento figural de Rella y lo que podría ser la descripción de una “ciudad análoga” como método de conocimiento, con sus objetos como “fósiles y fragmentos de otra razón”, es significativa (y por ello he insistido en denominarla *figura*). Se trata de la búsqueda de una “nueva racionalidad”, tanto para la producción de la ciudad como para la escritura de la historia: “una racionalidad procesual, estratificada, impura, que contiene junto a las más abstractas formalizaciones, zonas de opacidad, fragmentos del pasado, reliquias, anticipaciones”.³² De hecho, es en el volumen colectivo *Crisis de la razón* donde junto a Rella y otros, Carlo Ginzburg va a publicar en 1979 su ya famoso texto “Raíces de un paradigma indiciario”, en el que también traza una genealogía alternativa para presentar un sistema de lectura de signos que permita entender el tipo de interpretación no sistemá-

³² La primera cita de Rella está tomada de la entrevista que le hicieron Mercedes Daguerre y Giulio Lupo para la revista *Materiales*, No. 5, Buenos Aires, PEHCH/CESCA, marzo de 1985, p. 33; las siguientes, del libro en el que Rella precisa la producción histórica de este tipo de pensamiento en la crítica, el arte y la literatura centroeuropea de las primeras décadas del siglo, *Metamorfosi. Immagini del pensiero*, Milán, Feltrinelli, 1984, pp. 27 y 31 respectivamente.

ca que realiza el historiador: el sistema del médico y el detective.³³

Puede notarse, así, la llamativa similitud del “procedimiento” identificatorio que Adorno presenta para “interpretar las enigmáticas imágenes” en su referencia a Veblen-Benjamin, con el “método indiciario” clásico de la ficción detectivesca, en un sentido complementario al tratado por Ginzburg. Por ejemplo, el padre Brown declara: “Mi secreto consiste en que siempre trato de meterme en la personalidad del asesino, pensando como él, forcejeando con sus pasiones [...] hasta que me encuentro en su misma postura [...] hasta que veo el mundo a través de sus ojos extraviados...”. Y bastante antes de Chesterton, Poe le hacía explicar al detective Dupin su modo de conocer la mente criminal a través del ejemplo de un muchachito que era invencible apostando a “¿Nones o pares?”: “Cuando quiero saber hasta qué punto [mi contricante] es bueno o malo –le cuenta el pequeño jugador a Dupin–, o cuáles son en el momento presente sus pensamientos, modelo la expresión de mi cara, lo más exactamente que puedo, de acuerdo con la expresión de la suya, y espero para saber qué pensamientos o qué sentimientos nacerán en mi mente o en mi corazón, como para emparejarse o corresponder con la expresión”.³⁴ A pesar de muchas otras diferencias, también el problema de Ginzburg es el de buscar una racionalidad capaz de abrirle las puertas a lo heterogéneo.

En el mismo *Crisis de la razón*, Salvatore Veca ejemplifica el caso opuesto a esta búsqueda de una nueva racionalidad, el caso de lo que llama “monismo cultural”, con un párrafo del *Discurso del método* de Descartes referido justamente a la ciudad. Para la racio-

³³ Aldo Gargani (comp.), *Crisis de la razón...*, citado.

³⁴ G. K. Chesterton, *El secreto del padre Brown* (ediciones varias); Edgard Allan Poe, “La carta robada”, en *Narraciones extraordinarias* (ediciones varias).

nalidad monista de Descartes, la ciudad histórica aparece como metáfora de la ausencia de razón: “Entre [mis pensamientos], uno de los primeros fue que se me ocurrió considerar que no suele haber tanta perfección en las obras compuestas de muchas piezas y hechas por las manos de maestros diversos, como en aquellas en que ha trabajado uno solo. Se ve así que las construcciones iniciadas y acabadas por un solo arquitecto suelen ser más bellas y mejor ordenadas, que aquellas que muchos han intentado reparar utilizando viejos muros que habían sido construidos con otros fines. Como esas ciudades antiguas que no fueron en un comienzo más que aldeas y llegaron a ser con el paso del tiempo grandes ciudades; están, por lo común, muy mal trazadas y acompasadas, en comparación con esas otras plazas regulares que un ingeniero diseña, según su fantasía, en una llanura; y aunque considerando sus edificios uno por uno encontraremos a menudo en ellos tanto o más arte que en los de estas últimas ciudades nuevas, sin embargo, viendo cómo están dispuestos, uno grande aquí y uno pequeño allá, y cómo vuelven las calles tortuosas y desniveladas, se diría que ha sido más bien la fortuna la que los ha dispuesto así y no la voluntad de algunos hombres provistos de razón”.³⁵

Podría decirse que la figura de “ciudad análoga” busca dar forma sintética a la visión

³⁵ Citado en Salvatore Veca, “Modos de la razón”, en Gargani, *op. cit.*, p. 253.

exactamente opuesta de ciudad, mediante una visión alternativa de la relación entre ciudad y cultura —desde el punto de vista urbanístico, su oposición militante a la planificación modernista fue, en ese sentido, más que nada un rechazo del paradigma monista que la preside—; en función de nuestro interés, busca dar forma a un modo alternativo de interpretar esa relación, en el que los objetos de la historia, sus huellas culturales, están cargados de un simbolismo mudo, fundante de la identidad social y cultural, que debe ser descifrado y reactivado. Como montaje de objetos que condensan valores, la “ciudad análoga” postula que la cultura urbana funciona con formas preconstituidas, que se pueden combinar en diversas constelaciones de sentido, pero no inventarse cada vez. Y así como este pensamiento de la composición —y, por supuesto, su correlato tipológico— se levantó en el pensamiento urbanístico contra la principal ambición modernista de la invención *ex novo* (de Descartes al funcionalismo), asimismo hace presente el hecho de que la historia cultural de la ciudad también trabaja con constelaciones de formas cargadas de valores, indiscernibles de ellas. La “ciudad análoga” las presenta en su complejidad espacial y temporal, en su densidad representativa. Aun sin proveer ninguna certeza metodológica, sino más bien una serie de intuiciones, estilos, *figuras de conocimiento*, conforma un instrumento que condensa buena parte de las búsquedas para entender la articulación entre formas materiales y formas culturales. □