



Diálogos

<http://doi.org/10.4025/dialogos.v21i1>

ISSN 2177-2940
(Online)

ISSN 1415-9945
(Impresso)

La historiografía en movimiento. Una aproximación a las historias de ciudades en Colombia

<http://doi.org/10.4025/dialogos.v21i1.35580>

Félix Raúl Martínez Cleves

Prof. Dr. Universidad del Tolima – Colombia, fmartinez@ut.edu.co

Palabras clave

Escrituras; Ciudades; Ideas; Historiografía; Archivos; Movimiento.

Keywords

Writes; Cities; Ideas; Historiography; Archives; Movement.

Palavras Chave:

Escrita; Cidades; Ideias; Historiografia; Arquivos; Movimento.

Resumen

El presente texto se propone mostrar algunos de los resultados de un proceso de investigación respecto de algunas de las ideas que sobre las ciudades en Colombia se han construido, entre mediados del siglo XIX y la actualidad, y plasmadas en las escrituras de las historias de sus pasados. En términos generales, se trata de una historia de la historiografía, que pretende, valiéndose del método “ceferino”, tomado de la propuesta de Elizabeth Dees Ermarth, contraponer las formas lineales de hacer historia con movimientos temporales oscilatorios. Al mismo tiempo, se busca construir un “montaje” que se parezca al trabajo que orienta las siguientes reflexiones, y exponga brevemente algunos de los elementos teóricos concernientes a la escritura, el archivo y la hermenéutica.

Abstract

Historiography on the move: An approach towards the history of Colombia's cities

This paper presents some results of a research process on some of the ideas about cities in Colombia have been built between the mid-nineteenth century to the present, and reflected in the writings of the histories of their past. Overall, it is a history of historiography, which seeks, using the "ceferino" method, taken from the proposal of Elizabeth Dees Ermarth, contrasting linear forms to make history with temporary oscillatory movements. Also, it seeks to build a "montage" that seems to work that orients the following reflections, and briefly expose writing concerning theoretical elements, archives and hermeneutics.

Resumo

A historiografia em movimento. Uma aproximação as histórias de cidades na Colômbia

O presente artigo se propõe mostrar alguns dos resultados de um processo de investigação a respeito de algumas das ideias que foram construídas sobre as cidades colombianas, entre meados do século XIX e a atualidade, e plasmadas nas escritas de suas histórias. Em termos gerais, se trata de uma história da historiografia, que pretende, valendo-se do método “Ceferino”, tomado da proposta de Elizabeth Dees Ermarth, contrapor as formas lineares de fazer história com movimentos temporais oscilatórios. Ao mesmo tempo, se busca construir uma “montagem” que se pareça ao trabalho que orienta as seguintes reflexões, e exponha brevemente alguns dos elementos teóricos concernentes à escrita, ao arquivo e à hermenêutica.

Preparar el salto. O lo mismo, una introducción

“En mi trabajo las citas son salteadores de caminos que
 irrumpen
 armados para arrebatarse la convicción que alberga el
 ocioso paseante”.
 Walter Benjamin. Calle en dirección única.

Este texto se propone mostrar algunos de los resultados de un proceso de investigación respecto de algunas de las ideas que sobre las ciudades en Colombia se han construido, entre mediados del siglo XIX y la actualidad, y plasmadas en las escrituras de las historias de sus pasados.¹ Pero más que eso, se busca hacer evidente las posibilidades que puede llegar a tener, lo que Elizabeth Dees Ermarth (1992) denominó como el “método ceferino”. Para ello, el trabajo referido utilizó un “montaje”, que se valió de herramientas teóricas y metodológicas concernientes a las escritura, el archivo y la hermenéutica, en el marco de una apertura de lecturas (*misreading*) y movimientos (*swings*); y que esta presentación tiene, igualmente, la intención de poner en escena, imitando el estudio mencionado.

Un “montaje”, según Didi-Huberman (2008), guiado por Walter Benjamin, supone un desmontaje, lo que hace del origen un asunto distante de la génesis y más próximo a un torbellino, haciendo “pensar lo real como modificación” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 185). Así, se desmontan las historias de ciudades, al igual que el tiempo lineal, que se han vuelto repetitivos. Ya decía Derrida (1997) que lo hypónemico –forma de repetición– no hace otra cosa que “mostrar el olvido en el corazón de la memoria”. El “montaje”, edificado con

desechos, lanzados por los textos en sus propias citas, en sus referencias, en sus imágenes. Estos -los desechos- son latencia del miedo a lo desconocido, temor que tiene como respuesta el sentimiento de protección en la casa que trae consigo la linealidad, junto con la idea de decir la verdad. Se busca desmontar, haciendo un montaje sobre la rayuela de Cortázar, siguiendo las aperturas de Ermarth (1992). Y esta artículo intenta hacer algo similar, saltar, moverse, abrir lecturas.

El “método ceferino” (cuadro 1)

Hace ya un tiempo Elizabeth Dees Ermarth (1992) consideró, ante la manera lineal de hacer la historia (cuando menos desde el Renacimiento), la posibilidad de un método denominado “Ceferino”², caracterizado por el movimiento. Sin embargo, un tiempo después, Keith Jenkins (2006), una de las figuras más prominentes de la posmodernidad en lo concerniente a la historiografía, le acusó de tímida ante el hecho de no adentrarse y poner en juego con mayor amplitud su propuesta. La tesis de Ermarth es que

[...] el lenguaje narrativo posmoderno mina el tiempo histórico y lo reemplaza por una nueva construcción de la temporalidad que yo llamo tiempo rítmico. Ese tiempo rítmico modifica de forma radical o bien abandona por completo la dialéctica, la teleología, la trascendencia y la presunta neutralidad del tiempo histórico, y sustituye el cogito cartesiano por una subjetividad diferente cuyo manifiesto podría ser la frase de Cortázar “Oscilo, luego soy”. (ERMARTH, 1992, p. 14)

En este sentido, y valiéndonos de la idea de “montaje”, decidí poner a “prueba” el mencionado “método Ceferino”, y en lo posible,

1 El texto al cual se hace referencia y que orientará el conjunto de las anotaciones hechas en el presente artículo corresponde a la Tesis Doctoral en Historia del autor, defendida en la Universidad Nacional de Colombia en el año 2013, y publicada en 2015, así que su referencia será: MARTÍNEZ, 2015.

2 Esta denominación corresponde al nombre de uno de los personajes principales de la obra Rayuela, de Julio Cortázar (2006).

buscar las formas de ampliarlo. Ello no estaba excepto de riesgos, pero en buena parte de eso se trata el trabajo intelectual (y científico), al omitir pensamientos siempre en positivo, como si todo lo que nos propusiéramos al final resultara con todo éxito. Valiéndonos de recursos teóricos respecto a la escritura, el archivo, la hermenéutica y a los caminantes urbanos, y suponiendo una afinidad entre la rayuela en la que se basa Cortázar y Ermarth y los trazados de ciudades, se construyó un montaje (DIDI-HUBERMAN, 2008). En este último, tal y como dicha rayuela, se propone una, de tantas formas posibles, de ser leído, saltando entre los cuadros, entre los párrafos, entre las imágenes. Con idas y venidas, en donde la interpretación, las fuentes utilizadas, la forma del texto “final” y hasta el diseño, estuvieran interconectados.

La propuesta de Ermarth suponía, como en la obra de Cortázar, la participación del lector, permitiéndose lo que Harold Bloom (2004), llamó una “mal-lectura” (misreading), con lo cual quería referir una lectura creativa, acompañada de cierta ironía.³ Aunque la redacción buscaba ser mayoritariamente inteligible en términos convencionales, el estilo es fragmentario, como lo son los recorridos por las ciudades. Los apartados, que se han denominado “cuadros” para ajustarse a la rayuela y explicitar el “montaje”, funcionan como sectores de una ciudad, conformados por cuadrados, que para este caso son los párrafos -las divisiones internas de los cuadros-, que cuentan con cierta independencia, al mismo tiempo que conexión entre sí, a la manera de un fractal. Por lo anterior, se propuso un texto que constó de diez cuadros, precisamente asemejando a la rayuela referida. La “tierra”, que resultaba ser la

introducción, era en donde se trazaba una línea para el lanzamiento, y diríamos que se trataba de una antesala y un conjunto de fintas antes de jugar. Luego, vinieron nueve cuadros, en los cuales los tres primeros correspondían a saltos seguidos desde la segunda mitad del siglo XIX, en especial, hasta entrado el XXI, que aun con repetidos regresos, puede ser leído de manera lineal por quien así lo quiera. Los siguientes seis son exergos a los cuadros anteriores, y pretenden acentuar el movimiento con lecturas que muestran el olvido del caminar y de los caminantes.

En un sentido lúdico similar, las imágenes no resultan elementos decorativos, asunto más o menos común en los textos de nosotros los historiadores, sino que ellas también pretenden narrar historias. Bien se preguntaba la Alicia de Lewis Carroll (2012), “¿y de qué sirve un libro si no tiene ilustraciones ni diálogos?”. De igual forma, Magritte sostenía que “de vez en cuando, el nombre de un objeto hace las veces de una imagen. Una palabra puede ocupar el lugar de un objeto en la realidad. Una imagen puede tomar el lugar de la palabra en una preposición” (MAGRITTE citado por FOUCAULT, 1993, p. 56). Así como tampoco la forma resulta una casualidad, en especial el diseño gráfico, pues se trata del escenario de este montaje que no es posible pasar por alto.

La escritura y el archivo (cuadro 2)

La posibilidad de una lectura abierta, con movimientos temporales, implicó desmontar y montar en, con y desde la escritura. Como lo pensara Derrida⁴, ha existido un olvido de la escritura, que ha terminado por dejarla como una exterioridad o un artificio, propio de los juegos

3 Bloom cree que: “La ironía exige un cierto nivel de atención y la habilidad de poder tener ideas antitéticas, incluso cuando éstas chocan entre sí. Despojar a la lectura de ironía implica la pérdida inmediata de toda disciplina y sorpresa. Busca todo aquello que te es cercano, que pueda ser usado para sopesar y considerar, y muy probablemente encontrarás ironía, incluso si muchos de tus profesores no saben qué es ni dónde encontrarla. La ironía limpiará tu mente de la jerga de los ideólogos y te ayudará a resplandecer como el estudioso de una vela”. (BLOOM, 2004)

4 Es un asunto en varias de sus obras, pero ver en particular “De la gramatología” (DERRIDA, 2005).

que la metafísica occidental que ha buscado implantarla al mismo tiempo que expulsarla. Y ese olvido se radica en pasar por alto, según Derrida, el hecho de que la escritura es una inscripción, una designación de huella. Por eso, en el trabajo que se ha referenciado se busca identificar esas formas de inscripción que terminan por constituir un archivo que se repite, simultáneamente que se procura su olvido. Y es que siguiendo al mismo Derrida (1997), el concepto de archivo requiere una re-elaboración en sus términos técnicos, políticos y jurídicos, partiendo de la palabra misma de “archivo”. Al tener ésta un doble origen, pues “Arkhé” significa comienzo y mandato, y se interconecta con las palabras arca y arconte. En todas ellas se hace evidente la autoridad por parte de un “arconte” que reúne los signos, las partes, los restos y la interpretación que se les da a los mismos. En un sentido similar, Roberto González Echevarría (2011), quien buscando proponer una teoría del origen y desarrollo de la narrativa latinoamericana⁵ y el nacimiento de la novela moderna⁶, cree que el archivo es un mito, un origen –comienzo– guardado por un arcano –arconte– que garantiza una autoridad y una clasificación ante lo incompleto que es, aun y la intención de mostrar una “fuerza totalizadora”.

Para González, guiado por Foucault (2010), no estamos hablando de un mero depósito, sino de la ley que define un “sistema de enunciabilidad”, es decir, de lo que puede y no ser dicho. Ya que para Foucault, antes que un lugar lleno de papeles, el archivo es una práctica,

que hace surgir una multiplicidad de enunciados como otros tantos acontecimientos reguladores, como otras tantas cosas ofrecidas al tratamiento o la manipulación (FOUCAULT, 2010, p. 171).

Se buscó poner en diálogo a Derrida, González y Foucault, respecto del concepto de archivo que se utilizó, es ese que se tensiona entre un comienzo y una cierta autoridad, eso que nos hace decir o callar, que en lo que a la ciudad respecta afecta la idea que tienen de ella quienes hacen sus historias y con esto, los relatos mismos. Pero la ciudad es en sí misma un archivo, nos lo mostró ampliamente Walter Benjamin⁷ al considerarla algo parecido a un depósito de citas que asaltan desde nuestro caminar hasta los intereses intelectuales que podamos tener. Y es que la ciudad como archivo, también puede leerse a la luz de la idea de encierro de Sloterdijk (2004), por cuanto que han sido un tipo de arca –próximo al concepto de archivo– que enclaustra, al mismo tiempo que ofrece abrigo, del que difícilmente podemos zafarnos, pues termina convirtiéndose precisamente en una inscripción ontológica. Por eso, el planteamiento de un montaje, de otra temporalidad, de otra escritura, que busque desprenderse, al menos un poco, de semejantes condicionantes.

Igualmente, la comprensión del archivo, mucho más allá de los elementos técnicos propios de la archivística, como una inscripción que orienta lo que decimos o llamamos sobre cierto problema, contribuye para sugerir una

5 Para González el lenguaje colonial de impronta jurídica es el archivo que orienta la narrativa latinoamericana, mediado por los discursos naturalista y antropológico, y funcionando prácticamente como una cárcel gracias a su condición de ley. Y de allí que se aproxime tanto el archivo a una morgue, al clasificar muertos, al ordenar “ruinas”, al procurar llenar los huecos como lo hace el forense, y que parece impedir que brote otras formas narrativas. Al final, se pregunta González, si algo nuevo, que no provenga de la putrefacción, puede nacer. (GÓNZALEZ, 2011).

6 González cree que la novela moderna nació en el momento de gestación de los archivos por parte del Estado español durante el siglo XVI, pues entre otras cosas, la novela toma de forma inicial un lenguaje jurídico, característico de quien habla como si fuese acusado por la autoridad. (GÓNZALEZ, 2011).

7 De hecho, la obra de Benjamin “Libro de los pasajes” es una colección de citas que pretenden mostrar las distintas lecturas que posee una ciudad desde la perspectiva de sus caminantes. (BENJAMIN, 2009).

historia de las ideas de ciudad, en la cual la impronta de un grupo, en este caso denominada como cachacos contó con mucho peso. El “cachaco”⁸ ha sido una figura que expresa, además de comportamientos, lugares, prácticas y escrituras de una parte del mundo intelectual colombiano, la ligazón al orbe colonial y que supuso, entre otras cosas, un origen determinado para las ciudades desde el siglo XVI, negando rotundamente cualquier influencia anterior. En este sentido, el archivo puede comprenderse como muerte, como lo pensarán Derrida, Foucault y González, porque al regular lo que decimos, las ciudades se quedan sin gente, asemejando ruinas de las que debe restituirse, antes que nada, el plano para identificar su forma física. Pero un archivo, puede también convertirse en un “repertorio” como lo ha supuesto Diana Taylor (2003), al abrirse y dar cabida a los actos efímeros y performativos - como el caminar-, y con ello tomando una opción epistemológica algo diferenciada. En el trabajo que aquí referimos, se intentó en parte, valiéndonos de los desechos -del caminar y los

caminantes- que dejan muchos autores en sus textos, y otras formas halladas en fondos documentales y bibliotecas, abrir el archivo. Aunque el riesgo de que este “montaje” se constituya en un archivo no ha dejado de acechar.

En este sentido, lo que se sostiene es que en el marco de la relación entre escritura y caminantes, se identifica un olvido efectuado por la primera respecto de los segundos. Los cachacos defendieron una idea de ciudad caracteriza por el encierro, y observada desde arriba, asemejando la visión divina, a partir de la cual se gestó una servidumbre de comunidad que terminó por generar un hambre de sí, como llegó a manifestar el poeta colombiano José Asunción Silva (1996) a finales del siglo XIX. Ya que ante cualquier amenaza a dicho encierro, que por demás, funcionaba como un “sistema inmunológico” (SLOTTERDIJK, 2004), procuró ser reducida o expulsada. Ese fue el caso de los caminantes, asociados en nuestra lectura a los dandis o pepitos⁹, aunque no reducidos a esta

8 “El cachaco es una figura que representa a los hombres refugiados en la ciudad, pero sin constituirse ella misma en un absoluto. No es solamente una representación de algunos individuos bogotanos recurrentes por sus comportamientos, como suele concebirse prescriptivamente desde el siglo XIX y a veces, confundiendo con el pepito (...) la figura del cachaco sintetizaba a aquellos individuos que pretendían mantener las condiciones de vida, especialmente urbanas, radicadas en el periodo colonial. Buscaban una reconfiguración de la sociedad encomendera, y desde luego de sus prácticas en las ciudades, durante el siglo XIX. Esto implica que a pesar de sus esfuerzos tenían formas de concebir el mundo asociadas al campo, bien porque de allí procedía su riqueza, bien porque allí habían nacido o tenían sus raíces familiares, bien porque lo idealizaban. Aunque para ello se valieron de la construcción de escenarios, muchas de las veces minúsculos, y hasta artificiales, como por ejemplo el notable interés por la gramática. Así como también, de procurar restituir un orden en apariencia perdido, como el colonial, con la acción de la policía. Podríamos sugerir que mientras los cachacos estaban concentrados en vigilar cualquier amenaza a un orden que aparenta decadencia, los pepitos o dandis utilizan la escritura para poder salvarse del tedio que generó el encierro, y fue en este escenario en el cual aparecieron algunas de las primeras historias de ciudades. Aun cuando muchas de estas últimas versaron sobre ciudades distantes, en el fondo no habían logrado desprenderse de eso que hemos llamado la ciudad de la infancia”.(MARTÍNEZ, 2015, P. 256-257).

9 Es probable que la palabra pepito procede del término “pepita”, que según el Diccionario de la Lengua Española de 1832, significa “no tener pepita en la lengua, frase famosa con la que se da a entender que alguno habla con libertad y desahogo.” Precisamente lo contrario al recato y mesura que caracterizaba a los cachacos. Por otra parte, “la palabra dandy o dandi fue acuñada en la segunda mitad del siglo XVIII en Inglaterra, pero adoptada por los franceses a mediados del siglo XIX, y de allí tomada en singulares circunstancias por diferentes individuos en muchos rincones del mundo. Una de esas recepciones fue la figura de los pepitos, también llamados por otros como “dandys de la tierra”. Ambas de las acepciones provenían, la mayoría de las veces, de personas que observaban sus comportamientos como elementos patógenos que amenazan la inmunología de ese *orden* que se vivía en una ciudad y que funcionaba como un cuerpo, un mundo diferenciado. Caminar, como lo que mejor saben hacer los “dandys de la tierra”, resultó ser una afrenta sin igual. Las calles, con el crecimiento demográfico sufrido por muchas de las ciudades colombianas durante cerca de ochenta años de vida republicana, eran lugares llenos de vagos, mendigos, ladrones, prostitutas y trabajadoras domésticas; repletos de ruidos y fétidos olores. Caminar se constituía en una

figura. Las calles significaron lugares amenazantes que buscaron regularse con acciones policivas desde el periodo colonial y con mayor acento desde el siglo XIX, cuando apareció formalmente como institución la policía. Probablemente, las formas de hacer historia, como las impulsadas por la Academia Colombiana de Historia y la arquitectura terminaron por privilegiar esa posición -la policiva. Existiendo en ambos de los escenarios investigativos, aunque desde perspectivas diferentes, un marcado énfasis en el orden y la nostalgia por Santafé—por la ciudad colonial. Así como, una escritura panorámica, obsesionada por un orden (el cronológico y territorial) y la nostalgia por el pasado —como paraíso perdido—, terminó por dar cabida a la idea de ciudad de los cachacos, caracterizada por la vida en policía, el encierro y la ausencia de caminantes. Se inscribió, se archivó, se olvidó.

La hermenéutica (cuadro 3)

Intentar construir un “montaje”, en este caso, jugar en y con una rayuela, requiere otras formas de hacer, de practicar la historia, en últimas, una hermenéutica “torcida”(DE CERTEAU, 1993, 2000). Y De Certeau quería referir con ello una práctica interpretativa separada de la hermenéutica tradicional, no dependiente rigurosamente de la existencia de un locutor inmutable, parecido a un dios que habla. Y entendiendo de entrada, el lugar de

producción de quien interpreta y la injerencia de éste en el acto interpretativo mismo. Ya que no estamos hablando solamente de textos, sino maneras de hacer llenas de creatividad que pueden observarse en el conjunto de la “operación historiográfica” (DE CERTEAU, 1993), correspondiente al lugar¹⁰, las prácticas¹¹ y la escritura, que termina por “fabricar” la historia. En un movimiento paradójico, de Certeau cree que la escritura sintetiza y entierra dicha “operación”, al ser en ella donde se sucede la tensión entre la ciencia y la ficción. No resulta extraño, que el mismo Ricoeur (2004, 2006), considere que las aporías que rondan la historia son resueltas, al menos parcialmente, por la poética manifiesta en la escritura, y no en vano el “tiempo es narrado” y no pensado.

De allí que, para ambos autores -De Certeau y Ricoeur- la hermenéutica resulte fundamental, ella es una especie de destornillador que es capaz de torcer formas de interpretación rígidas y enclavadas en la escritura que los historiadores utilizamos para apuntalar las narraciones respecto del pasado. Y tal como lo hace un destornillador, esta herramienta vuelve una y otra vez sobre lo que busca aflojar o apretar de otra manera, para darle forma a algo, que en este caso, el presente. Eso es en buena parte lo que pretendieron y pretenden muchas historias de ciudades, darles forma a las urbes del presente, valiéndose para ello de una idea de ciudad preconcebida y disimulada en medio de la

transgresión a los valores sintetizados por los *cachacos*, aunque estos tenían dificultades para esquivar las prácticas de los *pepitos*” (MARTÍNEZ, 2015, p. 316-317).

10 “Por lugar entiendo un conjunto de determinaciones que fijan sus límites en un encuentro de especialistas, y que circunscriben a quién y de qué les es posible hablar cuando hablan entre sí de la cultura”. “Los sitios determinados y diferenciados que organizan el sistema económico, la jerarquización, las sintaxis del lenguaje, las tradiciones consuetudinarias y mentales, las estructuras psicológicas”. (DE CERTEAU, 1999).

11 El acto de interpretar, es un acto de producción como cualquier otro —llámese de automóviles, televisores, etc. Se trata por ende de identificar lo ausente, de despartar de los sistemas en los que puede estar inserto para darle coherencia en el marco del lugar desde donde estoy interpretando. La práctica requiere una ética, la cual es en este caso planteada desde los argumentos de Lacan, “en donde se constituye en relación misma con lo imposible”, esto último comprendido como lo que presupone la “moral del poder” que está al “servicio de la riqueza”, pero que sin embargo repite lo que procura aplastar con el habla. “La ética es la forma de una creencia desprendida del imaginario alienante donde ella suponía la garantía de una realidad, y en consecuencia transformadora en habla que dice el deseo instituido por ese faltante”. (DE CERTEAU, 1993, 1995).

escritura, la cual supone solo referir al pasado. Pero en medio de ello, se interpreta para desmontar, en simultáneo que se hace montaje. Por eso, al mismo tiempo que nuestro trabajo es interés por una historia de la historiografía y las ideas de ciudad, también edifica una historia de los caminantes urbanos, o algún tipo de otra historia dependiente de su lector. Se propusieron algunas reglas, pero bien podrían plantearse otras en medio de nuestros propios desechos o del armazón que se pretendió exponer, para gestar un juego diferente,¹² para recurrir a otro origen.

Los orígenes y el padre (cuadros 4 y 5)

El origen, tal y como lo planteara Walter Benjamin,

[...] 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 a punto 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, 1990, p. 54).

Así las cosas, el trabajo puede suponer un lugar para comenzar, de hecho se sugiere una cierta forma de leerse, pero no se encierra en sí mismo. Como en un juego de lego, las partes pueden gestar formas diversas. Los posibles orígenes en la elaboración de historias de ciudades en los relatos de los viajeros decimonónicos, no se presenta sino como un relampaguear, como decía Benjamin. Y esa

imagen, la del incremento de viajes de colombianos a Europa y Estados Unidos, a mediados del siglo XIX, y con ellos, la redacción de memorias de los itinerarios en donde se consignaron historias de las ciudades que visitaban, hizo presente la disputa entre ofrecer una visión totalizante del pasado de dichos lugares y los detalles o fragmentos que se observaban durante los recorridos.

Los viajeros colombianos se constituyeron en peregrinos en busca de su yo y de unos padres que ya venían leyendo desde hacía cierto tiempo. En ese peregrinar tuvieron que enfrentarse con la experiencia, y las dificultades de cómo trasladarla a la escritura. La solución dada por estos hombres ante semejante dificultad fue intentar dar cuenta de todo el pasado siguiendo, de cierta forma, el modelo sugerido por Chateaubriand (1850) en su “Itinerario”. Los patrones que el autor francés indicaba para la observación partían de su natal París, así que los escenarios urbanos que no se parecieran a ella se consideraban como bárbaros. Los viajeros colombianos construyeron, sin mayor intención, tipologías de ciudades que constantemente comparaban con la de su origen y la capital francesa. París se constituyó en un deseo, al mismo tiempo que en un archivo, a partir del cual fueron plasmadas ideas e imágenes múltiples de ciudad.

Fragmentos de ciudades, imágenes superpuestas, que se hicieron pasar por totalidades, llenaron los textos que resumían las memorias de las experiencias de los viajeros, que más tarde alimentarán la imaginación de quienes solamente conocerán aquellas urbes desde la

12 La idea de juego que se utilizó se inspira en la de Ludwig Wittgenstein, particularmente, en sus “juegos del lenguaje”, con lo cual entiende a un todo “formado por el lenguaje y las acciones con las que está entretelado” (§7). Ya que al hablar de lenguaje nos estamos refiriendo a una actividad o “forma de vida” (§23), de ninguna manera a un universal, sino a un conjunto de reglas cambiantes y dependientes de diversos contextos y usos. Y en este sentido, la intensión fue identificar ciertas reglas, en donde se plantea un inicio y un final, así como unos movimientos y detenciones. Aunque estos juegos pueden ser quimeras, también pueden asemejarse a los recorridos por la ciudad, que como sostenía Julien Gracq, conforman una “redcilla de recorridos articulados”, propios de los vagabundeos cotidianos que implican habitar (una ciudad). Igualmente, suponer un juego implica que los recursos teóricos y metodológicos aquí utilizados son adaptados, y no siempre utilizados con completa fidelidad. (WITTGENSTEIN, 2009).

lectura (MARTÍNEZ, 2014). Imágenes de imágenes, que nutrirán, por ejemplo intereses de modernización material en muchas ciudades, y desde luego todo lo que ello pudo implicar. Es la fuerza del archivo, gestado con escritura para la escritura. Y en procura de ofrecer lecturas para este fenómeno, como para algunos otros, el trabajo recurre a los exergos, que tal como lo contiene su termino pueden estar fuera. O dentro, según le interese al lector.

Pero los referidos viajeros retornaron, en su mayoría, al país con una notable desilusión, generando en ellos lo que el poeta José Asunción Silva denominó “el mal de siglo”¹³. No hallaron esos padres que fueron a buscar y de los que tanto leían, así como tampoco pudieron hacerse a París. Su opción no fue otra que suicidarse intelectualmente –pues muy pocos lo hicieron físicamente– al retornar, lo cual implicó una búsqueda incesante de otros padres, esta vez de origen español. Una primera idea de ciudad representada en París, caracterizada por la óptica panorámica, fue seguida parcialmente por una fragmentaria y performativa (sonidos e imágenes especialmente), expuesta en crónicas periodísticas (MARTÍNEZ, 2014b). Éstas, a su vez, fueron sustituidas por unas de impronta totalizante que buscaban dar cuenta de toda la vida de una ciudad, haciendo su biografía.

La visión panorámica que había hecho su ingreso en las historias de ciudades de los viajeros, tomaron forma a fines del siglo XIX, y se pretendió con ello indicar algo similar a un linaje de la misma ciudad, junto con el reconocimiento de un padre, de su firma y el olvido de los caminantes. Y sería el fundador de Bogotá, Gonzalo Jiménez de Quesada, quien se convertiría en el héroe por excelencia, del cual se pensaba que había concebido a una hija en estas tierras -Bogotá. No fue suficiente identificar un

héroe y un padre, sino que éste se presentaba heredero de los romanos. Roma se convirtió en un archivo, como en algún momento lo fue París. Empero, de ninguna forma en lo concerniente a las condiciones físicas, sino en lo referente al pasado de las ciudades, el cual fue orientado, muchas de las veces sin percatarse los autores, por la idea de esa ciudad que había edificado Agustín para Roma. En recorridos virtuales, se peregrinaba en el tiempo y en el espacio. De la París del siglo XIX, se iba a la Roma del siglo IV o V, o las imágenes de esta última en la centuria del XVI.

Los caminantes quedaron reducidos a ser un tema de grupos marginales, como las prostitutas, los vagos y mendigos, entre otros, tratados de forma relativamente reciente por la historiografía colombiana. Aunque sus ideas de ciudad, expresadas ampliamente en las calles pueden ser indicios de posibles investigaciones. Aunque puede sugerirse otro tipo de comprensiones al mundo intelectual colombiano, en especial el historiográfico.

La visión panorámica (cuadro 6)

La visión panorámica, que adoptaron quienes se interesaron por el pasado de las urbes, dejó el asunto de los caminantes, tal y como a otros aspectos asociados a ello, al resorte de otras disciplinas, como la antropología y la sociología, o llanamente al olvido. Esto significó el triunfo de la figura del cachaco sobre la del pepito, y una pérdida para lo urbano, en tanto la expresión rural que buscó protección en las ciudades pocas veces las pensó más allá de ese abrigo. Muestra de ello es la notable caída en el interés por el tema de ciudad, que se tradujo en una limitada producción intelectual en comparación con campos como la política,

¹³ Con ello, Silva (1996) quería referir un padecimiento, que apenas si ha sido tratado por la literatura, aunque refiera antes que nada un problema ontológico de una impronta histórica notable, como en algo lo sospecharon autores de la talla de Leopoldo Zea. En un hambre de sí, consistía justamente ese mal. El cual pretendió ser resuelto con salidas del encierro, viajando y escribiendo, pero tras un fracaso notable de esas opciones y la inminencia del retorno, el suicidio (especialmente intelectual) estuvo a la orden del día.

estrechamente ligada a temas concernientes con los fenómenos agrarios. Los caminantes eran considerados en notas marginales, citas o textos tratados con la menor importancia o reducidos a peatones, como en la arquitectura. Son justamente esos desechos sobre los cuales se construyó el trabajo al cual hace referencia el presente texto y con los cuales se intenta desmontar con movimientos esas panorámicas, notablemente estáticas.

Sin embargo, semejante visión panorámica se ha venido acentuando, sirviendo como tierra firme a las ideas que en la primera mitad del siglo XX incubarían muchos arquitectos sobre las ciudades y sus pasados. Todavía hoy, nos los recuerda con vehemencia Pavia (2004), “persiste en nuestra cultura visual” y en otros escenarios intelectuales y administrativos, “la idea de la ciudad como producto unitario, como sistema claramente definido por una forma”. Eso no es más, dice el mismo Pavia, que “la nostalgia de la pérdida de centro”, en el marco de un conjunto de “perspectivas anacrónicas a vista de pájaro intentan restablecer un orden geométrico” (PAVIA, 2004, p. 107). En este sentido, puede leerse algunos primeros ejercicios de los historiadores agrupados en torno a la Academia Colombiana de Historia y concentrados en Bogotá (por ser la hija del fundador), los cuales, además, pretendieron ser reproducidos en diferentes regiones colombianas, aunque ya para mediados del siglo XX su número se había reducido considerablemente.

El interés por la ciudad pasó a ser un tema de los arquitectos desde la década de 1930, en un marco dado por la influencia del Movimiento Moderno y en particular, por la figura de Le Corbusier. Un ideal moderno, que buscaba re-apropiarse de un presente que se hacía esquivo, por intermedio de su declaración como caótico y la narración de su pasado¹⁴.

Ciertos momentos adquirieron relevancia, como el colonial, en tanto otros fueron opacados, como el indígena y el decimonónico ante la suposición de inexistencia de edificaciones y trazados que sirvieran de referentes para la gestación del futuro, en donde los males sociales y físicos de las ciudades serían resueltos por la mano (moralista) del urbanista y sus pretensiones de orden.

La idea de una ciudad moderna, implicó en la posición de los arquitectos, que la escritura del pasado se concentrara en la materialidad urbana, especialmente en los edificios. En buena parte, se trata de una historia de cómo se ha dado amparo con esas edificaciones, ya que dichas construcciones servían de abrigo ante un espacio que les resultaba espumoso. Si quedaba algún rezago de la civitas con la que se concibió en el siglo XVI las ciudades hispanoamericana, éste fue sustituido por la piedra de la urbs. Las historias de las ciudades eran entonces, una extensión de una historia de la arquitectura, influenciada a su vez por una historia del arte en donde se privilegia la relación obra-autor, en una seguidilla de influencias. En palabras de Tournikiotis (2001), el uso de la historia resultaba “operativo” para los intereses respecto del futuro por parte de los arquitectos.

Y en este escenario, la única ciudad que podía presentarse como moderna, o que cuando menos lo intentaba ser, era Bogotá, además se sumaba el hecho de considerársele bendecida al ser la hija de Jiménez de Quesada. Es así que los esfuerzos investigativos estuvieron concentrados en ella. Eso insinuaba la fuerza del archivo, pues mientras más se procuraba tener en cuenta otros ejemplos de diversas regiones de Colombia, una fuerza centrípeta arrojaba el trabajo hacia el núcleo, con sus prácticas y escritura. En tanto, para la disciplina histórica la ciudad como problema, si es que alguna vez existió como tal, se diluía ante los asuntos

¹⁴ De seguirse la idea de Gay, de que lo moderno es un “clima de pensamiento, sentimiento y opinión”, podríamos suponer que dicho “clima” parecía no existir, siendo necesario buscarlo en otro momento diferente del presente (GAY, 2007).

agrarios. El movimiento quedaba petrificado ante la presencia de las edificaciones, de forma similar a lo que le sucedería a la escritura.

La arquitectura y la historia urbana (cuadros 7 y 8)

La influencia del arquitecto y urbanista francés Le Corbusier en las ideas que sobre las ciudades y el pasado, se hizo evidente desde la década de 1930, convirtiendo lo urbano en un monopolio de la arquitectura, que a los historiadores no les interesó disputar (ZAMBRANO citado por MARTÍNEZ, 2015). Aunque existieron otros intentos liderados por el Departamento Administración Nacional de Estadística (en Colombia) en construir “monografías” de ciudades durante la década de 1970, la exclusividad en las representaciones del pasado urbano no se fracturó. Cosa similar ocurrió con el surgimiento de la denominada Historia Urbana. Intentando dar cuenta de este fenómeno historiográfico se recurrió a la construcción de un diálogo virtual entre dos historiadores colombianos, Fabio Zambrano y Germán Mejía, en donde se ponen a conversar, junto a ciertos datos sobre la producción bibliográfica durante el siglo XX y XXI.

De ese caminar por los senderos del bosque de la conversación, se deriva que “historia urbana”, funciona como “espacio de investigación”¹⁵, más que como una disciplina ampliamente definida, y que ella comenzaría a tener una mayor presencia en la producción intelectual colombiana desde los albores de la década de 1990. Aunque existieron trabajos que antecedieron a los de Zambrano y Mejía, ampliamente influenciados por la forma de ver el pasado de los arquitectos, estos autores fueron y lo son todavía, referentes fundamentales para una lectura del pasado de las ciudades, en donde se presente cierta distancia de las posiciones

arquitecturales —en especial, concerniente a la radicación en la atención de la materialidad urbana.

Sin embargo, la visión de los arquitectos sigue orientando las formas de estudiar y entender el pasado urbano, y desde luego, su forma de hacer la historia, partiendo desde las pretensiones de su lugar de producción, siguiendo con sus prácticas (con el uso de las fuentes por ejemplo) y la escritura —aspectos sobre los que suelen no reflexionar. Ya que no solo continúan investigando, también cuentan con escenarios académicos para ello, que en los departamentos de historia escasean. Esto último, resulta contradictorio a la historia que se enseña y se hace en lugares diferentes de las grandes ciudades o con cierta influencia universitaria. La historia (como disciplina) podría, paradójicamente, constituirse en una posibilidad para poner en movimiento una historiografía que se anquilosa.

El olvido de los caminantes (cuadro 9)

Nuevamente en este trasegar dando saltos, se llega a una instancia en donde se tambalea gracias a que con dificultad mantenemos un pie sobre la tierra, intentando una historia de la manera cómo algunos miembros de la sociedad colombiana, asociados en la figura del cachaco, concibieron y habitaron la ciudad. En paralelo se abordan a los dandis¹⁶, en particular con el objetivo de adentrarse un poco más en una historia del caminar, que había estado bordeando los apartados anteriores y que en esta instancia toma un poco más de forma al profundizar en la importancia de la policía en términos ontológicos para la vida en ciudad y su peso en las continuas restricciones en el caminar, y en el movimiento en su conjunto, en medio del tedio, aparecido desde el siglo XIX y el encierro físico y mental.

15 Esta expresión es utilizada por Dosse (2006) para referirse a la historia cultural.

16 Ver la cita a pie de página N°. 8.

Mientras algunos antiguos viajeros optaron por suicidarse, y los caminantes de las ciudades continuaron siendo cuestionados y perseguidos, tal y como si fuesen un tipo de enfermedad que golpeaba el sistema inmunológico de las ciudades, se ejecutaron ideas y venidas conceptuales. Esto no es otra cosa, que una búsqueda por abordar algunas de las consideraciones y conceptos utilizados en otros cuadros de este “método Ceferino”, tales como “autoencierro”, proveniente del pensamiento de Sloterdijk y de archi-ciudad, de inspiración derridiana. Y junto a la escritura de la historia de las ciudades y la importante influencia del plano y el urbanismo, han existido los caminantes, de los que poco sabemos porque el interés de la historia urbana y en conjunto de la historia se dedica a observarlos en sus relaciones asimétricas con el poder y pocas veces sus tedios, como los llamara Benjamin, son escenarios de atención.

Aquellos caminantes en Benjamin, y caminantes ordinarios en De Certeau, son la mayoría de las veces vistos por las diferentes perspectivas historiográficas al periodo comprendido entre los últimos treinta años del siglo XIX y las cinco primeras décadas del XX, como “vencidos”, bien porque sobre ellos se impone todo un proceso modernizador, o porque las microfísicas del poder no les permite mayores posibilidades que su incorporación a las rutinas burguesas. Sabemos en alguna medida cómo se transformaron las áreas urbanas, cómo se construyó la infraestructura y el equipamiento, los cambios en la moda y hasta de los conflictos sociales producto de la imposición de parámetros de salubridad pública, pero muy poco de los caminantes y sus rutinas cotidianas. Por eso, caminar la interpretación para ofrecer movimiento, bajarse de lo más alto de un edificio para errar por las calles y darle swing a las

lecturas, es una de las formas posible para salir del encierro ontológico.

Misreading / swing. Unas conclusiones para un nuevo juego (Cielo)

Finalmente, aun cuando ello –lo del final– resulta un tanto ficticio, pues la llegada al “cielo” en la rayuela significa el inicio de otro juego, se ubican algunas reflexiones de cierre y apertura de forma simultánea. Pero como en todo juego, nos quedamos con la impresión de que bien hubiera podido ser de otra forma su desarrollo y movimientos, y hasta de que fallamos en algo que nos propusimos cuando apenas hacíamos las fintas para el primero de los cuadros. O, que fuimos devorados por nuestro propio objeto de estudio en medio de un experimento –como en “Harold y el crayón morado” (CROCKETT, 2012), dibujamos nuestros propios monstruos, de los cuales buscamos más tarde huir.

Diríamos también a ese respecto que, una posible visión posmoderna de la historia, podría tener un interés mayor por los caminantes. La razón para ello es que, como lo pensara Ankersmit (2004), una posición de este orden resulta ser de un historicismo radical, en donde más que hablar del pasado, se interroga a este. Diferente de buscar ponerlo en un “tronco logocéntrico”, que lleve en una “dirección única”, en una obsesión por el futuro¹⁷. Cuestionamientos que se guíen, por ejemplo, de ramas de la historia del arte como la liderada por Aby Warburg –que pareció no contar con muchos adeptos dentro de los arquitectos interesados por el pasado de las ciudades en Colombia–, en donde lo que importan son los detalles, los fragmentos, latentes en sonoridades e iconocidades, en actos performativos difíciles de encerrar en la visión convencional del archivo. Esto depende

¹⁷ Para Ankersmit, las posturas posmodernas e historicistas difieren significativamente en la naturaleza de la experiencia histórica y el lugar de la “realidad” histórica en la experiencia del pasado, producto de la influencia del trascendentalismo kantiano en el histerismo (Ankersmit, 2004).

entonces de la experiencia histórica de quien escribe las historias en cuestión, como se mostró con especial acento para los casos de los viajeros y los cronistas, junto con la “ilusión” y los engaños que gobernaban dichas experiencias. Además, de la idea de ciudad que cada autor tuviera, y le imprimiera, tanto a su observación como a su escritura.

Y es que, como sostuvo Paul Veyne (1984), el historiador realiza su trabajo desde una ventana, muy parecida, diríamos, a las pintadas por Magritte. En este sentido, es posible interrogarse por qué le queda al historiador en el marco de esa experiencia panorámica, tan próxima a lo surreal. Ante las dificultades para deshacerse de tal situación, le resta, como sugirió el mismo Magritte respecto de sus obras, el abrir cuantos sentidos le sean posibles, narrar una y otra vez, nunca cerrar (MAGRITTE citado por FOUCAULT, 1993). Bien se podría estar ante una falsa ventana, como en la obra la “llave de los campos (1933)” –de Magritte–, que al romperse el cristal los pedazos dispersos por el piso se muestran impregnados de un supuesto exterior. Por eso, al principio de este trabajo nos propusimos probar, no solo en el sentido científico que debe poseer un estudio que pretende ingresar en el mundo académico, también como una degustación que se prefería entender como un deleite, el “método Ceferino”. Este placer, que se expresó en la forma de rayuela que buscó darle a la escritura, intentando no solo saber si el “método Ceferino” propuesto por Ermarth era factible, sino también abrir posibilidades para la intervención del lector. Ese gusto es indicativo de que, aun cuando hacen falta muchas comprobaciones, esa forma de pensar y escribir posibilita un horizonte en el que se puede jugar abierta y creativamente con el tiempo y el lenguaje, especialmente.

En buena parte, sobre ello iba la crítica del cronista y poeta colombiano Luis Tejada (1977), cuando sostenía lo conservador que era el escenario intelectual colombiano y lo restrictivo para abrirse a otras formas diferentes

de las influenciadas por la escolástica colonial. A eso también nos referíamos cuando se insistía sobre el suicidio intelectual a fines del siglo XIX, por parte de antiguos viajeros. No es casual que una de las primeras, y escasas obras, sobre el caminar y planteada desde la filosofía, haya sido rápidamente censurada por la Iglesia. “Viaje a pie” de Fernando González (1995), se constituye en un sendero para reflexionar sobre nuestras epistemologías sedentarias, tal y como lo ha supuesto Sennett (1995).

Hablar de movimiento en un momento, como el actual, en el que muchas de las discusiones sobre las ciudades en Colombia (y algunos otros sitios del mundo) parecen estar concentradas en la denominada movilidad, y escasamente en los caminantes, puede resultar un suicidio. Todavía persisten prevenciones ante y entre quienes caminan las urbes, junto con un miedo a los espacios abiertos, que influyen las acciones planificadoras. Sin embargo, esos caminantes siguen habitando las ciudades con sus recorridos fragmentarios, sugiriendo una posibilidad a la disciplina histórica, que con ciertas ayudas, como la del “método Ceferino”, podría caminar más en y con la narración. Esto es apenas una historia que se disemina por entre algunos libros de historias de ciudades, un “swing que pone en marcha el discurso”, como decía Cortázar en su Rayuela, y que sustenta un tiempo inventado “para no volvernos locos” (CORTÁZAR, 2006). Y el mismo Cortázar (2006) diría: “Y, paf se acabó.”

Referências

ANKERSMIT, Frank. *Historia y tropología*. Ascenso y caída de la metáfora. México: Fondo de la Cultura Económica, 2004.

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

BENJAMIN, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus, 1990.

BLOOM, Harold. *Cómo leer y por qué*. Bogotá: Norma, 2004.

CARROLL, Lewis. *Alicia en el país de las maravillas*. México: Fondo de la Cultura Económica, 2012.

CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Madrid: Punto de Lectura, 2006.

CHATEAUBRIAND, François René. *Itinerario de París a Jerusalén*. Y de Jerusalén a París. Madrid: Tipografía de Mellardo, 1850.

CROCKETT, Johnson. *Harold y la crayola morada*. Bogotá: Alfaguara, 2012.

DERRIDA, Jacques. *De la gramatología*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2005.

DERRIDA, Jacques. *Mal de archivo*. Madrid: Trotta, 1997.

DE CERTEAU, Michel. *La invención de lo cotidiano*. 1. Artes de hacer. México: Universidad Iberoamericana, 2000.

_____. *La Cultura en plural*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1999.

_____. *Historia y psicoanálisis*. México: Universidad Iberoamericana, 1995.

_____. *La escritura de la historia*. México: Universidad Iberoamérica, 1993.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*. Historia del arte y anacronismo de las imágenes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

DOSSE, François. *La marcha de las ideas*. Historia de los intelectuales, historia intelectual. Valencia: Publicaciones Universidad de Valencia, 2006.

ERMARTH, Elizabeth. *Sequel to History*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

FOUCAULT, Michel. *Esto no es una pipa*. Ensayo sobre Magritte. Barcelona: Anagrama, 1993.

_____. *La arqueología del saber*. México. Siglo XXI, 2010.

GAY, Peter. *Modernidad*. Barcelona: Paidós, 2007.

GONZÁLEZ, Fernando. *Viaje a pie*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 1995.

GONZÁLEZ, Roberto. *Mito y archivo*. Una teoría de la narrativa latinoamericana. México: Fondo de la Cultura Económica, 2011.

JENKINS, Keith. *¿Por qué la historia?* México: Fondo de la Cultura Económica, 2006.

MARTÍNEZ, Félix. *Las escrituras de las historias de ciudades en Colombia*. Entre panorámicas y caminantes. Saarbrücken:

OmniScriptumGmbH & CO, Editorial Académica Española, 2015.

_____. Las crónicas decimonónicas. Entre fuentes y reminiscencias. In: CONGRESO INTERNACIONAL DE HISTORIA Y LITERATURA LATINOAMERICANA Y CARIBEÑA, 2014.

_____. Los orígenes de la historia urbana en Colombia. *Urbana*. Revista Eletrônica do CIEC (Centro Interdisciplinar de Estudos sobre a Cidade), v. 6, n. 8, pp. 577-598, 2014.

PAVIA, Rosario. El miedo al crecimiento urbano. In: RAMOS, Ángel. (Ed.). *Lo Urbano en 20 autores contemporáneos*. Barcelona: Ediciones Universidad Politécnica de Cataluña, 2004.

RICOEUR, Paul. *Tiempo y narración*. III. El tiempo narrado. México: Siglo XXI Editores, 2006.

_____. *Tiempo y narración*. II. Configuración del tiempo en el relato de ficción. México: Siglo XXI Editores, 2004.

_____. *Tiempo y narración*. I. Configuración del tiempo en el relato histórico. México: Siglo XXI Editores, 2004.

SENNETT, Richard. *Carne y piedra*. Madrid: Alianza Editorial, 1995.

SILVA, José Asunción. *Obra completa*. Madrid: Edición del Centenario, 1996.

SLOTERDIJK, Peter. *Esferas II*. Globos. Madrid: Ediciones Siruela, 2004.

TAYLOR, Diana. *The Archive and the Repertoire*. Performing Cultural Memory in the Americas. Durham-London: Duke University Press, 2003.

TEJADA, Luis. *Gotas de tinta*. Bogotá: Colcultura, 1977.

TOURNIKIOTIS, Panayotis. *La historiografía de la arquitectura moderna*. Madrid: Mairea y Celeste Ediciones, 2001.

VEYNE, Paul. *Cómo se escribe la historia*. Madrid: Alianza Editorial, 1984.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Obra Completa*. I. Madrid: Gredos, 2009.