

Capítulo 6

Investigación histórica

6.1 INTRODUCCIÓN

En su estudio titulado "The Home", Adrian Forty cita a un personaje en una obra de ficción de 1888 titulada Mark Rutherford's Deliverance. Aquí está el Sr. Rutherford:

"En la oficina . . . nadie sabe nada de mí, si estaba casado o soltero, dónde vivo o qué pensaba sobre un tema único de importancia. Corté mi vida de oficina de esta manera de mi vida hogareña tan completamente que yo era dos yo, y mi verdadero yo no sé manchó por el contacto con mi otro yo. (A) ... en el momento en que el reloj dio las siete... mi segundo yo murió, y ... mi primer yo no sufrió nada al tener algo que ver con eso... Era un ciudadano caminando por las calles de Londres; Tenía mis opiniones... Estaba en igualdad de condiciones con mis amigos; Yo era el esposo de Ellen; En resumen, yo era un hombre... "

Cuarenta proporciona cuatro encabezados, cada uno de los cuales describe un período dentro de este período de tiempo mayor. Para cada uno, interpreta cómo los factores socioculturales produjeron expresiones materiales de "hogar". El primer encabezado (y el único que revisamos aquí debido al espacio) es "Un lugar para cualquier cosa menos trabajo". La Revolución Industrial sacó muchos del campo a la ciudad para trabajar en las fábricas. Esto tuvo el impacto de separar el hogar del lugar de trabajo como dos conceptos distintos en la mente comunitaria por primera vez. El artesano que trabajaba en casa ahora se convirtió en un trabajador en la fábrica, donde su libertad fue restringida y fue "subordinado". . . a las reglas y direcciones de los gerentes". Esto, además de las condiciones de trabajo opresivas, subrayó la sensación de separación entre el lugar de trabajo y el hogar. Como resultado, el hogar comenzó a tomar connotaciones de retiro, de un reino idealizado en el que el trabajador es todo menos un trabajador. La Figura 6.1 es una imagen del estudio de Cuarenta, que muestra el interior de una casa de Londres en 1893. Muestra cómo la casa se había convertido en "un palacio de ilusiones, lo que alentó la disociación total del mundo inmediatamente exterior".



Figure 6.1 London home in 1893 (from Adrian Forty): "a palace of illusions . . ."
By permission of Royal Commission to the Historical Monuments of England.

6.2 RASGOS DE LA INVESTIGACIÓN HISTÓRICA

El viejo y el nuevo ejemplo de Cuarenta exhibe rasgos de la investigación de la historia, tanto antiguos como nuevos. En su libro, "La Búsqueda de la Historia" (The Pursuit of History), John Tosh observa que los historiadores son "tan fieles como pueden ser a la evidencia sobreviviente del pasado". Pero como veremos en este capítulo, formas antiguas (tal vez recibidas) de narrar esta evidencia han sido desafiados por nuevas perspectivas, generalmente incluidas bajo el título de "el giro cultural", que han ampliado enormemente lo que constituye "evidencia del pasado". Consideremos aquí cómo el ejemplo de Forty ilustra tanto las perspectivas tradicionales como las nuevas.

1. La investigación de la historia pone de manifiesto algo del pasado. Debido a que el "algo del pasado" no es empíricamente accesible, el investigador de historia debe usar varias tácticas para descubrir evidencia de un tiempo y un mundo que no es el suyo. En el caso de Forty, un relato ficticio del pasado, un relato sin embargo representativo de aquellos tiempos y una fotografía del interior de una casa son dos ejemplos de datos que buscó para su interpretación. Discutiremos más de estas tácticas en este capítulo.

2. Interpretación. La interpretación de Cuarenta es solo eso: una interpretación. Esto quiere decir que, aparte de la evidencia del pasado, el punto de vista del historiador es una parte clave de la investigación y la narración de la historia. Hay un aspecto tanto técnico como teórico en el proyecto de interpretación. Técnicamente, abunda la evidencia del pasado, y el investigador debe saber dónde buscarla y cómo buscarla; Este es el aspecto técnico. El investigador también debe saber cómo organizar la evidencia en un marco interpretativo, y la interpretación necesariamente requiere compromisos teóricos. En los últimos años, debido al "giro cultural" en la investigación de la historia (abordado en este capítulo), el papel de las escuelas de pensamiento se vuelve aún más importante.

3. Narrativa. El resultado de la investigación de la historia no es verso, ensayo o alguna otra forma literaria; La salida es narrativa. Esto puede parecer obvio, pero la "narrativa" en historiografía requiere su propia disciplina. La publicación reciente de *The Fiction of Narrative*, una retrospectiva del trabajo de Hayden White de 1957 a 2007, subraya cómo el tema de la narrativa histórica puede financiar la producción del trabajo de toda la vida de un erudito. Precisamente porque la historiografía se refiere a realidades no presentes, la idea de White es que se encuentra en el nexo entre reportaje, concepción simplista e historia. Volveremos a White en la sección 6.3. Con una visión hacia lo "nuevo" en la práctica actual de la historia, Tosh cita dos cuerpos teóricos influyentes. El primero es el "giro cultural", mediante el cual los historiadores buscan interpretar el significado cultural, extrayendo ideas de la antropología cultural. Un segundo cuerpo de teoría se deriva ampliamente de varias teorías sociales, pero particularmente de la tradición marxista.⁶ Como parte de esta tradición, los historiadores arquitectónicos y urbanos se han visto atraídos por un giro espacial, que se describirá con más detalle en breve.

4. El giro cultural. El estudio de cuarenta de los factores sociales que provocaron cambios en el interior de las casas es parte de una ampliación significativa, en las últimas décadas del siglo XX, en temas que anteriormente se consideraban no aptos para el análisis histórico. A principios de siglo, en palabras de Georg Iggers, "los historiadores compartieron el optimismo de las ciencias profesionalizadas en general, que la investigación controlada metodológicamente hizo posible el conocimiento objetivo". Este punto de vista asumía que se puede enmarcar algo así como una sola historia del mundo, dado suficiente evidencia

El giro cultural es una reacción significativa en contra de este punto de vista a medida que se desarrollaba el siglo XX. El historiador Geoff Eley describe las siguientes características del giro cultural:

- a. Atención a las cuestiones de género.
- b. La influencia del trabajo de Michel Foucault sobre el poder, el conocimiento y los regímenes de verdad en relación con la historia social.
- c. Una desviación del enfoque de la historia de los Annales franceses, que fue un "giro" anterior de la historia política estrecha a una variedad más amplia de cuestiones sociales y culturales, incluida la perspectiva cultural de los períodos.
- d. El surgimiento de los estudios culturales como foco de la investigación histórica.
- e. Un diálogo activo entre antropología e historia.

Quizás de manera más descriptiva, el giro cultural puede caracterizarse por una perspectiva que el teórico literario Jean Francois Lyotard (1924–1998) presenta como "incredulidad hacia las meta-narrativas". Y así, en el epílogo de su libro de 2005, Iggers describe un "giro" desde macrohistorias hasta prestar mayor atención a segmentos más pequeños: a las vidas y, significativamente, a las experiencias de las personas pequeñas". Así, el giro cultural fomenta el enfoque en las realidades locales y vernáculas en lugar de, por ejemplo, las historias nacionales. Desvía la atención de perspectivas privilegiadas a lo que se puede llamar cultura cotidiana o popular. Además, el giro cultural valora lo que se almacena en los recuerdos y las "geografías" subjetivas en oposición a, o

además de, lo que solo se captura en los documentos. Tosh se refiere al giro cultural como una "reorientación fundamental en las prioridades de los historiadores".

De hecho, Tosh abre su capítulo sobre el giro cultural al abordar su impacto en la historia del arte y la cultura material. Específicamente, el "arte" se amplía para incluir "una amplia gama de detalles cotidianos (ropa, implementos, edificios) que son incidentales para el propósito del artista, pero incluidos en los intereses de verosimilitud o 'trasfondo'". El estudio de Forty, por ejemplo, se centra en los interiores vernáculos del hogar, junto con todo tipo de artefactos cotidianos, como máquinas de coser y anuncios populares, como dignos de investigación histórica. Otro ejemplo es el estudio de Daniel Bluestone sobre la vida y los tiempos de una estructura de Chicago del siglo XIX, la Meca. Construido inicialmente como un innovador edificio de apartamentos en 1891, Bluestone cuenta la historia de cómo la Meca a lo largo de los años se convirtió en parte del "Cinturón Negro" arruinado de Chicago, que finalmente se demolió en 1952 después de décadas de resistencia de los residentes. En su lugar se construyó Crown Hall, el hogar modernista de la escuela de arquitectura del Instituto de Tecnología de Illinois. La narrativa de Bluestone es un ejemplo del giro cultural no solo porque se centra en los intereses de una población subrepresentada que reside en una estructura que normalmente no se considera arquitectura canónica, sino también porque Bluestone documenta explícitamente la ceguera de la cultura "dominante" a la Meca como un artefacto culturalmente significativo.

Otro ejemplo de cómo el giro cultural fomenta la consideración de los artefactos se puede ver en El poder del lugar: paisajes urbanos como historia pública de Dolores Hayden. Su capítulo "Place Memory and Urban Preservation" cataloga cómo la historia de los trabajadores de latón en Waterbury, Connecticut, y las vidas de los trabajadores de lavandería en el barrio chino de Nueva York se convierten en temas de investigación como "historia pública". Hayden considera ejemplos de edificios que son "mundano, maltratado y constantemente reutilizado" como candidatos para la preservación histórica. En el mismo capítulo, incluso el arte público está relacionado con la investigación de la historia: Hayden describe una instalación en un edificio en Charleston, Carolina del Sur, en la que el piso está pintado para indicar la "experiencia espacial de los afroamericanos durante tres siglos". El recuadro 6.1 considera Un ejemplo de lo que sucede cuando las perspectivas de múltiples grupos de personas entran en juego en un proyecto arquitectónico con connotaciones históricas.

Recuadro 6.1

Perspectivas históricas en competencia en Centre Pointe, Lexington, Kentucky

El giro cultural rechaza la posibilidad de historias totalizadas y únicas. En cambio, reconoce que la historia se puede narrar desde múltiples puntos de vista. Este pasto fue una vez una cuadra de la ciudad que contenía 15 edificios que datan de la década de 1820 a la década de 1940. Los edificios fueron demolidos en 2004 y 2008 en preparación para una propuesta de remodelación de gran altura. Pero surgieron conflictos sobre diferentes interpretaciones de la historia del bloque; Los debates continuaron incluso después de la demolición del edificio, y la reconstrucción propuesta se retrasó. Estas son algunas de las diferencias. El desarrollador negó el valor histórico de los edificios demolidos: "No es como si Lincoln hubiera comprado allí". Un

funcionario de la ciudad cuestionó la definición misma de la historia: "El tejido histórico es importante para el centro de la ciudad, pero en este momento no creo que nadie puede decir cuál es el tejido histórico ". Una persona preguntó: "¿Cómo puede un edificio que data de 1826 no ser histórico? "Muchos miembros de la comunidad tenían historias personales con este lugar. Los estudiantes universitarios hicieron campaña para evitar la demolición de edificios que valoraban como lugares de reunión social. Las manifestaciones de derechos civiles frente a una tienda de Woolworth que estaba en el bloque recibieron menos atención durante el debate sobre la demolición, pero fue una parte importante de la historia del bloque para la comunidad afroamericana. En respuesta a las demoliciones, los miembros de la comunidad realizaron un funeral público para los edificios. Se han creado nuevas organizaciones para abogar por diferentes aspectos de la historia de la comunidad, y la discusión pública sobre la reurbanización continúa.



Figure 6.2 Competing views of "history" meet at this "pastured" city block in the heart of Lexington, Kentucky. Information and image courtesy of Bryan D. Orthel, PhD, Kansas State University.

5. El giro espacial. Relacionado con el giro cultural, y esto se puede ver en los ejemplos de Bluestone y Hayden, está el giro espacial.¹⁶ Los artefactos no pueden estar al frente y al centro sin tener en cuenta el espacio. Para Bluestone, la Meca y otros edificios de apartamentos de Chicago "representan una combinación incómoda de espacio público y ámbito privado". Y Hayden sostiene que esa historia pública no puede separarse de un compromiso con la política del espacio.¹⁸ Hayden se basa en Henri Lefevre, quien postuló que la percepción irreflexiva de una cultura y el uso del espacio es "a la vez indistinguible mental y social, lo que comprende toda la existencia del grupo en cuestión". Por ejemplo, Lefevre contrasta el ágora griego vacío con el Foro Romano lleno de objetos, extraído de Esto contrasta la preferencia griega por la unidad, mientras que los romanos organizaron espacios hacia diferentes funciones.

El giro espacial se puede ver en el trabajo de Edward Soja. La primera edición de este libro citó su "Los Ángeles, 1965–1992", que es un retrato en profundidad de las comunidades multiculturales de la ciudad durante el tiempo entre corchetes en esos años. El análisis de Soja fue implícitamente espacial (ver Figura 6.7). Desde entonces, Soja ha escrito sobre Los Ángeles posteriores a 1992 describiendo, en términos explícitamente espaciales, cómo Los Ángeles ahora se transforma en "una colmena de organizaciones comunitarias y activismo de base". Soja argumenta que esta evolución se produjo debido al desencanto, a nivel de base, sobre el fracaso del liderazgo del gobierno como se ejemplificó en los eventos que llevaron a los disturbios de 1992.²¹ Para nuestros propósitos, es suficiente señalar que, en lo cultural y giros espaciales, ambos objetos físicos junto con construcciones subjetivas del espacio en el que se encuentran (o que los produjeron) se convierten en cuestiones clave en el análisis histórico.

6.3 LA ESTRATEGIA DE LA INVESTIGACIÓN HISTÓRICA: NARRATIVA HISTÓRICA

¿Cómo se narra la historia y de qué manera podemos estar seguros de que la narración de la historia es sólida y creíble? En esta sección del capítulo, observaremos similitudes entre la narrativa histórica y las construcciones literarias. Pero esto no niega el hecho de que los relatos históricos no deberían violar la interconexión de las cosas temporal y espacialmente en lo que RG Collingwood ha denominado "el único mundo histórico". La biografía de Edmund Morris 2000 de Ronald Reagan, titulada *Dutch*, ilustra el problema que surge cuando se viola la coherencia de una narrativa histórica. Morris decidió colocar un personaje ficticio en su relato de la tenencia de Reagan en la Casa Blanca. Si bien esto puede tener cierto valor literario, es problemático como narrativa histórica.²⁴ El trabajo de Morris es un caso instructivo de cómo una narración histórica podría haber sobrepasado sus límites en la ficción. Aquí resumimos tres perspectivas sobre la narración histórica.

6.3.1 *La historia como construida de oraciones narrativas*

Arthur Danto postula que la naturaleza de los relatos históricos encuentra expresión en oraciones narrativas. Una oración narrativa es aquella que involucra dos situaciones separadas por el tiempo. Por ejemplo, la declaración "La guerra de los treinta años comenzó en 1618" es una oración narrativa; implica un E - 1, que es 1618, y un E - 2, que es el año 1648.²⁵ Hacer esta declaración antes de 1648 no tendría sentido. Para ilustrar más su punto, Danto nos pide que imaginemos una cuenta absolutamente objetiva y exhaustiva del flujo de la historia documentada por lo que él llama una Máquina de Crónica Ideal, un dispositivo que despliega la cuenta de todos los eventos posibles a medida que pasa el tiempo. Podríamos imaginar la máquina lanzando la Crónica Ideal (IC) de todos los eventos de 1618. Pero a pesar de que todos los eventos se tienen en cuenta, la identidad del evento que llamamos la Guerra de los Treinta Años no puede surgir a través del IC, tampoco en el 1618, o cuando el IC avanza para el año 1648. Los ciudadanos dentro del período de 30 años no tendrían idea de que se encuentran en dicho período de 30 años. Solo un observador eliminado del flujo objetivo del CI podría señalar el flujo, seleccionar los hechos relevantes tal como los ve y construir una cuenta llamada Guerra de los Treinta Años. Esa construcción es necesariamente por oraciones narrativas.

Considere esta declaración hecha sobre Frank Lloyd Wright por William Cronon: "La fe de los Lloyd Jones fue más que una religión para Wright; también lo educó en la retórica moral que moldearía

para siempre su discurso y escritura". Esta es una oración narrativa. Involucra dos condiciones temporales: (1) la "fe de los Lloyd Jones", la familia de su madre que sin duda fue un factor en sus primeros años de vida; y (2) "la retórica moral que moldearía para siempre su discurso y escritura". Para poder hacer la declaración, Cronon debe estar parado en un momento posterior a la vida de Wright. La posición de Cronon también es privilegiada, ya que al hacer tal evaluación de la influencia de los Lloyd Jones sobre la "retórica moral" de Wright, descuenta otras posibles influencias sobre esa retórica. (La Figura 6.3 muestra la familia de la madre de Wright).

F. R. Ankersmit observa varias consecuencias de la teoría de las oraciones narrativas de Danto. Una es que simplemente al hacer un hilo de eventos "discernible" en el contexto anónimo del CI, una narración histórica no solo representa un evento pasado; hay un sentido en el que la representación es más primaria que la representada. Esto se debe a que, nuevamente, en el CI, realmente no hay nada que sea "lo representado", hasta que una narración lo represente. Ankersmit señala así el poder metafórico de la oración narrativa: el historiador, al tejer su narrativa, crea relatos de tiempos pasados necesariamente desconocidos para la gente de esos tiempos. Cita el punto de Danto de que la afirmación "Julieta está en el sol" ciertamente no es lo mismo que referirse al mismo sol que "un cuerpo de gases calientes". El punto es que el poder descriptivo del historiador al enmarcar su narrativa es enorme Cronon, en otro lugar, dice esto:

En el acto de separar la historia de la no historia, esgrimimos la herramienta más poderosa pero peligrosa de la forma narrativa. Es un lugar común de la teoría literaria moderna que la misma autoridad con la que la narración presenta su visión de la realidad se logra al ocultar grandes porciones de esa realidad.



Figure 6.3 Wright's mother's family: "The faith of the Lloyd Joneses . . . would forever shape his speech and writing" (William Cronon on Frank Lloyd Wright). Courtesy of Frank Lloyd Wright Preservation Trust.

6.3.2 Narrativas históricas en relación con las construcciones literarias

En cuanto a la naturaleza de la narración en sí, W. B. Gallie dijo esto hace algún tiempo: "todo trabajo genuino de la historia muestra ... características que apoyan firmemente la afirmación de que la historia es una especie del género Story". Gallie continúa:

Las ciencias sistemáticas no pretenden darnos una descripción de lo que realmente sucedió en cualquier proceso natural o social: lo que nos ofrecen son idealizaciones o modelos

simplificados ... Pero la historia, como todas las historias y toda la literatura imaginativa, es tanto un viaje como una llegada, tanto como un enfoque como resultado ... cada trabajo genuino de la historia se lee de esta manera porque se considera que vale la pena seguir su tema a través de contingencias, accidentes, contratiempos y todos los múltiples detalles de su historia. desarrollo...

Gallie no dice que la narrativa histórica sea idéntica a la ficción; Está destacando una esencia de relatos históricos. Una historia tiene un comienzo, un desarrollo, una conclusión; Es un relato de un conjunto de eventos y detalles que llevan al lector a lo largo de un drama coherente. Gallie sostiene que es lo mismo con los relatos históricos. Es por eso que disfrutamos leerlos una y otra vez, a pesar de que se conoce el resultado.

Quizás el principal defensor de la narrativa histórica como forma de historia es Hayden White. Por supuesto, White hace distinciones entre narración histórica y ficción, y en el curso de una disculpa de toda su carrera por sus puntos de vista, describe una filosofía sustancial de la historiografía. En un ensayo de 1998 simplemente titulado "Storytelling", White describe primero la objeción, presentada por Fernand Braudel y Roland Barthes, contra el tratamiento de los relatos históricos como historias. Estas críticas, en el análisis de White, suponen que los elementos de la historia se imponen en un conjunto de eventos. La profundidad de la respuesta de White es que la esencia de la historia no se impone a los acontecimientos históricos. En cambio, la historia como historia es, en primer lugar, en sí misma un modo de conocimiento y, como tal, en segundo lugar, es algo en lo que los seres humanos participamos incluso mientras organizamos nuestras vidas (o, si lo desea: incluso mientras "hacemos historia") Para ilustrar, podemos imaginar fácilmente decir: "Hoy haré esto y aquello porque mi objetivo es lograr tal y tal". O en una escala mayor: "Queremos aprobar esta ley para que todos puedan tener acceso a la atención médica". El punto es que organizamos nuestras vidas para lograr ciertos fines; Estos hilos organizativos no son diferentes al material de las historias. El argumento de White es que los seres humanos están intrínsecamente motivados por una historia narrativa de procesar las entradas y salidas de sus vidas. En este sentido, cuando un historiador relata un conjunto de eventos, es posible, desde el punto de vista de White, "descubrir la historia o historias 'reales' que yacen incrustadas en el conjunto de 'hechos' y contarlas de la manera más verdadera y completa posible. el registro documental lo permite".

En una respuesta adicional a la crítica contra la narración histórica como historia, White se basa en el lingüista danés Louis Hjelmslev para distinguir diferentes niveles de narración, específicamente la Forma del contenido y la Sustancia de expresión. La forma del contenido tiene que ver con lo que puede considerarse como los "hechos" de un conjunto de eventos. La sustancia de expresión, sin embargo, tiene que ver con "el tipo de argumento" de los contenidos narrados por el historiador. White utiliza un ejemplo de la política para ilustrar la diferencia, y en el proceso para afirmar la legitimidad de su visión de la historia como historia.

Muchos políticos usan una historia de pobreza a riqueza para legitimar sus campañas, y el público reconoce este dispositivo. Pero si un político usa la historia de vida de otro político para sí mismo, el público rechazaría esta táctica como inaceptable, como ha sucedido, señala White, en las campañas políticas de los Estados Unidos (White cita la campaña presidencial de 1988 del senador Joe Biden como ejemplo). La historia de la pobreza a la riqueza se relaciona con la Sustancia de Expresión. Copiar los hechos de la vida de otro político por cuenta propia es simplemente informar la Forma del contenido de un conjunto de eventos, y esto no es aceptable. En resumen, White

pone gran énfasis en la legitimidad de seleccionar un tipo de argumento, o una Sustancia de Expresión, para narrar históricamente un conjunto de hechos.

La selección de un tipo de diagrama es lo que White llama *entramado (emplotment)*. Robert Doran, editor de un lector de 2010 de las obras de White, define el despliegue de la siguiente manera: "Arreglar eventos significa organizarlos y organizarlos de acuerdo con un tipo de historia reconocible, lo que implica una reducción en el número de posibles tipos de historias disponibles en una cultura dada... White plantea una reducción a los arquetipos de cuatro historias: Romance, Tragedia, Comedia, Sátira ". Podemos preguntarnos por qué solo estas cuatro tipologías, y no otras. Pero la clave para nosotros es esta: White no dice que el historiador sea libre de imponer ninguna historia en un conjunto de hechos de la historia. Él está postulando una relación simpática entre los actores y sus narradores de manera que ambos estén motivados por un sentido argumental de cómo proceder. Es instructivo volver a visitar Danto's Ideal Chronicle a la luz de la vista de White. Si bien podemos estar de acuerdo con Danto en que el CI, tomado como un todo abstracto, es ciego a los hilos narrativos individuales dentro de sí mismo, la idea de White es que la tarea narrativa del historiador no es inventar cuentas desde una posición puramente fuera del CI (aunque él o ella lo es), sino más bien encontrar hilos comprensivos entre su narración y las historias "reales" que podrían haber sido actores motivadores dentro del CI. Esto requiere imaginación.

6.3.3 El papel de la imaginación y la comprensión en las narrativas históricas

La idea de la historia de R. G. Collingwood se publicó en 1946, por lo que está algo anticuada; Precede claramente el giro cultural en los estudios de historia, y refleja las actitudes de principios y mediados del siglo XX sobre la posibilidad de una historia totalizada (de la cual más adelante). La historiadora británica Barbara Taylor, por ejemplo, tiene esto que decir sobre las ideas de Collingwood:

Hoy, el relato de Collingwood sobre la conciencia histórica parece maravillosamente primitivo. El pensamiento humano, es decir, el material de la historia, como lo define Collingwood, se compone únicamente de una reflexión razonada: cualquier otra cosa que encontremos en nuestras mentes: "elementos irracionales, impulsos y apetitos", pertenecen a nuestra naturaleza animal y son por lo tanto fuera de la historia. "Son las fuerzas y actividades ciegas en nosotros que son parte de la vida humana ... pero no partes del proceso histórico: sensación distinta del pensamiento, sentimientos distintos de las concepciones, apetitos distintos de la voluntad".

A pesar de estas limitaciones, la teoría de la imaginación histórica de Collingwood se menciona aquí porque todavía es relevante para el discurso sobre la narrativa histórica. Por imaginación histórica, Collingwood no dice principalmente que los historiadores deben tener este tipo de imaginación, aunque deberían. Por el término, Collingwood significa principalmente decir que la existencia misma de la cultura demuestra la capacidad humana de pensar reflexivamente sobre el progreso del tiempo y los contenidos que emergen de ese proceso. La naturaleza no piensa; la gente hace; La cultura es el resultado de ese pensamiento. La posición de Collingwood puede relacionarse con la observación de Kant de que los procesos naturales parecen "intencionalidad sin un propósito", mientras que las facultades racionales humanas pueden pensar "pensamientos

determinados" y elegir libremente acciones morales basadas en esas determinaciones. Es esta última capacidad la que hace que Collingwood distinga entre el pensamiento "externo" y el "interno". Los procesos de la naturaleza son meramente externos. Pero las acciones humanas, y por lo tanto toda la cultura humana, es el resultado de la capacidad interna de reflexionar sobre la situación humana. La historia concebida adecuadamente, entonces, es una ciencia de la cultura. La tarea del historiador es entrar en este marco de pensamiento "científico" para escribir la historia. Esta es la teoría de Collingwood sobre la imaginación histórica en el sentido macro. En los días de Collingwood, la psicología se estaba convirtiendo en una disciplina académica.³⁷ Esto motivó a Collingwood, profesor de filosofía en Oxford (pero también historiador), a afinar su definición no solo sobre el papel de la imaginación en la elaboración de la narrativa histórica, sino también sobre la importancia de la imaginación histórica en sí misma como el camino hacia la comprensión del patrón total del pensamiento humano (del cual los esfuerzos en otros campos, como el arte o la religión o la ciencia, capturan solo en parte).

A nivel individual, entonces, la imaginación de un historiador debe colocarse en los pensamientos de los actores que se describen en la narrativa histórica. Aparte de cualquier fecha que la producción de Collingwood pueda tener hoy, esto obviamente sigue siendo relevante. De nuevo haciéndose eco de Kant, Collingwood argumenta que la imaginación humana tiene una capacidad inherente para comprender los fenómenos pasados en conjuntos coherentes, y hace conexiones interesantes entre esta habilidad y la capacidad de crear arte. Collingwood dice: "el historiador ... siempre está seleccionando, simplificando, esquematizando, dejando de lado lo que él piensa que no es importante y poniendo lo que considera esencial. Es el artista, y no la naturaleza, el responsable de lo que entra en escena ... "El punto de Collingwood es este: el producto de esta actividad narrativa imaginativa, como narración histórica, no es" conocimiento débil ". Más bien, precisamente por la legitimidad de la imaginación humana cuando funciona de esta manera, el resultado es un conocimiento válido y robusto.

Una crítica de la posición de Collingwood ha sido expuesta por nada menos que Hayden White. No está claro, dice White, cómo se pasa de las construcciones imaginadas de historiadores individuales a una "ciencia" de los asuntos humanos. "No existe ninguna referencia fuera de la mente del historiador por la cual las proposiciones puedan convertirse en propiedad común de la sociedad a la que Collingwood esperaba servir". Pero White subraya la importancia de Collingwood. A medida que la cultura continúa evolucionando y se vuelve, en palabras de White, "más violenta", es posible que necesitemos reconsiderar la teoría de Collingwood de la imaginación histórica a escala macro.

6.4 LA ESTRATEGIA DE LA INVESTIGACIÓN HISTÓRICA_ ALGUNAS ESCUELAS DE PENSAMIENTO

Con el giro cultural y el giro espacial, la diversidad de posibles interpretaciones en la investigación de la historia solo aumenta. Esto es incluso antes de que se agregue otro "turno" a la mezcla: el giro lingüístico. No es exagerado decir que muchos de los hilos ideológicos del siglo XX se referían al significado de las palabras, o más precisamente, a la supuesta incapacidad de las palabras para representar originales. Si las palabras no pueden representar originales de manera confiable, aparte de otras implicaciones, un resultado es que el significado está necesariamente localizado en lugar de totalizado. El significado se vuelve solo dependiente de la cultura; La verdad trascendente

no es posible. El significado subjetivo aumenta en relevancia, mientras que el significado objetivo se cuestiona en cuanto al alcance de su objetividad: ¿objetividad para quién? La mayoría de los lectores reconocerán hilos de post-estructuralismo, si no deconstrucción, en esta visión.

Los capítulos anteriores de este libro dejan en claro que la investigación puede llevarse a cabo dentro de diferentes "escuelas de pensamiento". En nuestra opinión, el postestructuralismo puede considerarse como una escuela de pensamiento. Aquí lo abordamos, junto con algunas otras escuelas de pensamiento, en relación con la investigación de historia.

6.4.1 Explicaciones positivistas de la historia: una "ley de cobertura"

Vimos cómo Collingwood buscaba una "ciencia" de la historia por medio de la imaginación histórica. Esto quiere decir que, tan recientemente como la primera parte del siglo XX, la ciencia empírica prevaleció en gran medida como la medida de cómo lograr el verdadero conocimiento. Esto se manifestó en la investigación de la historia en la creencia de que una sola historia del mundo era posible, dada suficiente evidencia empírica. Aun cuando la ley de la gravedad tiene una aplicabilidad universal, los historiadores también se aferraron a una "ley de cobertura" para una sola historia totalizada de eventos humanos. El principal defensor de este punto de vista fue Carl Gustav Hempel (1905-1997), quien estuvo activo en el Círculo de Berlín en la década de 1920. El Círculo de Berlín, junto con el Círculo de Viena, promovió la verificación empírica utilizando los supuestos del método científico como el medio exclusivo para obtener un verdadero conocimiento. Hempel dijo: "No hay diferencia ... entre la historia y las ciencias naturales: ambos pueden dar cuenta de su tema solo en términos de conceptos generales". Por lo tanto, en opinión de Hempel, todavía no tenemos relatos históricos verdaderamente rigurosos. Solo tenemos bocetos explicativos, porque cualquier cuenta aún no puede identificar la ley de cobertura detrás de los fenómenos que está describiendo. Cuando se descubre una ley de cobertura, explicar un evento cubierto por la ley equivale a predecir eventos futuros de ese tipo.

También en la vena positivista está Karl Popper (1902-1994). Popper rechaza la posibilidad de predicciones a gran escala. Su Pobreza del historicismo sostiene que el crecimiento del conocimiento humano no es predecible, por lo que tampoco lo son las acciones basadas en el conocimiento futuro. Solo las predicciones a pequeña escala son concebibles en el ámbito de las ciencias sociales. Popper llama a esto "ingeniería fragmentaria", por la cual el científico social, al igual que el científico natural, da pequeños pasos basados en el conocimiento disponible, observando los resultados, corrigiendo errores y evitando cualquier gran reclamo "utópico" de predicciones generales del futuro, que Popper llama profecía.

Cualquier noción de una ley de cobertura que permita un historial totalizado está desactualizada. Pero sigue siendo relevante por varias razones. Primero, simplemente, que la investigación de la historia no se trata solo de qué filosofía de la historia defienden los investigadores actuales; También se trata de comprender lo que los actores en los lugares históricos pasados entendieron sobre la historia. Por ejemplo, el énfasis en el "método científico" predispuso a muchos a pensar causalmente sobre la historia del diseño. Esta tendencia es particularmente fuerte en las teorías que surgieron durante o después de la Revolución Industrial. Eugene Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879) revisitó las estructuras góticas para explicar sus formas como la expresión racional de

las fuerzas estructurales necesarias (ver Cuadro 6.2). También, Auguste Choisey (1841–1904) fue influenciado por el racionalismo de Viollet-le-Duc. En su *Historie de l'architecture* (1899), la forma arquitectónica, como efecto, es el resultado de los procesos racionales de construcción, como causa: "El estilo no cambia según el capricho de ... la moda, sus variaciones no son más que los de procesos ... y la lógica de los métodos implica la cronología de los estilos".

Recuadro 6.2

Pensamiento causal en el diseño arquitectónico: Viollet-le-Duc

Eugene - Emmanuel Viollet - le Duc (1814-1879) fue uno de los principales pensadores en evaluar la arquitectura desde un punto de vista racionalista. Las imágenes en la Figura 6.4 son de sus Conferencias sobre Arquitectura. Considere las deducciones racionalistas de Viollet-le-Duc sobre el estilo del recipiente de cobre. Su apariencia: "indica exactamente su propósito ... está diseñado de acuerdo con el material empleado ... la forma obtenida es adecuada ... (para el uso para el que está destinado ...)". Realmente solo hay una forma en que el recipiente de cobre podría diseñarse de manera óptima, y la razón humana podría lograr esta expresión mediante procesos deductivos. En la misma línea, Viollet vio la arquitectura del período gótico como una expresión del análisis razonado de las fuerzas estructurales. En resumen, la forma es el efecto de los principios estructurales, como causa. Dibujos analíticos como el que se muestra aquí de la Catedral de Notre Dame llenan las páginas de sus obras (ver Figuras 6.4a y 6.4b).

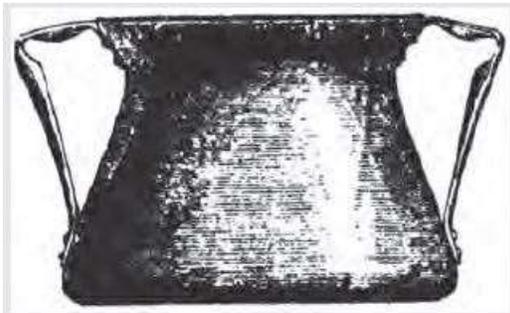


Figure 6.4a Illustration of copper vessel from Lecture VI of Viollet-le-Duc's *Lectures on Architecture*: "Thus . . . this vessel has style . . . first, because it exactly indicates its purpose; second, because it is fashioned in accordance with the material employed," etc. In short, here is an argument from *cause*.

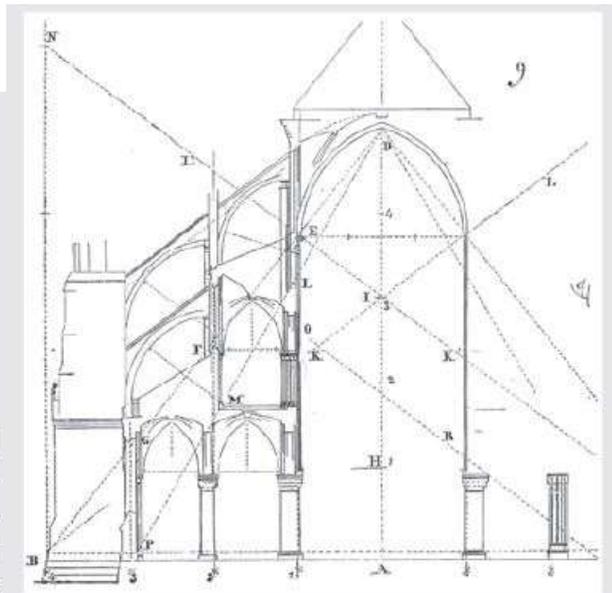


Figure 6.4b Diagram from Viollet-le-Duc's *Dictionnaire Raisonée* highlighting the rational factors behind Gothic framing.

6.4.2 La historia como movimiento del espíritu absoluto

Otro enfoque interpretativo, derivado del filósofo G. W. F. Hegel, sostiene que la historia es la evolución continua de una conciencia o mente comunal (*geist*, traducido "mente" o "espíritu"). Hegel postuló una conciencia comunitaria que es la suma de las conciencias de todos los individuos en una sociedad en cualquier momento, solo que el todo es más que la suma de las partes. Esta conciencia corporativa, si no una mente propia, al menos tiene atributos de volición. Es esta cualidad más grande que la suma de las partes para la conciencia comunitaria que está representada por la palabra *espíritu*. El tema único siempre está enredado en este *zeitgeist* (espíritu de la época) mucho más grande que él o ella es capaz de comprender completamente. La influencia de este enfoque en la historia de la arquitectura a principios del siglo XX fue enorme. Típico es este tipo de redacción de Le Corbusier:

Una gran época ha comenzado. Existe un nuevo espíritu. La industria, que nos abruma como una inundación que avanza hacia su destino final, nos ha proporcionado nuevas herramientas adaptadas a esta nueva época, animadas por el nuevo espíritu.

Los modernistas, en efecto, asumieron que su tiempo era el cumplimiento de la idea de Hegel de que la evolución del espíritu absoluto culminaría en una condición de conocimiento completo. Muchas de las obras de la historia de este período, como las de Pevsner y Giedion, están coloreadas por esta suposición del *zeitgeist* modernista. El título del texto de Giedion, *Espacio, tiempo y arquitectura*, es en sí mismo ilustrativo de los supuestos epistemológicos de la obra. En una nueva versión de Pevsner *Pioneers of Modern Design*, Richard Weston dice esto en la introducción:

Poco a poco, el *zeitgeist* asume una vida propia, elegida como una fuerza impulsora individual pero dominante detrás del arte. La historia del arte a su vez llegó a ser vista como una sucesión de estilos que conducen inexorablemente a una visión culminante, seguida de un período de declive. . . Esta concepción acecha en todas partes en el texto de Pevsner.

El influyente estudio de Heinrich Wölfflin, *Renacimiento y Barroco*, que plantea explicaciones de por qué el estilo anterior evolucionó hacia el segundo, es un ejemplo anterior de este tipo de aplicación del sistema hegeliano. Los lectores harían bien en estudiar este trabajo y ver en él un precursor de las perspectivas de Giedion y Pevsner.

El enfoque hegeliano también puede hacer que el telón de fondo detrás de individuos específicos y su trabajo tengan más sentido teórico. La descripción del cliché de que alguien es "un hombre de su tiempo" tiene raíces teóricas en esta visión. Aunque el movimiento del espíritu comunitario tiende a devaluar la vida individual como tal, Hegel invirtió fuertemente en individuos especiales como agentes que provocan el cambio. Cuando se trata explícitamente con la historia, Hegel llama a esa persona un individuo histórico mundial. El progreso del espíritu comunitario es avanzado por estos individuos.

Los hombres históricos, los individuos históricos mundiales, son aquellos que captan un universal tan superior, lo convierten en su propio propósito y lo realizan de acuerdo con la ley superior del espíritu ...

El artista se encuentra en una posición similar a la que es capaz de "captar el universal superior", para "realizar este propósito" en formas materiales. De Alberti, por ejemplo, Jacob Burckhardt (profesor de Wolfflin en la Universidad de Basilea) dijo esto: "de sus diversas hazañas gimnásticas. . . leemos con asombro cómo, con los pies juntos, podría saltar sobre la cabeza de un hombre; cómo en la catedral arrojó una moneda al aire hasta que se escuchó que sonaba contra el techo distante; cómo temblaban los caballos más salvajes debajo de él ... "¡Qué tipo, ese Alberti! Más recientemente, y ciertamente más sobrio, la biografía de Robert McCarter de Frank Lloyd Wright lo convierte en el arquitecto en "el momento decisivo", lo que significa el papel fundamental de Wright en la creación de una arquitectura estadounidense a lo largo del siglo XX.

6.4.3 Enfoques estructuralistas de la historia

Con el estructuralismo entramos en la base teórica del giro lingüístico. El estructuralismo se remonta a Ferdinand de Saussure (1857-1913), que revolucionó los estudios lingüísticos. La tesis de De Saussure para el lenguaje es que los signos de palabras, así como los componentes de los signos de palabras (por ejemplo, letras, en el caso de los sistemas alfabetizados), solo tienen sentido cuando se relacionan con otros signos similares. Toda la red de estas relaciones constituye una lengua, la totalidad del sistema estructural, mientras que cualquier iteración de una instancia de la lengua es una libertad condicional. Los componentes atómicos del sistema *langue / parole* son los fonemas o las imágenes sonoras que constituyen el "material" real del sistema de idiomas. Los sistemas de lenguaje de significado, como el inglés o el chino, por ejemplo, tienen sus propias propiedades orgánicas. La naturaleza estructural de estos sistemas es que son autocontenidos, autorreguladores y auto transformadores. Por ejemplo, el idioma inglés define un área de contención conceptual clara, aunque ampliamente difusa. Funciona mediante un conjunto coherente de reglas que no hacen referencia a nada fuera del sistema; se autorregula y evoluciona puramente de acuerdo con condiciones inmanentes. Podemos discernir varias formas en que esto se manifiesta: surgen nuevas palabras (por ejemplo, "byte"); se asignan nuevos significados a las palabras existentes (por ejemplo, "mouse" o "surf"); y las palabras caen del uso diario (por ejemplo, "te"). Así, en segundo lugar, el lenguaje es auto transformador. Tercero, los signos del lenguaje son en sí mismos arbitrarios; Es la relación de un signo con otros signos que tienen significado. Peter Caws lo expresa de esta manera: "[L] a característica principal del fonema es simplemente que es diferente de todos los otros fonemas, lo que es en sí mismo es una cuestión de indiferencia comparativa". No se hace referencia a nada externo al sistema necesario para el significado; el significado que surge de las relaciones internas es, en este sentido, arbitrario, y depende solo del acuerdo de la comunidad que asigna dicho significado. Esta es la explicación más breve del estructuralismo. (Terence Hawkes proporciona una visión general accesible en su *Estructuralismo y Semiótica*).

Considere ahora esta observación hecha por Mihály Csíkszentmihályi sobre el artista y arquitecto renacentista Raphael:

La creatividad de Rafael fluctúa a medida que el conocimiento histórico del arte, las teorías del arte crítico y la sensibilidad estética del cambio de época. Según el modelo de sistemas, tiene mucho sentido decir que Rafael fue creativo en los siglos XVI y XIX, pero no en el medio.

Según un modelo de sistemas, Csíkszentmihályi sostiene que la creatividad surge de una red de factores culturales, entre estos un conjunto reconocible de reglas simbólicas, un individuo que manipula estas reglas de una manera original y una red de guardianes que reconocen el valor novedoso de Contribuciones individuales. Esta es una postura estructuralista. Tenga en cuenta que la creatividad ya no se basa en la persona de Rafael y sus acciones, sino solo en cómo él y su producción se relacionan con un determinado conjunto de factores culturales. Un ejemplo similar, quizás el que da contexto teórico a la posición de Csíkszentmihályi, es la teoría institucional del arte de George Dickie. "Por un relato institucional me refiero a la idea de que las obras de arte son arte debido a la posición que ocupan dentro de un contexto institucional", y no por ningún atributo inherente a las obras en sí.

Recuadro 6.3

Lo que saben los anunciantes: un análisis estructuralista

Un día, un amigo le dio al elegante filósofo de la Ilustración francesa Denis Diderot (1713–1784) una elegante túnica. La bata contrastaba con los muebles raídos del estudio de Diderot: el escritorio era viejo, las cortinas estaban manchadas, etc. No mucho después de recibir su regalo, todos los muebles del estudio de Diderot se actualizaron para que coincidan con la calidad de la bata. Grant McCracken llama a esto "el efecto Diderot" y lo utiliza para diagnosticar el poder de la publicidad. Los objetos materiales son portadores de significado social. Un consumidor quiere "mantener una consistencia cultural en su complemento de bienes de consumo". En el caso de Diderot, la túnica era un "portador de significado privilegiado", lo que llevó a Diderot a "hacer que el resto de sus posesiones sean consistentes con él". "A Teniendo esto en cuenta, los anunciantes pueden persuadir a un consumidor para que actualice su sistema de objetos de significado. Las "compras de impulso" son de esta naturaleza y pueden ejercer el efecto Diderot sobre otros objetos en el sistema de objetos de significado del consumidor. Por ejemplo: un consumidor cambia su Chevrolet por un BMW, y dos meses después compra un reloj Rolex. El BMW es lo que McCracken llama una "compra de partida": tuvo el efecto de mejorar la constelación de objetos que definen la identidad del consumidor. O bien: se puede recordar a un consumidor que mantenga su constelación actual de objetos de significado, lo que implicaría compras como "lastre". Digamos que un consumidor reemplaza su Chevrolet actual con un Chevrolet nuevo. En términos de McCracken, esto es mantener una Unidad Diderot. Cualquiera de los casos implica una compra. El gráfico que se muestra en la Figura 6.5 organiza en filas sistemas de objetos materiales que definen identidades individuales. Los anunciantes saben que alguien que usa un reloj Rolex tiene más probabilidades de conducir un automóvil de alta gama, cenar en restaurantes de alta gama y quizás vacacionar en la Riviera francesa. Otra forma de pensar en esto es considerar qué tipo de revista publicaría anuncios para BMW: es más probable que se encuentren en National Geographic, y es menos probable que estén en, digamos, la revista Seventeen.

Lo anterior es un análisis estructuralista. Tenga en cuenta que el significado reside no tanto en los objetos en sí mismos, sino en cómo varios objetos se relacionan entre sí. Más específicamente para la historia, uno puede evaluar cómo avanza y cambia una cultura como resultado de los pequeños (pero numerosos) Efectos Diderot introducidos en el sistema.

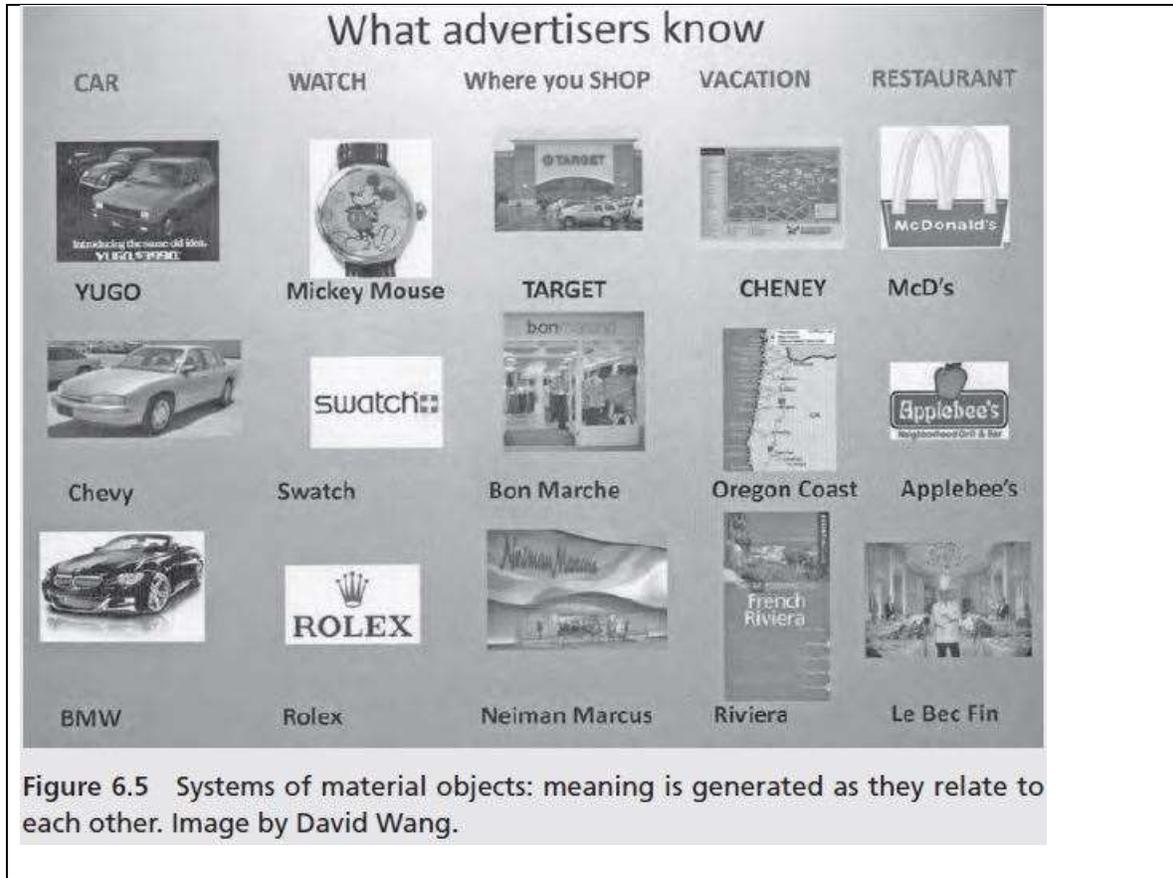


Figure 6.5 Systems of material objects: meaning is generated as they relate to each other. Image by David Wang.

También hay una estructura profunda, de la teoría de Noam Chomsky sobre cómo la mente genera el lenguaje. Chomsky sostiene que la mente tiene habilidades innatas para organizar el mundo y enmarcar esa organización en el lenguaje. A partir de estas "estructuras profundas", Chomsky genera un conjunto de algoritmos a partir de los cuales se construyen las oraciones. Esta teoría también se ha utilizado para explicar la generación de arquitectura. El razonamiento es que las formas arquitectónicas, tan universales como el lenguaje humano, también deben generarse a partir de orientaciones innatas dentro de la mente. Broadbent y col. cite cuatro orientaciones mentales de "estructuras": el edificio como contenedor de actividades humanas, el edificio como modificador del clima, el edificio como símbolo cultural, el edificio como consumidor de recursos. Estas "estructuras" ofrecen una base por la cual las formas construidas a lo largo de la historia podrían evaluarse de una manera que no esté limitada por los límites de ninguna cultura en particular.

Otro atractivo para la estructura profunda es la idea de que la mente tiene orientaciones incrustadas que se expresan geoméricamente en el reino visible. La taxonomía de Henry Glassie de los objetos de la arquitectura popular angloamericana adapta la teoría de Chomsky de estructuras profundas de esta manera:

Abajo del nivel de lo observable hay un continuo de abstracción que se vuelve menos detallado y más poderoso a medida que se modula a los planos inferiores... al nivel más bajo de organización —un nivel comparable al que se puede encontrar en las

oraciones del núcleo de Chomsky— hay conceptos básicos que son estructuras específicas de entidades geométricas a las que se aplican reglas de diseño para derivar las estructuras de componentes específicos: los tipos de qué artefactos reales son ejemplos.

Glassie propone que una impresionante gama de arquitectura popular angloamericana se explique formalmente mediante un conjunto de "reglas" geométricas que se derivan de un concepto base de un "par de cuadrados ordenados axialmente". Por ejemplo, "un estudio cuantitativo reveló que 99.2 El porcentaje de los 2,193 graneros encuestados podría entenderse en términos de este concepto bilateralmente simétrico y tripartito...

6.4.4 Enfoques postestructuralistas de la historia

El postestructuralismo rechaza bases trascendentalmente constantes para el significado. En cambio, sostiene que la "realidad" es un producto del "discurso" y, por lo tanto, está subordinada a él. Para Michel Foucault, por ejemplo, los períodos históricos van y vienen, cada período entendido como una red de discursos, solo para ser reemplazado por otro período, entendido como otra red de discursos. Esto rechaza una comprensión universal o transcultural de la "realidad", en la que ciertos puntos de referencia de ideas permanecen constantes (por ejemplo, "progreso", "cielo", "naturaleza", "hombre", etc.). Por lo tanto, la "incredulidad hacia las metanarrativas" de Lyotard mencionada anteriormente.

¿Qué es el discurso? El postestructuralismo entiende el discurso como algo así como las manifestaciones culturales del tráfico de pensamiento, distribuidas en varios focos temáticos. Estos a su vez se mantienen mediante formas de visión tácitamente acordadas, reificadas en expresiones de poder institucional, como estructuras políticas o económicas, un código moral, los medios de comunicación, la clase eclesiástica, etc. Foucault se refiere a las "prácticas" como la economía, la tecnología o la política como "condiciones de formación" que hacen posible la "naturaleza humana". En otras palabras, Foucault ve la "naturaleza humana" en sí misma como un producto discursivo de una forma occidental de ver bastante reciente.

Dado que el postestructuralismo ve los productos materiales de la cultura como partes de un discurso inmanente más amplio, cualquier evaluación histórica de la arquitectura en esta estrategia es necesariamente una evaluación del discurso sociocultural también. Como en la escuela de pensamiento hegeliana, el artista individual puede no ser plenamente consciente de las fuerzas de la conciencia corporativa que actúan sobre él o ella. Pero en un alejamiento de Hegel, no hay obligación de un sentido general de progreso, o incluso necesariamente de ningún sentido de identidad comunitaria holística. Cualquier visión global coherente de la realidad, en palabras de Lyotard, es reemplazada por "nubes de elementos narrativos del lenguaje". . . cada uno de nosotros vive en la intersección de muchos de estos ".

Hemos citado el trabajo reciente de Soja sobre el giro espacial con respecto a Los Ángeles. La primera edición de este libro cita su estudio anterior de Los Ángeles en el período 1965-1992. Este trabajo anterior sigue siendo un buen ejemplo de un enfoque postestructuralista.⁶² Dos fechas turbulentas sostienen el estudio de Soja: los disturbios de Watts de 1965 y los disturbios relacionados con el incidente de Rodney King en 1992. Soja narra Los Ángeles de 1965–1992 como seis realidades entremezcladas que involucran todo, desde "exopolis" distribuidas geográficamente, cada una diferente y más grande que los municipios incorporados, hasta

"flexibilidades" relacionadas con geografías a cambios en los patrones de producción económica, a "cosmopolías" que, aunque locales, dependen de la economía global.

Estos se entremezclan con jerarquías sociales que "ya no son fácilmente definibles por el simple estatus racial, étnico, ocupacional, de clase o de inmigración". A esto se agrega la estructura policial que habita esta compleja realidad para imponer una paz inquieta. Finalmente, en todo esto se superpone una aglomeración interminable de "similitudes" ("Korealand, Blackword, Little Tijuana ... Funky Venice"). El lector se queda con una idea de la densidad y complejidad de Los Ángeles (ver Figura 6.6). Refuerza la idea postestructuralista de que los significados y los "conocimientos" son productos de un tiempo y lugar culturales. Por lo que quita al negar la idea del conocimiento transhistórico, el postestructuralismo devuelve al captar el conocimiento inmanente que opera en cualquier espacio cultural-temporal particular más profundamente.

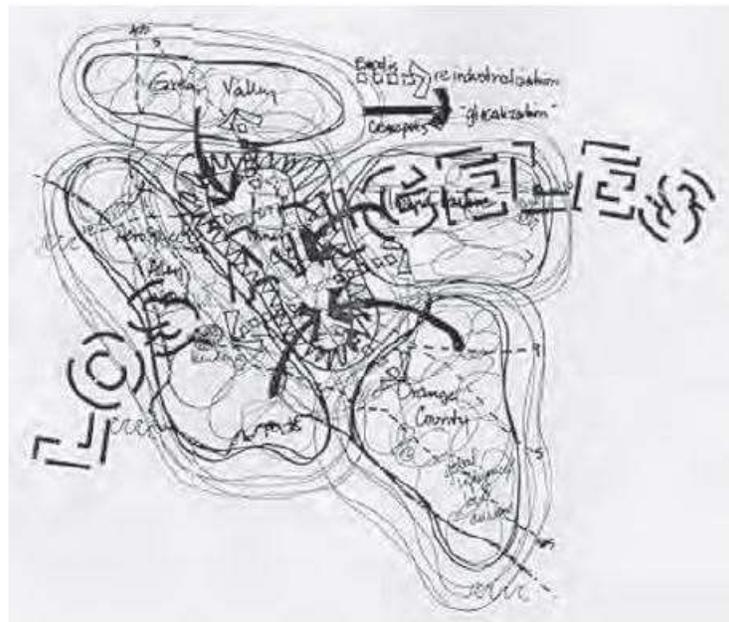


Figure 6.6 A student's graphic interpretation of Soja's analysis of Los Angeles.
Courtesy of Angela Feser.

6.5 TÁCTICAS EN LA INVESTIGACIÓN HISTÓRICA

En la sexta edición de *The Modern Researcher*, Jacques Barzun y Henry Graff hacen la siguiente observación:

Es a partir de la investigación histórica que el mundo ha tomado el aparato de notas al pie, referencias de fuente y bibliografía, que validan lo que se afirma. Es de los escritores de la historia que otros han aprendido a tamizar la evidencia, equilibrar el testimonio y verificar la oferta.

El libro de Barzun y Graff nos lleva con seriedad al lado táctico de la investigación de la historia, que implica el arduo trabajo de recopilar datos históricos. No es tan glamoroso como las grandes escuelas de pensamiento recién consideradas, este es el "trabajo duro" requerido para escribir oraciones narrativas. Dicho de otra manera, si el historiador debe ocupar una posición privilegiada

de eliminar un hilo narrativo de Danto's Ideal Chronicle, si él o ella van a consolidar con éxito la narrativa histórica a la White, un duro trabajo táctico del tipo descrito por Barzun y Graff es indispensable. Tamizar evidencia implica rastrear fuentes. Equilibrar el testimonio y la verificación implica una evaluación aguda de la evidencia. Y escribir la narrativa es una disciplina compositiva continua. De hecho, la declaración citada de Barzun y Graff sugiere que la escritura histórica establece los estándares originales de precisión para cualquier tipo de redacción de informes. En resumen, si un investigador novato está confundido acerca de las diferencias entre escribir historia versus escribir ficción a nivel teórico (quizás a nivel de estrategia), es a nivel táctico donde las diferencias se destacan claramente. La disciplina de recopilar e interpretar datos en la investigación de la historia, guiada por la "imaginación histórica" del investigador, es bastante intensa. La Figura 6.7 describe algunos de los temas tratados en el libro de Barzun y Graff; Recomendamos encarecidamente el libro en sí mismo como guía para realizar investigaciones de historia a nivel táctico.

Identification	Organization	Evaluation/Analysis
Facts versus ideas	Researcher's mind	Audience
Fact finding	Accuracy	Attribution
Being a detective	Love of order	Clarification
Library	Logic	Check for falsification
Internet	Honesty	Bias
Catalogues	Imagination	Self-criticism
Encyclopedias	"Cross-questioning"	
References	Compilation	
Chronology	By topic	
Maps	By time	
Current opinion	By internal logical order	
Colleagues, "experts"	Verification	
Note taking	Composing	
	Paragraph, chapter, part	
	Use plain words, sentences	
	Tone and rhythm	
	Art of quoting	

Figure 6.7 A representative list of tactical concerns in history research mentioned in Jacques Barzun and Harry F. Graff, *The Modern Researcher*, 6th ed. (2004).

A diferencia de las categorías de manejo de la evidencia (identificación, organización, evaluación), aquí hay algunas categorías para los tipos de evidencia: evidencia determinativa, contextual, inferencial y recolectiva.

6.5.1 Evidencia determinante

De importancia primordial es la evidencia que sitúa el objeto de estudio en un momento y lugar particulares. Las fechas son un tipo obvio de evidencia determinante. Por ejemplo, Barzun y Graff

dan este ejemplo como un hecho: "Thomas Jefferson nació el 2 de abril de 1742". Pero en la mayoría de los casos con la investigación arquitectónica, a menudo tenemos el artefacto o la estructura en sí. De hecho, James Ackerman hace la distinción entre los historiadores sociales que "reconstruyen en la imaginación una situación humana [que] no puede ser experimentada directamente", y los historiadores del arte que hacen lo mismo, pero solo como una herramienta para comprender la obra de arte empírica, que sigue con nosotros" (Ackerman incluye la arquitectura como parte de la investigación de historia del arte). Para la arquitectura, a menudo la arqueología juega un papel importante. La Figura 6.8, por ejemplo, muestra el plan en evolución a lo largo de los siglos de la Iglesia de la Abadía de St. Denis al norte de París.

Un excelente ejemplo del uso del edificio en sí como evidencia determinante es el estudio de Matthew Cohen sobre la Basílica de San Lorenzo de Brunelleschi en Florencia:

Mediante el uso de mediciones sometidas a un análisis riguroso como fuente primaria en el estudio de la Basílica de San Lorenzo, esta investigación llega a conclusiones novedosas relacionadas no solo con la proporción arquitectónica sino, inesperadamente, también con la cuestión de la atribución.

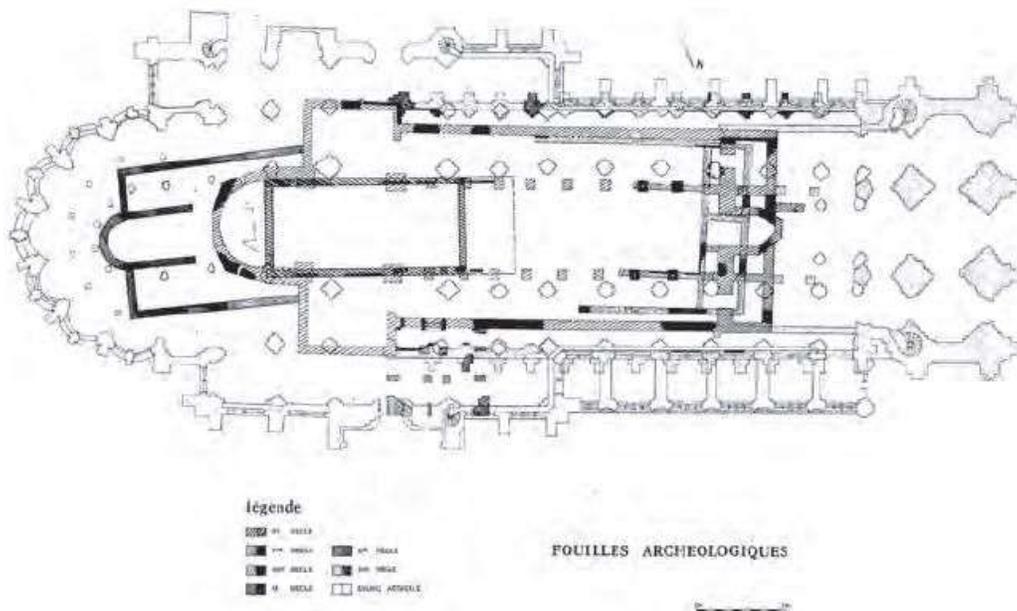


Figure 6.8 The abbey church of St. Denis in its various iterations: the evolving plan through time, based upon archaeological evidence. From Brankovic Branislov, *La Basilique de Saint-Denis: Les etapes de sa construction*. Courtesy of Editions du Castelet, Boulogne, France.

El enfoque de Cohen es sencillo: ¿por qué no medir el edificio para ver lo que nos dice, a diferencia de la erudición que solo se basa en información de archivo y teorías (quizás idealizadas)? Las mediciones de Cohen sugieren que San Lorenzo contiene un sistema proporcional medieval que se basa en proporciones matemáticamente irracionales. San Lorenzo es ampliamente considerado como un edificio renacentista, pero en evidencia determinante, Cohen descubre que no tiene un sistema proporcional que la mayoría de los estudiosos consideran renacentista. Esto va en contra

de la opinión ampliamente promulgada de pensadores como Rudolf Wittkower, a saber, que los edificios renacentistas fueron diseñados en torno a un sistema conmensurable proporciones numéricas. Dado que el método de Cohen aún no se ha aplicado a ningún edificio renacentista, sugiere que es posible que no sepamos con certeza qué tipo de sistemas proporcionales realmente utilizaron los arquitectos renacentistas.

El propio Cohen subraya la importancia de la arqueología en sus hallazgos. En la posdata de su artículo, Cohen concibe la investigación de la historia de la arquitectura como un punto intermedio entre la arquitectura misma (en el sentido de que el edificio en cuestión puede ser evaluado por los factores arquitectónicos convencionales para cualquier edificio: dimensión, estructura, materiales y similares), historia del arte (es decir, el uso de evidencia documental) y arqueología. Un edificio en su estado actual y el mismo edificio en su estado arqueológico, junto con evidencia documental, forman una "tríada disciplinaria" (el término de Cohen) que puede descubrir efectivamente el nuevo conocimiento histórico. (Ver cuadro 6.4.)

Tradicionalmente, las fotografías también pueden servir como evidencia determinante, pero los avances en la tecnología digital reducen la fiabilidad de una fotografía. Por ejemplo, Associated Press publicó esta historia:

Un negativo de la fotografía de 1906 que representa a la primera persona en escalar el Monte McKinley demuestra que el escalador en realidad estaba parado 15,000 debajo de la cumbre ... El Dr. Frederick Cook afirmó que tomó la foto de su compañero, Edward Barrill, después de que la pareja escalara el pico de Alaska. , que a 20,320 pies es el pico más alto de América del Norte. Pero el investigador Robert Bryce le dijo al Times que una impresión hecha con el negativo original de Cook muestra características geográficas en el fondo recortadas cuando el explorador publicó la fotografía ... Bryce encontró la fotografía en algunos de los documentos de Cook recientemente donados a los archivos en el estado de Ohio Universidad.

Esto está fechado en comparación con lo que ahora se puede hacer con tecnología digital y software de imágenes. Hoy en día, las pautas continúan evolucionando sobre la admisibilidad de las fotografías en los procedimientos judiciales. Pero la investigación de la historia en general siempre se ha basado en las fotografías como fuente de evidencia determinante: no solo proporciona contexto social, sino que a menudo sitúa el tema en su contexto natural, lo que conduce a evidencia contextual.

6.5.2 Evidencia contextual

En la investigación de la historia arquitectónica, los factores culturales sincronizados con el artefacto en estudio proporcionan evidencia contextual sobre el artefacto. Considere el estudio de Otto von Simson sobre Abbot Suger, el innovador de las renovaciones de la Basílica de St. Denis. Von Simson afirma que las decisiones del abad sobre el diseño del portal de la fachada oeste de la iglesia pueden haber sido influenciadas por las ideas platónicas de Bernardo de Claraval: "las relaciones cada vez más cordiales entre los dos hombres sugieren que el arte de St. Denis puede reflejar Las ideas de Bernard ". De la evidencia archivística, Simson primero sitúa el edificio en el tiempo: " La iglesia de Suger, se recordará, es posterior a su reforma del monasterio, emprendida por la insistencia de San Bernardo ". 74 Simson luego usa otros objetos arquitectónicos como

evidencias contextuales. Compara el diseño del portal St. Denis con el portal de la iglesia de la abadía en Beaulieu en Languedoc, construido poco antes del portal St. Denis, en la década de 1130. El diseño Languedoc es uno de "confusión.... Innumerables figuras parecen estar apiñadas en un espacio estrecho; Los apóstoles y los ángeles. . . en agitación salvaje ". Este era un estilo que San Bernardo consideró " más ofensivo ". El portal St. Denis, en contraste, es " sereno y tranquilo. . . la claridad y la simplificación son [sic] notables en todo momento", lo que refleja la paz platónica de un mundo ideal. Finalmente, el argumento de Simson se basa en las cartas existentes entre San Bernardo y Suger. "Bernard se dirige a Suger como su" amigo más íntimo y querido "; e incapaz de visitarlo, solicita la bendición del moribundo ".

En el caso de Cohen, para mostrar que las proporciones de San Lorenzo fueron intencionales en lugar de casuales, Cohen estableció la regla de que "la proporción debe aparecer en fuentes documentales relevantes a principios del siglo XV, o debe parecerse mucho a otras proporciones que sí lo hacen". Con este fin, Cohen reúne una cantidad impresionante de evidencia sobre el alcance del conocimiento medieval de geometría y fracciones aritméticas. Con estos antecedentes, Cohen analizó las dimensiones de la arcada de la nave de San Lorenzo. Primero especifica las dimensiones reales extraídas de sus medidas, y luego demuestra que se comparan con una secuencia de números ampliamente conocidos en el momento de la construcción de la basílica: "cualquier persona educada de principios del siglo XV habría reconocido la progresión 1, 9, 13, 17 como un pequeño. . . pieza de una vasta red de progresiones similares, todas interrelacionadas de acuerdo con los principios de la teoría de números de Boethian". Esta es una evidencia contextual. También se relaciona con el siguiente tipo de evidencia.

6.5.3 Evidencia inferencial

A veces, por la proximidad de la fecha y la interpretación razonada, un hecho puede postularse como muy probable que esté vinculado con otro hecho, aunque las conexiones "duras" de naturaleza determinante o incluso contextual pueden no estar disponibles. Considere esto: la Casa Robie de Wright es una de las obras arquitectónicas más conocidas del siglo XX. Pero para un estudio de cómo llegó a ser la casa, la fotografía de Frederick Robie en su Robie Cycle Car puede ser más informativa que las fotografías de la casa misma. El auto de Robie habla sobre el tipo de hombre que se sentiría atraído por la construcción de la casa de Robie (ver Figura 6.9). Robie era un industrial familiarizado con lo que la tecnología puede proporcionar en la forma de objetos que connotan el progreso, y no tiene miedo de darse cuenta de ellos: sistemas de ventilación integrados, un garaje adjunto y voladizos de acero estructural. El auto habla de un hombre tan progresista.

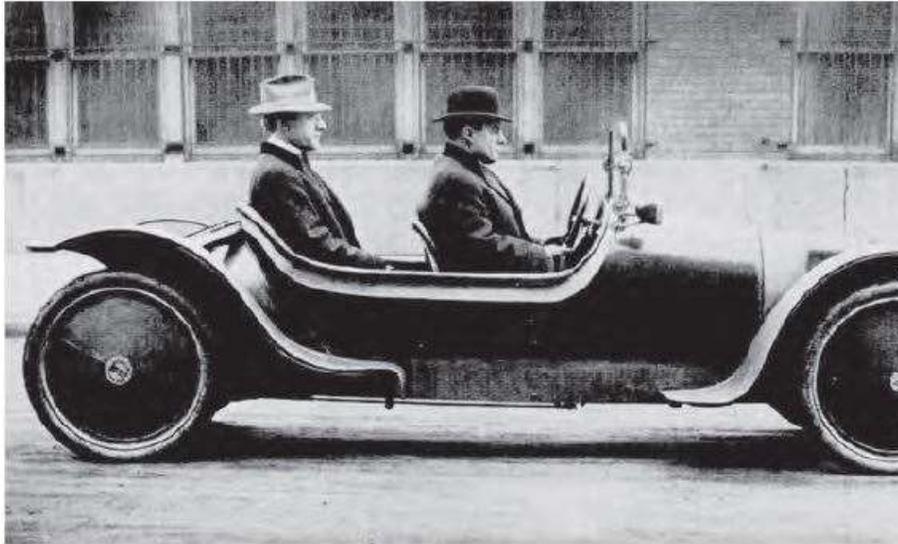


Figure 6.9 Frederick Robie, with driver, in the Robie Cycle Car, designed and built several years before the construction of the Robie House. Courtesy of Frank Lloyd Wright Preservation Trust.

Recuadro 6.4

“¿Cuánto Brunelleschi?”: Uso de la inferencia en la investigación histórica

Otros hilos de nueva investigación provienen de las mediciones de Cohen en San Lorenzo. Por ejemplo, la observación visual reveló una amplia variación en la calidad de los detalles de la piedra en la basílica, lo que sugiere diferentes fases del trabajo (ver Figura 6.10). A partir de esto, Cohen infiere prisa en las secciones menos desarrolladas de la estructura, que él relaciona con las agendas cambiantes del patrón, Cosimo de Medici. Quizás de manera más significativa, las mediciones de Cohen, una vez más junto con la información de archivo, sugieren que el arquitecto de registro después de aproximadamente 1422, Filippo Brunelleschi, le debía mucho al capomaestro que lo precedió en el proyecto a partir de aproximadamente 1421, Matteo Dolfini. Dolfini, un clérigo así como el arquitecto, parece haber estado más en deuda con una metafísica medieval del número que el Brunelleschi más práctico. Debido a que Dolfini ya había establecido muchas de las bases de San Lorenzo cuando Brunelleschi asumió el cargo de capomaestro, Cohen argumenta firmemente que esta es la razón de algunas de las imperfecciones proporcionales del proyecto final: imperfecciones que solo pueden detectarse a través de un análisis cuidadoso de medidas detalladas (por ejemplo, los arcos renacentistas de Brunelleschi en la nave dieron como resultado un perfil ligeramente más bajo que los arcos apuntados medievales que las dimensiones de la fundación de Dolfini originalmente requerían). El trabajo de Cohen nos recuerda que los edificios no son producciones de teoría pura, especialmente si la teoría se produce siglos después del hecho, sino artefactos que llevan la impronta de las complicadas percolaciones de procesos culturales sincrónicos. Todo está allí en la mampostería, por así decirlo, si solo sabemos observar e inferir. Sugerimos un término para esta táctica: observación aguda. La observación aguda consiste en medidas sistemáticamente detalladas de edificios históricos, utilizados en concierto con material documental, para producir oraciones narrativas con poder analítico.



Figure 6.10 Images on the left are of detailing on the western bays of San Lorenzo, while the images on the right are from the eastern bays. From this striking difference in quality, Cohen infers a significant gap in time during construction. By permission of Matthew A. Cohen.

6.5.4 Evidencia de recolección

Para volver a usar el ejemplo de Robie, gran parte de lo que sabemos sobre los eventos que llevaron a la colaboración de Frederick Robie con Wright proviene de una entrevista que el hijo de Robie realizó con su padre unos 53 años después de la construcción de la casa. Esta entrevista se puede encontrar en el libro *Two Leon Architects* de Leonard Eaton. Con el recuerdo, todos los tipos de evidencia anteriores pueden estar involucrados. El recuerdo puede conducir a información determinada, como las fechas, y puede generar información contextual. También es de naturaleza inferencial, ya que el entrevistado está haciendo inferencias sobre esos hechos en el pasado. La validez de la evidencia recolectada, entonces, depende significativamente de quién es el entrevistado, qué papel desempeñó en relación con el objeto en estudio, qué credibilidad tiene actualmente y cuánto de lo que dice puede ser corroborado por otra evidencia.

Pero el analista debe estar en guardia. La entrevista de su padre realizada por el joven Robie es ilustrativa. El viejo Robie caracterizó su selección de Wright de esta manera: “Me interesé

bastante en sus puntos de vista. . . y pensé, bueno, si él era un chiflado, y yo tal vez, nos llevaríamos bien ". Robie también dijo que seleccionar a Wright fue" el mejor negocio que he hecho ". El primer comentario refuerza la inferencia de que Robie y Wright ambos tenían temperamentos inconformistas. En cuanto a la segunda declaración, el analista debe evaluar cuánto de esta posición es el resultado de la influencia de la estatura de Wright sobre los "recuerdos" de Robie medio siglo después. Esta precaución parece justificada por el siguiente recuerdo de Robie de la residencia típica de principios de siglo:

La idea de la mayoría de esas casas era una especie de conglomerado de arquitectura, en el exterior, y estaban absolutamente divididas por dentro. Eran con corrientes de aire ... No quería ser parte de eso. Quería habitaciones sin interrupciones. Quería las ventanas sin curvatura ... quería toda la luz del día que pudiera entrar en la casa, pero lo suficientemente sombreada por aleros colgantes ... Ciertamente no quería mucha basura, muchas telas, cortinas y qué no ... finalmente lo puse en papel ... y se los mostré a mis amigos ... pensaron que me había vuelto loco ".

¡Pero esto suena como el propio Sr. Wright! Wright abrió el camino para "habitaciones sin interrupciones", trajo luz natural al interior (aunque otras de sus obras, y no necesariamente el Robie, son buenos ejemplos de esto), y Wright odiaba las cortinas. En otras palabras, los recuerdos de Robie pueden ser más un manifiesto de Wright que un informe de los hechos reales, a la luz de la estatura de Wright en 53 años desde el proyecto Robie. La entrevista en la investigación de la historia tiene el efecto de una sala de espejos, interpretaciones sobre interpretaciones. Incluso el recuerdo de Robie de los "hechos" puede ser más una interpretación, informada íntimamente por los desarrollos posteriores.

6.6 ESTUDIO DE CASO EN TÁCTICAS: "CANTERÍA Y CANTERÍA INCA" POR JEAN-PIERRE PROTZEN

Protzen investigó la técnica de construcción inca, desde la extracción de piedras hasta su instalación. Usamos este caso en la primera edición de este libro; sigue siendo un buen compendio de tácticas para acceder al pasado. Se le pide al lector que se familiarice con el artículo de Protzen, que aparece en la edición de mayo de 1985 del *Journal of the Society of Architectural Historians* (las referencias a este artículo en la sección de este capítulo solo se harán por número de página).

Táctica 1: familiaridad en el sitio. Protzen adquirió conocimiento de su tema por visitas de primera mano. De estos vinieron mapas de croquis, medidas y dibujos, grabaciones de "innumerables bloques", notas de campo y diapositivas (nota al pie, p. 161). La Figura 6.11 muestra algunos dibujos bosquejados en el sitio. La familiaridad in situ fue esencial para enmarcar conjeturas que, en la narración completada, alcanzaron el peso de la opinión informada. Por ejemplo, desde la capital Cuzco, la distancia física de las dos canteras que Protzen investigó lo llevó a suponer que "la elección del tipo de roca debe haber sido de suma importancia para los incas, de lo contrario no tendrían sitios de extracción tan difíciles de acceder y tan lejos "(p. 162).

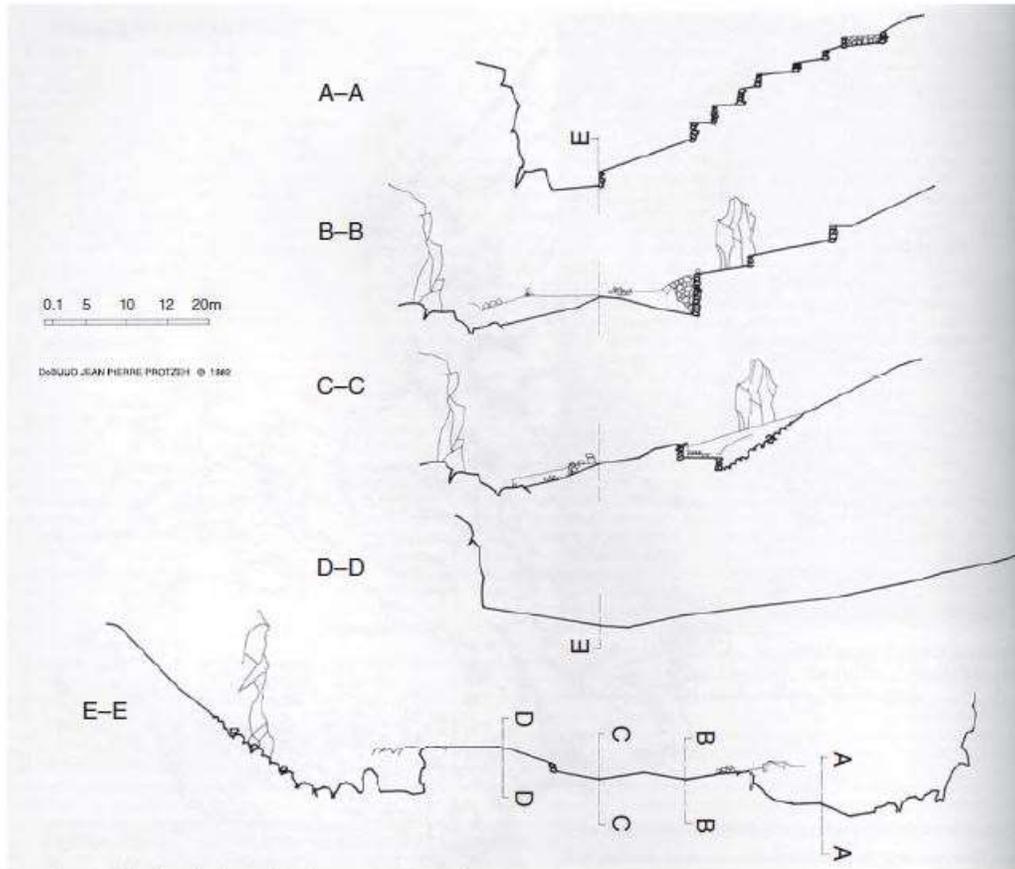


Figure 6.11 Protzen's sectional drawings, based upon site observations, of one of the Inca quarries. Courtesy of Jean-Pierre Protzen.

Táctica 2: Uso de documentos. Protzen se refiere a otros estudios, ya sea para corroborar sus propios hallazgos o para frustrar lo que observó. Por ejemplo, cita un trabajo de George Squire, quien escribió sobre la cantera Kachiqhata en 1863. El hecho de que el informe anterior "coincide con mis propias observaciones muy de cerca" da crédito a las evaluaciones de Protzen porque describe las condiciones del sitio más de 100 años más cerca al período real en estudio. Esta misma táctica se usa nuevamente más adelante en el artículo, cuando Protzen cita las observaciones de José de Acosta de 1589 de juntas unidas en una pared de mampostería ("sin mucho mortero ... era necesario intentar el ajuste muchas veces") para defender su teoría de que los albañiles incas no utilizaron muchas herramientas sofisticadas (pág. 179; véase también la referencia a Outwater sobre la falta de herramientas, págs. 165–66).

Táctica 3: comparaciones visuales. Las comparaciones visuales descubren información del sitio que no se puede encontrar de otra manera. Por ejemplo, las dos canteras que Protzen estudió (Katachiqhata y Rumiqolqa) produjeron diferentes calidades de piedra. Las rocas de grano grueso de Katachiqhata se usaron en los edificios del "sector religioso", mientras que la andesita con banda de flujo de Rumiqolqa, que es más fácil de extraer en losas, se usó para las aceras (p. 165). Además, en Rumiqolqa, Protzen vio rastros de cómo se extraían las rocas por medio de un canal cortado en la parte superior de una porción en voladizo, y luego los agujeros trabajaron en el canal

de considerable profundidad. Esto también corrobora un informe de la misma técnica supuesta por Squires un siglo antes (p. 169).

Táctica 4: Evidencia material. Protzen busca en los artefactos mismos evidencia que respalde su hipótesis de que el método principal de vestirse con piedra inca era golpeando. Observó que la coloración blanquecina de las marcas en las piedras era consistente con el calor producido en los golpes. Además, señaló que los puntos de referencia eran más finos a medida que se acercaban al borde de la junta (ver Figura 6.12). Teorizó que fueron hechos por "martillos más pequeños para trabajar los bordes". Encontró evidencia para respaldar esto en las astillas más pequeñas que se encuentran en el área circundante ("limitando a los chips que podría recoger con mis dedos, encontré 43 astillas "[p. 175]). Además, los artefactos permitieron a Protzen plantear la hipótesis de cómo se hicieron los agujeros para los ojos tan comunes en la mampostería inca. "Exhiben una forma cónica a cada lado de la piedra perforada. Esto sugiere que el golpeteo se había iniciado desde ambos lados hasta que solo quedara una membrana delgada para ser perforada ". Basado en esto, Protzen sugiere su alternativa a una teoría de Bingham, quien sugirió que los agujeros estaban aburridos con bambú" giraron rápidamente entre las palmas de las manos" (p. 176).

Táctica 5: Comparación con condiciones en otros lugares. Protzen busca condiciones similares en culturas de otros lugares para especular sobre la técnica, esto se basa en suposiciones de que hay un número limitado de formas en que las culturas preindustriales pueden vestir a mano grandes masas de piedra. De la evidencia en Kachiqhata: "Las marcas de corte en estos y otros bloques son intrigantes. Son muy similares a los que se encuentran en el obelisco inacabado en Asuán, y la técnica involucrada no debe haber sido muy diferente de la utilizada por los egipcios, que usaron bolas de dolerita para golpear la pieza de trabajo hasta que tuviera la forma deseada " (pág. 165).

Táctica 6: Informantes locales y tradición. Protzen dependía de la tradición local para identificar a la cantera occidental de Kachiqhata como "la verdadera cantera de Ollantaytambo" (p. 166). Sin embargo, Protzen a menudo cita información local solo para cuestionarla o no estar de acuerdo con ella. Por ejemplo, con respecto a ciertos bloques con forma de aguja encontrados en una cantera denominada Llama Pit, el autor rechazó la opinión local de que estaban destinados a la construcción de puentes (p. 167). Basó su propio punto de vista en, nuevamente, conjeturas educadas de la observación visual. El punto es que los informantes locales y la tradición constituyen un suministro de datos que el investigador puede usar de manera que ayude a su narrativa.



Figure 6.12 This image from Protzen shows the pitmarks he observed diminishing in size as they get nearer the joint. Courtesy of Jean-Pierre Protzen.

Táctica 7: Recreación / testimonio. Probablemente la táctica más persuasiva de Protzen son sus representaciones del trabajo realizado por los canteros incas (ver Figura 6.13). Basado en sus observaciones visuales, Protzen recreó tanto el apósito de las piedras como la construcción de una gran pared de mampostería. En primera instancia, probó su teoría de que los golpes sistemáticos eran el método de vestir usando un martillo de arenisca metamorfoseada en un bloque de andesita en bruto. Aprendió la eficacia de diferentes ángulos de golpes, así como la utilidad de la gravedad como ayuda para maniobrar un martillo de 4 kg. En la segunda instancia, Protzen probó su idea de cómo se encajaban piedras grandes en una pared de articulación irregular. Encontró que el polvo producido por el golpeteo de una junta de ropa de cama se comprimió cuando se colocó una piedra superior sobre la cama, lo que indica dónde se necesitaban golpes adicionales. "A través de ajustes y golpes repetidos, uno puede lograr un ajuste tan cercano como desee" (p. 179).

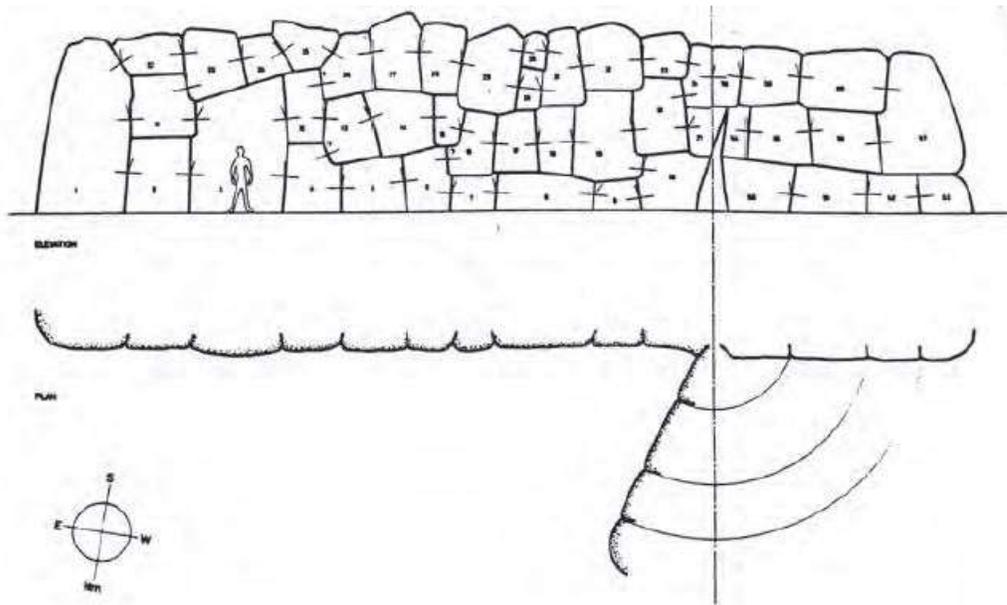


Figure 6.13 A Protzen drawing showing wall construction. Protzen enacted construction procedures to demonstrate his hypothesis that each new course can be cut to fit the profile of the course below it. Courtesy of Jean-Pierre Protzen.

El resultado de estas recreaciones se informa con la fuerza de un testimonio. Con respecto al vendaje del bloque de andesita, “el trabajo desde el bloque en bruto hasta el escenario con una cara vestida me llevó solo 20 minutos” (p. 173). Esto convence al lector de que golpear solo con un equipo de personas capacitadas puede producir, sin herramientas sofisticadas, grandes cantidades de piedra vestida en un tiempo razonable.

Táctica 8: Identificación de las preguntas restantes. Indicar claramente lo que uno no sabe frente a la evidencia actual puede hacer que una narración sea más robusta; Esto se aplica en general a cualquier tipo de informe de investigación. Aquí, después de resumir la tradición local en un área designada como "cuartel de canteras", así como criticar la opinión de otro analista (Harth-terre) sobre este tema, Protzen simplemente dice que "la importancia ... de estas estructuras sigue siendo establecerse" (p. 164). Y en contra de su teoría de que el Inca no usó muchas herramientas en su cantería, Protzen reconoce ejemplos "en todo el territorio que exploré", donde parece haber casos claros de corte de sierra y / o pulido de piedra. "Qué herramientas utilizaron para esto aún no lo sé" (p. 178). Lejos de negar la validez de sus ideas, la admisión de ignorancia de Protzen sobre estos asuntos subraya su credibilidad. Las teorías futuras que explican la presencia de piedra aserrada en ciertos lugares pueden encajar como corolario de su teoría más amplia de los golpes, en oposición a cualquier cosa que niegue sus ideas.

6.7 CONCLUSIÓN

La investigación de historia accede a la evidencia del pasado, y este capítulo proporcionó una visión general de lo que conlleva. A nivel estratégico, las escuelas de pensamiento afectan la forma en que se interpretan las condiciones pasadas. Tácticamente, la investigación de la historia implica la búsqueda de hechos, la evaluación de hechos, la organización de hechos y el análisis de hechos.

Requiere una imaginación interpretativa que, sin embargo, no se convierte en ficción, sino que está guiada por una mente que Barzun y Graff describen como un amor por el orden. Implica ser consciente de los diferentes tipos de juicios que se pueden hacer una vez que se ha obtenido suficiente evidencia. Implica la identificación imaginativa y el uso de tácticas específicas para acceder al objeto en estudio, como lo ilustran los esfuerzos de Protzen. Sobre todo, nuevamente a nivel estratégico, la investigación de la historia requiere la elaboración de una narrativa que sea a la vez holística, en el sentido de que una historia es holística.

Concluimos con un ejemplo más (ver Cuadro 6.5) para ilustrar cómo la tecnología informática avanzada ayuda a la investigación de la historia.

Recuadro 6.5

Visualizando Auschwitz: “Colocando la historia” con tecnología SIG

Como parte de un proyecto interdisciplinario que explora las geografías del Holocausto, el historiador de arte Paul B. Jaskot y los geógrafos Chester Harvey y Anne Kelly Knowles han estado construyendo modelos digitales en 2D y 3D del campo de concentración y el entorno urbano de Auschwitz. Las preguntas iniciales que guiaron su investigación relacionadas con la visibilidad: ¿Qué partes del campamento fueron documentadas más a fondo por los fotógrafos de las SS? ¿Qué tan visibles eran los prisioneros desde los puestos de guardia dentro de Birkenau, la parte más grande y geoméricamente diseñada del campo? ¿Algunas partes del campamento estaban relativamente ocultas de la mirada vigilante de los guardias del campamento? La figura 6.14 se desarrolló a partir de estas preguntas iniciales. Los conos de luz en el mapa (derecha) muestran las posiciones y puntos de vista aproximados de los fotógrafos de las SS cuando tomaron las dos fotografías (izquierda), que registran la llegada de judíos húngaros en tren a Birkenau en mayo de 1944. Conectando las fotos a un mapa ayudó al equipo a comenzar a interpretar las actitudes de las SS hacia sus víctimas, lo que pensaron que era importante registrar y cómo las fotos podrían usarse como evidencia para reconstruir tanto el entorno construido como las experiencias de los prisioneros en el campo. La idea de utilizar el análisis de visibilidad para estudiar Auschwitz inspiró un proyecto más ambicioso, aún en desarrollo. Utilizando una variedad de fuentes visuales, Harvey y Jaskot concibieron un plan digital detallado del campamento y la ciudad de Auschwitz basado en una base de datos GIS de edificios individuales. Los planos arquitectónicos nazis ubicaron edificios dentro del campamento y, lo que es igual de importante, permitieron al equipo ingresar las fechas de cuándo se planificaron o construyeron los edificios. Las fotografías tomadas de los bombarderos estadounidenses que sobrevolaron Auschwitz proporcionaron un mapa base para el diseño general del campo cerca de su finalización en 1944, mientras que las imágenes aéreas de alta resolución de la oficina de SIG de la ciudad de Varsovia hicieron posible que Harvey colocara muchos edificios con precisión. También utilizó el diseño asistido por computadora (CAD) para construir modelos digitales en 3D de los cuarteles y otras estructuras clave, como los crematorios. El objetivo de utilizar el modelo digital para estimar qué áreas del campamento eran más fáciles de mantener bajo vigilancia fue reemplazado cuando el equipo se dio cuenta de que podían usar la base de datos de los edificios para estudiar un nuevo conjunto de preguntas: a saber, qué estructuras se planificaron pero nunca construido, y que fueron construidos por necesidad urgente para llevar a cabo los planes genocidas de los nazis? Los investigadores ahora se están centrando en estas preguntas, además de utilizar la base de datos

para estudiar Auschwitz como un sitio de construcción dinámico, a veces incluso caótico, mucho menos asentado que la concepción común de un campo de concentración como un lugar sombrío y estático. La actividad de construcción puede explicar por qué el período pico de construcción en Birkenau coincidió con un aumento significativo en el número de escapes de Auschwitz. El modelo digital, que tiene las huellas de ambos planes idealizados y la realidad construida de Auschwitz, es crucial para distinguir los ideales arquitectónicos nazis de las realidades en el terreno.

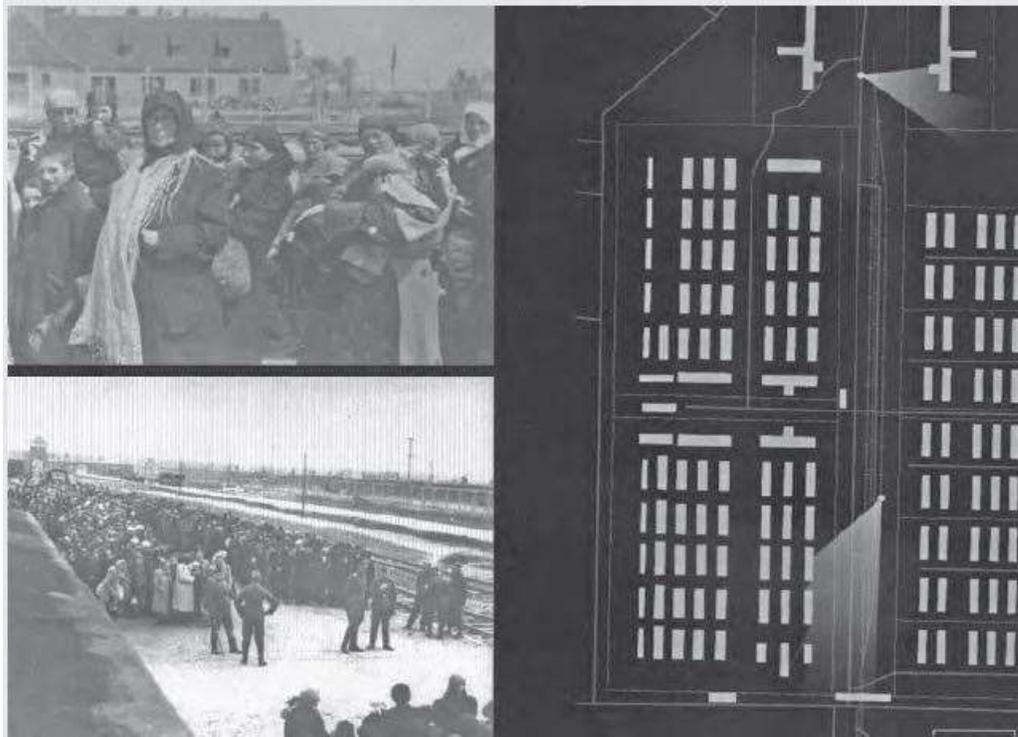


Figure 6.14 At right is GIS plan of the Auschwitz camp. Cones in the plan are viewing angles, projecting what the camp guards can see, as represented by the photographs. Photographs by permission, United States Holocaust Memorial Museum; courtesy of Yad Vashem collection. Plan is courtesy of Professor Anne Kelly Knowles. Text by Anne Kelly Knowles, with Paul B. Jaskot and Chester Harvey.

Fortalezas	Debilidades
La investigación histórica sigue siendo un modo de investigación histórico y elevado. Como señalaron Barzun y Graff, sus estándares de reportaje han establecido tradicionalmente los estándares de documentación, citas, formatos, etc., para otros modos de escritura cualitativa.	Como se señaló a lo largo de este capítulo, la historia es una empresa interpretativa, por lo que cualquier estudio particular sobre un tema es sin duda un punto de vista sobre ese tema. Para aquellos que digieren una narrativa histórica, entonces,
La historia también es un modo único de investigación, ya que es probablemente la	Es necesario sopesar no solo el informe en sí, sino también el marco teórico del analista.

única estrategia de investigación cuyo tema de investigación no "existe" de ninguna manera empíricamente accesible. Por supuesto, la ventaja de la investigación de la historia del arte arquitectónico es que el artefacto en cuestión a menudo todavía está con nosotros de alguna forma.	
La historia a nivel táctico se usa comúnmente en otras estrategias de investigación, por lo que es importante conocer los procedimientos de adquisición de datos incluso para los investigadores que utilizan otras estrategias.	Probablemente se necesiten múltiples historias de cualquier tema para una explicación completa de ese tema.

Figura 6.15 Fortalezas y debilidades de la investigación histórica.