

LA ARCHI-CIUDAD

FÉLIX RAÚL MARTÍNEZ CLEVES

Profesor Universidad del Tolima

frmartinez@ut.edu.co

XII SIMPOSIO IBEROAMERICANO. LA CIUDAD Y EL PODER

MESA

LA CIUDAD COMO TEXTO: ESTRUCTURA URBANA E IDEAS POLÍTICAS

Coordinadores: Francisco Colom González (CSIC, España);

Carlos Alberto Patiño (U. Nacional de Colombia)

(E-mail: f.colom@cchs.csic.es)

Dom Cobt busca luchar contra su padecimiento, pero su arquitectura, gracias justamente a ese dolor, ya no es la mejor. En busca de una cura, Cobt, decide trabajar en algo que para muchos resulta imposible, implantar “origen”. Para ello debe construir espacialidades y encontrar el punto central donde la instauración no parezca tal cosa, más bien una idea que brota “al natural”. Pareciera que la trama de esta película –“Inception”¹– fuera similar al trabajo del historiador (o de la historia) descrito por Jacques Derrida, apoyado en Freud, aunque también con él y para él. Buscamos el origen, la primera impresión, pero terminamos caminando por bosques repletos de fantasmas, de nuestros fantasmas, los mismos que buscamos apaciguar hablando por ellos. El problema se acentúa cuando, como en el filme indicado, la arquitectura construida es violentada por esos espectros. La respuesta tanto en Derrida como en la película es matar eso primero que nos hace hablar, construir y habitar². Para ocultar el “delito” se recurre, en ambos escenarios, a la memoria, aunque Mnemosyne delega sus funciones en una de sus hijas, Clío, para menguar nuestras penas, para tener presente que no estamos en un sueño.

Jacques Derrida busca en su texto *Mal de archivo. Una impresión freudiana*³, dar cuenta de las características de dicho padecimiento, producto del deseo de archivo, o mejor, de una pulsión de muerte y pérdida que se expresa en una “impaciencia absoluta”. Lo cual implica re-elaborar el concepto de archivo en todos sus términos, técnico, político y jurídico. No es en vano que el ejercicio de Derrida se inicie con el origen de la palabra archivo, en Arkhé (comienzo/mandato) y su vínculo con arconte y arca. Para ello, el autor utiliza dos rutas en paralelo, a veces interconectadas, la primera de ellas la discusión con el historiador norteamericano del judaísmo, Yerushalmi; y, la segunda, una búsqueda de comprensión de la impresión que habría dejado en el mismo Derrida entender “la firma freudiana sobre su archivo, el concepto de archivo y de archivación”.

En primera instancia la etimología de la palabra archivo en su doble significado, comienzo/mandato, implica en la óptica de Derrida, una autoridad por parte del arconte, puesto que reúne los signos, las partes, los restos, ofreciendo una idea de cuerpo al reunirlos en su casa,⁴ al mismo tiempo que se guarda la posibilidad de interpretación. Nadie, generalmente, está dispuesto a revolver los restos en casa del arconte, la autoridad de este de hecho lo impide, tal y como se hace con las fuentes del historiador (por eso muchas de las veces las discusiones no ocupan ese campo sino asuntos llamados “teóricos” y

¹ Este es justamente el nombre de la película en inglés, el cual puede marcar una distancia con el asignado en español, como *El origen*. Pues no necesariamente corresponden a lo mismo, dada la carga que este último tiene. La traducción resulta, entonces, una interesante coincidencia.

² Parafraseando un poco a Heidegger.

³ El texto corresponde a una conferencia pronunciada el 5 de junio de 1994 en Londres, en el marco del coloquio *Memory: the question of de archives*. Luego fue publicado como un libro con el mismo título por la editorial Trotta en 1997.

⁴ Michel de Certeau sugirió, en el marco de una entrevista con Georges Vigarello, que la ciencia occidental está marcada por una continua búsqueda de cuerpo, pero que en el fondo solamente halla partes, desde las cuales da la idea de existencia de ese cuerpo.

“metodológicos”). Ya ha dicho Michel de Certeau que es el lugar –un tipo de casa del arconte y también la institución que representa- el que soporta la verdad, sin ese respaldo, que le permite *firmar*, no queda más que un novelista. La escritura, dirá entonces de Certeau, oculta las prácticas y el lugar institucional. Al mismo tiempo, la escritura corresponde, en su perspectiva –como también en la Paul Ricoeur-, a la función simbólica de procurar saldar una deuda con los muertos. En una combinación de la representación de lo real y el poder, el discurso se ata a la institución que le ofrece legitimidad, a pesar de para hablar en nombre de lo “real” haya que olvidar las condiciones de su fabricación, de sus prácticas. Ya que son ésta últimas las que hacen creer por el sendero de un relato que habla en nombre de las ausencias, de fantasmas, son un “mandato”. Se olvida la fabricación de la historia.

Igualmente, el archivo significa una impresión en la medida que implica un punto de inicio, desde el cual existe, edificando un afuera. El adentro se halla en el arca (de la alianza) que ordena la relación con los muertos. Ya decía Jules Michelet que él era, además de estudioso, benévolo y tierno con los muertos, para permitirles que regresen “menos tristes a sus tumbas”.⁵ No en vano, ha dicho Ilán Semo⁶, el archivo apareció contigo al cementerio, a la clasificación de los muertos. El archivo como arca, nos lo recuerda Derrida, no sólo clasifica, sino que impone un mandato, la ley.

“1. En ese tiempo el Señor me dijo: Labra dos tablas de piedra semejantes a las primeras y sube hacia mí en el monte; harás también un Arca de madera. 2. Yo escribiré en las tablas las palabras que había en las primeras que rompiste y las pondrás en el Arca. 3. Hice, pues, un arca de madera de acacia, labré dos tablas de piedra como las primeras y subí al cerro llevándolas. 3. El señor escribió en las tablas eso mismo que había en las primeras, las diez palabras que les dijo en el monte desde en medio del fuego, en el día de la Asamblea, y me las dio. A la vuelta, bajando del monte, puse las tablas en el Arca que había hecho, y quedaron allí como me lo mandó el Señor.”

Mandato que no es una abstracción, en cambio, se trata de una cicatriz sobre el cuerpo, una “circuncisión en el corazón”, pues no se admite otra opción, otro Dios, *es el que es*. Y para ello se ordena que se grabe en todas partes⁷, para que finalmente Dios se compadezca y termine con el vagar. Pero, como en el pasaje revisado primero por Freud y segundo por Derrida, el arca, el archivo, no es memoria, sino que evidencia el desfallecimiento de ésta, pues ante el olvido de los mandatos divinos se graba en dos tablas y se designa Moisés como su arconte por boca de Dios. Solamente Moisés ha escuchado a Dios, pero todos deben creerle, y para ello las tablas como prueba y el arca como evidencia *de lo que es*, que está adentro, y lo *que no es*, lo que está afuera.⁸ Quienes se niegan a obedecer el castigo, ya tendrán su condena.

⁵ MICHELET, Jules. “El heroísmo del espíritu” (proyecto inédito de prefacio a la Historia de Francia). Citado por DE CERTEAU, Michel. *La escritura de la historia*. México: Universidad Iberoamericana, 1993.

⁶ SEMO, Ilán. “Historia y alteridad”. En: *Fractal*. No. 5, Año 2, Volumen II. México: abril-junio, 1997.

⁷ Deuteronomio, XI, 18-21.

⁸ Foucault nos ha indicado cómo el discurso de las Ciencias Humanas ha tomado el mismo de las prácticas de disciplinamiento social, en la medida que se ponen desde la distancia, en una perspectiva teórica. Aunque, el mismo Foucault haya paradójicamente tomado en esa misma condición de dejar afuera la negatividad y

EL PADECIMIENTO

Ante el desfallecimiento de la memoria, Derrida observa a lo hypónemico – forma de repetición- que no hace otra cosa que “mostrar el olvido en el corazón de la memoria”, justificado por un demonio que promueve la destrucción de las tablas.⁹ Hoy el asunto es notable, a razón del pulular de los trabajos sobre memoria, el demonio nuevamente está suelto.¹⁰ Pero el archivo, como en las palabras de Moisés se anticipa a lo que está por-venir, no sólo al labrar en lo más duro, la piedra, también de cierta forma que estructura el contenido, ya que Dios habita el arca. O, en palabras de Derrida, “la estructura del archivo, determina la estructura del contenido”, implicando como se consideró antes, un adentro y un afuera, llevando a Derrida a sugerir que la teoría del psicoanálisis se transforma en una teoría del archivo, y no solamente de la memoria. El archivo circuncida el trabajo de la historia, primero privadamente, de donde es posible nunca salga. Luego, se evitan las indicaciones del cómo se realizó, suponiendo que el texto expresa todo el proceso. Así, el archivo nos corta, dejando cicatriz, y lo que hacemos, dice Derrida, es intentar borrar esa marca, reprimiendo o suprimiendo. Ese es el caso de la impresión freudiana sobre los freudianos, aunque es similar en muchos otros casos en el que existe un Moisés, un pueblo y un padre –en particular en el mundo académico.

Por lo anterior el archivo no es un asunto particular del pasado, es fundamentalmente, y eso lo reitera constantemente Derrida, un por-venir, al determinar lo que será. Un tipo de camino que está abierto ante nosotros, todavía no transitado. En otras palabras, el archivo “diseña” el trabajo –un poco más adelante mostraré un ejemplo. De allí que Derrida considere que el psicoanálisis es fundamental en la comprensión del hecho en el que el ancestro hable en nosotros y el sentido que tendría hablarle a éste sin ninguna posibilidad de respuesta, solamente como lo mostrara Lacan se le puede nombrar, es el amo. Por eso el autor se interroga por el archivo de Freud, evadiendo lo que lo institucionaliza. Desde Marc Bloch, especialmente, se decía que al archivo se le preguntaba, así lo aprendí muy bien (o ¿Cómo un *mal?*), y que de la calidad de los interrogantes dependía la calidad de las respuestas, pero lo que no aprendí es que los muertos suelen no contestar y, en cambio, tenemos unos fantasmas¹¹, por los que hablamos. ¿Nosotros? ¿Nos-otros? Sí, no somos otros. Esos otros son exaltados al punto de su muerte,

ordenar –disciplinar- su propio texto. Ver: FOUCAULT, Michel. *La arqueología del saber*. Madrid: Siglo XXI Editores, 2006.

⁹ No estaría demás, recordar que la palabra demonio proviene del griego daimon, correspondiente al mensajero que comunica a mortales y Dioses, a partir de interpretar lo que unos y otros dicen.

¹⁰ Esto se ajustan a lo que Freud consideró lo ominoso, esa duplicación del yo, en donde uno de esos duplicados, Otro, está reprimido; pero busca regresar como “los demonios de medio día” cuando ya no hay sombras en las cuales guarnecerse, teniendo como marco un sentimiento de expulsión de la realidad, que produce al mismo tiempo nostalgia por restablecer la unidad primitiva; deambulan para recordarnos lo que era nuestro y que ya no lo es, el retorno, lo extraño en nosotros mismos, la *diferencia*, que exige presencia del pasado y el presente. FREUD, Sigmund. “Lo ominoso”. En: *Obra completas*. Tomo XVII. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1997.

¹¹ En el sentido de los griegos *phanto*, la imagen que vuelve aparecer, y *phantasma*, reaparecido. Nótese la característica del retorno, que no garantiza que regrese de la misma manera.

al hablar respecto a él, pero termina quedando como un no-otro. El hijo habla por el padre, nos lo recuerda Derrida con el caso de la hija de Freud o para Moisés que habla por Dios, pero ello requiere una justificación ¿acaso una carta? ¿Una palabra? ¿Algunas tablas? Sí, un arca de la cual extraer la “verdad”, como lo hace Yerushalmi, soportada por una firma, una impresión grabada que busca olvidarse haciendo memoria, citando al archivo.

De este modo, el archivo conserva “una extraña violencia”, nos dice Derrida. La misma que guarda la ciencia en la medida que el archivo es el momento fundador de ella. Aquella violencia, lo identifica el autor, es producto de un afán de justicia, que se radica no tanto en la memoria, como en la constitución de lo uno que persigue el des-hacerse de la incompletud del archivo y la determinación del porvenir con la idea de lo ya pasado. Se busca ser el “primer archivero, el que instituye el archivo”, el primero en desflorarlo. De allí, el constante interés de muchos historiadores por caracterizar su tema de investigación por lo novedoso, por el hecho de nadie antes lo hubiese estudiado, o cuando menos hubiera trabajado *esas* fuentes. Pero el archivo no se cierra, no es muerto –como lo sostiene la técnica, se abre al por-venir, como el ángel de Walter Benjamin. Aunque el archivo también es gradado, reprimido y hasta suprimido, evitando que la “extraña violencia” se haga presente, no se recuerda la posibilidad de matar a quien se arriesgue a destruir las tablas con el arma de la repetición. Se trata, entonces, de un síntoma de un mal (de archivo) caracterizado por la consignación y ésta a su vez latente en el orden del archivo: impresión, represión y supresión. Este síntoma, como todos los síntomas, aparece a des-tiempo, se nota en el acontecimiento, su gestación y repetición, que delatan el olvido, al mismo tiempo que nos resulta de utilidad para identificar el mal.

Freud, la ciencia y la historia, buscan el momento mismo de la impresión en la impronta, el momento primero, que como en la película “inception”, no es posible recordar el cuándo, cómo y quién la imprimió. Se buscan soluciones ante ese panorama. Las respuestas las tienen los espectros, ellos como las musas alivian los padecimientos de los mortales por saber, por ser el primero en saber, por descubrir el secreto¹², buscando ser el primero-segundo, como Moisés, como el historiador que busca con un tema y un fondo constituirse en el primero. Para ello se matará el primero, ficcionando el “descubrimiento” del momento de impresión, cuando lo único que hace es seguir impresiones otras, de las que tampoco podrá hallar su origen. Ese es el éxito de la misión de Dom Cobt, que la implantación no tenga nombre propio, no exista el primero.

¹² En este punto es posible referirse a un caso particular, el de la historia comparada, en particular el ejercicio de Charles Tilly en su obra *Coerción, capital y estados europeos, 990-1990*, en donde la forma de responder a una pregunta formulada por él mismo, respecto a la formación del Estado, indica que develara dos secretos, ambos caracterizados por el hecho de que la guerra es el vehículo que permite dicha formación.

EL ORIGEN

La idea de padecimiento de Derrida es posible sumarle la “fobia del historiador” respecto al tiempo, como lo sostiene Georges Didi-Huberman¹³, la cual procura apaciguarse con la cronología,¹⁴ buscando inmovilizarlo para capturar su disparidad. Algunos (Nietzsche, Benjamin) lo notan y buscan superar tal fobia con un tipo de arqueología, aunque no es común, prefiere evitarse, como en el caso del archivo. La conjunción de ambos asuntos –archivo y tiempo- implica pensar el archivo respecto al tiempo, en la medida que se ha buscado entender el pasado por el pasado, a favor de evitar el pecado mayor del historiador, el anacronismo. Se supone que el archivo por ser contemporáneo es “pertinente”, pero Didi-Huberman nos recordará el fuerte acento anacrónico que existe en la contemporaneidad. Ello puede observarse en dos casos, aunque seguramente en un millar de muchos otros. El primero el Menocchio de Ginzburg que aunque la cronología marca el siglo XVI, él habita la Edad Media; el segundo, la fenomenología de la memoria trabajada por Paul Ricoeur, al considerar que cada vez que el torrente fenomenológico es lanzado sobre cada uno, los recuerdos resultan ser una combinación de imágenes de experiencias pasadas actividades por una actual.

Es posible juntar el mal de archivo y la fobia del tiempo, en el plano ideal pensado por el profeta Ezequiel, que se asemeja al castro romano, al proyecto de la Nueva Jerusalén de Francois Eiximenç, al desarrollado en Santo Domingo y expresado en las Ordenanzas de Poblaciones de 1573, y hasta en el plano de Bogotá de 1891. Este último guarda pensamiento de los anteriores, aunque no es el fin, pues el montaje¹⁵ –un corto circuito temporal- que se encuentra en él muestra síntomas de los *males* indicadas hasta ahora. Se acude al plano porque es la evidencia del padecimiento, al estar “sobredeterminado”, “sobreinterpretado”¹⁶, pero es sintomático de un “deseo de memoria”, no en vano las declaraciones recientes de la UNESCO por conservar los centros históricos, para suspenderlos en el tiempo, para encerrarlos en el museo conformado por el inventario de bienes patrimoniales de la humanidad¹⁷ -ya de por sí resultan complejas la idea de bien y su correlación con la propiedad.¹⁸

¹³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de la imagen*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.

¹⁴ Ha sostenido Paul Ricoeur que el uso de la cronología corresponde hace parte de la solución poética a la aporía sucedida entre la percepción íntima del tiempo y el tiempo objeto, en la figura del tiempo narrado. RICOEUR, Paul. *Tiempo y narración. III. El tiempo narrado*. Madrid: Siglo XXI Editores, 2006.

¹⁵ El montaje “hace pensar lo real como una ‘modificación’ e implica además un desmontaje. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Op.cit.*

¹⁶ Estas dos consideraciones son las que utiliza Didi-Huberman para iniciar el estudio de imágenes, generalmente revisadas por muchos.

¹⁷ Ver: *Fiestas y rituales. Encuentro para la promoción y difusión del patrimonio inmaterial de países iberoamericanos*. Memorias X encuentro. Lima: Noviembre 2009

¹⁸ El interés por el patrimonio urbano apareció en la segunda mitad del siglo XIX, en la medida que los burgueses preocupados por la amenaza a sus condiciones de vida que significaba el crecimiento demográfico de pobres. Este tipo de estrategias tiene desde su inicio un profundo vínculo con lo inmobiliario. Ver: ALVAREZ, Alfonso. “La necesaria componente espacial de la Historia Urbana”. En: SAMBRICIO, Carlos. Editor. *La historia urbana*. Madrid: Marcial Pons, 1996.

La imagen, como el archivo, plantea una relación entre historia y tiempo.¹⁹ Pues se trata de la “misma” imagen, que aunque con usos diferentes²⁰, implica una manera autoritaria de ver el espacio. La imagen del plano ideado por Ezequiel se ha hecho un montaje, de allí que más que interesarnos sobre el pasado del que nunca podremos escuchar sus muertos, si es posible escuchar los que han hablado por ellos. Mnemosyne encarga a sus hijas, las musas, para aliviar los dolores de los mortales, y una de ellas Clío, lo hace narrando historia. No muy distinto de Michelet y su idea de poner a descansar los muertos. ¿Cuáles muertos? Los que no me responden, los que hablan en mí y por los que hablo. En esa doble complejidad, es posible observar puntualmente cómo ese archivo, esa imagen habla en la historia urbana, al mismo tiempo que ella habla de los espectros que se encierran en el archivo, en la imagen –de la cual se habla tanto. Una obra como la de Carlos Sambricio²¹, por ejemplo, sostiene que ante las dificultades para constituir disciplinadamente la historia urbana, al asemejarse a una “cajón de sastre”, la solución posible radica en contar con el plano como fuente, medio y finalidad. El tratamiento del plano es antiséptico, no suele pensarse en que el mismo, su forma, organiza los trabajos sobre historia de las ciudades. Seguramente, no resulta prudente recordar la muerte del padre o los procedimientos para ello.

Es posible ver algunos de los elementos hechos evidentes hasta ahora, en tres casos, que corresponde a las obras de Jaime Salcedo²² (*Urbanismo Hispano-americano. Siglos XVI, XVII y XVIII*), Germán Mejía²³ (*Los años del Cambio. Historia urbana de Bogotá, 1820-1920*) y Jorge Luis González²⁴ (*De la ciudad al territorio. La configuración del espacio urbano en Ibagué. 1886-1986*).²⁵

Autor	El inicio	Primera parte	Segunda parte	Tercera parte	El final
Salcedo	Origen de la ciudad (en la historia)	La traza	La legislación	La arquitectura	El sistema urbano (lo simbólico del sistema)
Mejía	Origen de la ciudad (en el territorio, en la naturaleza)	El sitio	El lugar construido	Los habitantes	El conjunto urbano (lo público y lo privado)
González	Origen de la ciudad (en el territorio, en la naturaleza)	Centro y traza	Crecimiento urbano	La vivienda	Lo público y lo privado

¹⁹ Ver: DIDI-HUBERMAN. *Op.cit.*

²⁰ Ver: BERGER, John. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1975.

²¹ SAMBRICIO, Carlos. *Op.cit.*

²² SALCEDO, Jaime. *Urbanismo Hispano-Americano. Siglos XVI, XVII Y XVIII. El modelo urbano aplicado a la América española, su génesis y su desarrollo teórico práctico*. Santafé de Bogotá: CEJA, 1994.

²³ MEJÍA, Germán. *Los años del cambio. Historia urbana de Bogotá. 1820-1910*. Bogotá: CEJA, 2000.

²⁴ GONZALEZ, Jorge Luis. *De la ciudad al territorio. La configuración del espacio urbano de Ibagué. 1886-1986*. Ibagué: Universidad del Tolima, 2006.

²⁵ Curiosamente en este mismo orden están en mi biblioteca.

En este punto, la imagen²⁶ del plano es operatoria, no decoración iconográfica, en la medida que ella delata los intentos por construir la Nueva Jerusalén. Es una repetición. Ese interés que se delata en el cuadro anterior, de empezar por el “origen” y terminar con las implicaciones de vivir en ciudad moderna (relación entre lo público y lo privado). Los autores, pareciera, querer “matar” a los fundadores de la ciudad, al considerar que ellos sí dan cuenta del origen de la ciudad y evitan tomar la ruta de la firma del conquistador sobre el territorio, pues aunque la traza puede ser más o menos convencional, se sucede una impresión de cada una de ellas en la distribución del espacio interior, por ejemplo el lugar de ubicación de la Iglesia. Eso sin contar un asunto que puede resultar marginal, y es el hecho de que las obras reseñadas poseen cuatro partes (que no corresponden necesariamente a la división de los capítulos), tal y como Ezequiel considera es la forma de la perfección divina, o los romanos que la pensarán como la mejor estrategia visual para dominar. La forma de damero del plano ordena el texto, ¿acaso un deseo de organizar el uso de la ciudad? No en vano, el punto siguiente al origen es la preocupación por el cuadrado hecho tangible en el trazado y de allí se parte a otros asuntos que muestran lo tangible del proyecto y solamente al final aparecen quienes habitan la ciudad por lo que significa (en Salcedo), por lo público y lo privado (Mejía, González). Pero no es un asunto exclusivo de historiadores dedicados a estudiar la ciudad, ese proceder también aparece, con sus diferencias por su puesto, en los turistas que empiezan a “conocer” una ciudad por su centro, por su cuadro inicial y de allí se extienden hacia diferentes puntos cardinales.

“Hasta ahora” resulta convencional afirmar que las imágenes religiosas gobiernan el arte colonial, empero, no es común –aunque Salcedo en algo se aproxima- considerar el trazado sea por ejemplo una de esas imágenes religiosas, que busca como todas ellas calmar angustias humanas ¿A cuál angustia nos referimos? De las que provoca vivir sin esa “segunda naturaleza” que es la ciudad, sin esa cicatriz, que a los conquistadores les permite decir que no existe nada y por tanto, la construcción de una urbe se hizo urgente. Es la angustia del desamparo, tan común en muchos mitos, entre ellos el judío-cristiano. Pero ¿a qué ciudad regresar? ¿A la de Caín? Pero además, esa preocupación de las historias urbanas por el origen de la ciudad es similar a la de la autenticidad en el arte, toda una religión, repleta de misterios, que a su vez ofrece riqueza a quienes los interpreten. ¿Acaso, la historia (urbana), como el arte, busca apoderarse de algo? ¿De qué?

Pero todavía hay más. La impresión que es un injerto legítimo de semejanza, por lo menos así se entendía en Roma, que en su contacto directo con el rostro, la función matricial del molde negativo asegura que cada brote, cada nueva aparición, será el “hijo”, legítimamente semejante.²⁷ El molde garantiza la “presencia única”, al mismo tiempo que es posible un tiraje indefinido, tan despreciada por la historia que quiere ser la primera, la única.²⁸ (La reproductibilidad técnica causaría angustia al historiador, como lo sugiere Derrida al promover pensar de nuevo el archivo ante las cambiantes condiciones técnicas, por ejemplo –hacerlo “repertorio”). La reproducción de esa primera impresión, como lo indicara Plinio El Viejo, implica un ritual.²⁹ Ese es el caso de la historia y el

²⁶ De la cual ha dicho Berger, encarna en sí misma un modo de ver.

²⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Op.cit.* p. 108

²⁸ *Ibíd.*

²⁹ *Ibíd.*

“descubrimiento” del “filón”, ese es el caso de la fundación de ciudades, que en el Imperio Romano buscan repetir la cicatriz dejada en el territorio por Rómulo y Remo. La misma que se hace al fundar ciudades en Hispanoamérica por parte del conquistador: *deflorar*. Ese es el caso de la historia urbana que empieza por el “origen” de la ciudad, pocas veces como Benjamin lo sugiriera por los objetos del presente que desencadenan torbellinos temporales y que puede aparecer en cualquier momento, no está determinada por el orden establecido por Cronos, y muchos menos por un archivo “localizado”.³⁰

Esa archi-ciudad es el archivo de ciudad que afecta la forma del texto. El archivo de la ciudad habla en la historia urbana, no cesa de repetirse, como una forma de neurosis que le da paz al historiador de las ciudades, ante su angustia, producto de no poder atrapar **toda** la urbe. Con el archivo de la ciudad se busca el origen (más original), un secreto escondido, un arca de la alianza perdida, con la cual poder ser el primero-segundo, el primero después del padre. Este sentido –y en ello coinciden Derrida y de Certeau³¹– el archivo es el momento fundador de la ciencia, al mismo tiempo, se busca ocultar en una cita, para evitar nombrar al padre, buscando ser el primero. Pero no es posible dejar de nombrarlo, sin él no se sería un segundo, otro, es por eso, como lo ha sugerido Lacan, que sea necesario reconocerse como podredumbre.

Este archivo tiene forma de ciudad, una muy particular para el caso Hispanoamericano, la de Ezequiel, la de Roma, la de las Ordenanzas de 1573. Ya que la forma es una impresión que afecta las duplicaciones y los usos, al mismo tiempo que estos últimos re-hacen las impresiones. El cuadrado que guarda en su centro el lugar sagrado, la cicatriz sobre la tierra, se repite como un fractal. La escritura de la historia de las ciudades, cuando menos en el caso colombiano, que es sobre el que avanzo, repite esa forma, se organiza acatando una autoridad, la del damero implantada en el siglo XVI, aunque simultáneamente, mientras se “fabrica”, procura que no quede rastro de él. Empero, no es necesario ir a un lugar distante para notarlo, al contrario, en su interior, en *lo mismo*, desde una exterioridad elaborada por esa “fabricación”. Ese es el caso, por ejemplo, de la obra de Carlos Sambricio³², en la cual se pretende semejante olvido recurriendo paradójica y reiteradamente al plano, como soporte empírico para hacer hablar un fantasma, la ciudad. Y al llamarla en singular, pretendemos justamente que sea un todo. Esa es la idea que de Certeau contradice al presentar la mirada de Nueva York desde el World Trade Center, repleta de vértigo, al sentir que se tiene toda la urbe con la mirada, la cual el mundo occidental ha privilegiado buscando edificar un saber, en este caso, la historia de una ciudad.

³⁰ Benjamin consideró que “el origen, aun siendo una categoría plenamente histórica, no tiene nada que ver con la génesis. Por ‘origen’ no se entiende el llegar a ser en el devenir y en el declinar. El origen es un torbellino en el río de devenir, y entraña en su ritmo la materia de lo que está en tren de aparecer. El origen nunca se da a conocer en la existencia desnuda y manifiesta de lo fáctico, y su ritmo no puede ser percibido más que en una doble óptica. Pide ser reconocida por una parte como una restauración, una restitución, y por otra como algo que de ese modo está inacabada, siempre abierta”. BENJAMIN, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus, 1990.

³¹ Ver: DE CERTEAU, Michel. *Historia y psicoanálisis. Entre ciencia y ficción*. México: Universidad Iberoamericana, 1995.

³² SAMBRICIO, Carlos. *Op.cit.*

La archi-ciudad es aquella por donde se comienza –*inception*–, al mismo tiempo que autoridad. Usa el plano para poder ir a ese comienzo –como en la película referida antes–, para robarlo o implantar otro, pues este –el plano– ofrece la idea de cuerpo, de totalidad, de tener toda la memoria en una ciudad que resulta común. De ello se trata el filme citado, así como el urbanismo, pues como sostenía Lynch³³, todo deseo de renovación urbana debe evitar generar una sensación de pérdida del hogar. Se trata de entrar con lo ya elaborado, al sustrato más profundo, con sus mismas formas, para implantar otra, sin que ello implique matar, tal y como lo sugiere Benjamin³⁴ al citar a Paul Morand cuando sostiene que “me comparo con un cirujano que opera con anestesia local; trabajo en regiones muertas, y el enfermo, sin embargo, vive y aún puede hablar”.

Semejante archi-ciudad posee unos arcontes, unos guardianes, que poseen la capacidad no sólo de salvaguardar el archivo, sino de interpretarlo. Los fundadores coloniales fueron sustituidos por los historiadores decimonónicos, que guardando celosamente unos papeles designaron las fechas de inicio de las ciudades y su reconfiguración en el mundo republicano. Pero el siglo XX vería sustituido estos hombres de academias, estos guardianes, por otros que poseían una residencia diferente, otra *localización*, las universidades. Este re-compuesto respaldo institucional les permitió desplazar a los antiguos intérpretes, jamás quemar el archivo, buscando convertirse en los primeros-segundos. Marcharon hasta las fechas de fundación para sustituir las firmas de los conquistadores por las suyas. Es, como lo pensaba Derrida, la firma de la *consignación*, en la medida que esta última autoriza la unificación, identificación y clasificación de los signos. Tendremos entonces desde ese lugar el aumento de historias de ciudades, que re-interpretan sus pasados: intelectuales y aficionados conservan la archi-ciudad, se mantiene el privilegio del plano, bien desde las historias que hacen de la urbe un objeto diferenciable, también desde las limitadas biografías locales. Sin ese lugar –el institucional–, siguiendo a De Certeau, el historiador de ciudades no sería más que un novelista, un novelista urbano que narra un conjunto de experiencias diseminadas en cada uno de los caminantes de la ciudad que contribuye a “estallar el continuo de la historia”, como lo dirá Benjamin.

Aunque la ruta propuesta de aquí en adelante sea la de reiterar la condición de un archivo siempre abierto, será necesario, como en “*Inception*”, debatirme con mis propias dudas por matar o no, a quien estuvo primero, porque de no hacerlo mi ejercicio se podrá hacer cada vez más patológico con tanta repetición. ¿Pero cómo resistirse a matar, al mismo tiempo de dejar de decir el nombre del padre? ¿Cómo mal-decir la archi-ciudad? Es probable que esto inicie con el reconocimiento de una archi-ciudad que sueña un orden –parafraseando el título de una obra de historia urbana–, tal y como lo hace Cobt, para poder implantar otro comienzo –otro *inception*.

³³ LYNCH, John. *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006.

³⁴ BENJAMIN, Walter. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2009, p. 465.

