

Arquitectura y nihilismo **Notas sobre neoliberalismo y devastación¹**

Sergio Villalobos-Ruminott

En una intervención reciente que retoma una sostenida insistencia, Eyal Weizman (2017) presenta la arquitectura forense (*Forensic Architecture*) como una posibilidad paradigmática de interrogar la disposición material de las construcciones urbanas atendiendo, en el juego múltiple de sus marcas y cicatrices, a las mutaciones de la soberanía, la violencia y las formas brutales de violación de los derechos humanos que se dibujarían en las superficies de tales construcciones. Así, más allá de la utilidad policial de las ciencias forenses, inclinadas a producir un saber sobre el cadáver, la arquitectura forense interrogaría la disposición espacial de la violencia escrita en las paredes y cimientos de las construcciones, para mostrarlas no solo como una obra de arte, sino como una inseminación que puede ser interrogada para que delate el secreto de su propia constitución. Campos de concentración, fosas comunes, entierros clandestinos y un sin fin de espacios del terror ahora se verían reforzados por depósitos de restos, asentamientos neocoloniales, muros y cercos, y por la posibilidad de indagar, en la disposición de las ruinas, la marca inexorable de dicha violencia.

¹ Publicado en: A. M. Saavedra y Luis Alarcón (eds.) *Galería Metropolitana. 2011-2017*. Ediciones Galería Metropolitana, Santiago, 2017. Pp. 16-19. Levemente modificado.

Interrogar los muros de un edificio en ruinas (Gaza), la disposición de los restos de una fosa común clandestina (México), las transformaciones del paisaje desértico y los restos humanos desperdigados en él (Arizona, Pisagua), o la lenta sedimentación de un basural que oculta el secreto genocidio estatal (Medellín), nos permiten comprender la devastación contemporánea no solo como continuación menos monumental del campo de concentración y sus cámaras de gas, sino como formas arquitectónicas más o menos intencionadas que delatan el secreto de *procesos compulsivos de modernización* y de acumulación capitalista. Es, en la arquitectónica configuración de la violencia, donde el paisaje de la modernización y del capitalismo global se materializa como *obra de arte total*, esto es, como realización de la voluntad de diseño que habría caracterizado el impulso transformador del arte y de las vanguardias. En este sentido, Chernóbil, como escenario de una devastación imponderable, según nos cuenta con precisión Svetlana Alexiévich (*Voces de Chernóbil*, 2016), no constituiría una excepción sino un anverso de la obra de arte total del estalinismo y su constructivismo estético, según observará recientemente Boris Groys (*The Total Art of Stalinism*, 2011). Pero, el mismo estalinismo no constituiría tampoco una diferencia con la lógica del capital, sino una de sus posibles extremos. No olvidemos que la relación entre guerra y capital, que el escritor alemán Winfried Georg Sebald utiliza como eje de su brillante ensayo sobre la destrucción de las ciudades alemanas hacia el final de la Segunda Guerra Mundial (*Sobre la historia natural de la destrucción*, 2004), podría también ser pensada según la brutal genealogía de la devastación nuclear que va desde Hiroshima y Nagasaki hasta Fukushima.

De esta manera, el nihilismo arquitectónico del que nos hablara hace algunos años Massimo Cacciari

(*Architecture and Nihilism*, 1993), ya no remitiría a las paradojas del pensamiento negativo post-nietzscheano confrontado con el fenómeno urbano y la aceleración de la experiencia temporal, ni se reduciría a Adolf Loos, la Bauhaus o la arquitectura conceptual de Roman Vlasov, por ejemplo. Hoy estaríamos frente a una redefinición del vínculo entre arquitectura y nihilismo que vendría dado por la intensificación de los procesos capitalistas de acumulación y de devastación y que hipotecan la misma existencia empujándola al umbral de su propia extinción. Gracias a esta intensificación de la destrucción capitalista, la misma posibilidad del habitar el mundo en común se encontraría amenazada mientras, al mismo tiempo, proliferaría la arquitectura “involuntaria” de la destrucción. Esa sería la clave del nihilismo contemporáneo: la intensificación de la devastación en nombre de un habitar cuya promesa se sostiene sobre la puesta en riesgo del mismo habitar.

En este sentido, debemos a Bolaño (*Estrella distante*, 1996) el haber extremado, no sin sorna, la copertenencia entre vanguardismo y militarismo, al hacer comparecer en la figura del oficial Carlos Wieder, las estrategias performativas del vanguardismo anti dictatorial chileno y las habilidades técnicas de un militar obsesionado con la dimensión estética de la muerte y la disposición fotográfica de los cadáveres. La misma estrategia nos muestra la casa de María Canales como lugar de comparecencia del vanguardismo literario y de los dispositivos de represión y tortura del gobierno militar en su novela complementaria *Nocturno de Chile* (2000). Sin embargo, sería un error (malintencionado) limitarse a leer estas novelas como simples denuncias del carácter ambiguo de la intelectualidad crítica chilena y sus dudosas relaciones con las instituciones dictatoriales de la cultura y las artes. Lo que está en juego en ellas, más allá de la

afortunada o desafortunada ocurrencia del mismo Bolaño, es una complicidad no intencional sino estructural entre el dispositivo vanguardista y la implementación brutal del neoliberalismo chileno. Pero no solo en los términos en los que Willy Thayer ha elaborado el problema, atendiendo al golpe como ‘consumación de la vanguardia’ (*El fragmento repetido*, 2006), sino en un plano aún más decisivo que tendría que ver con la misma voluntad de diseño que hace del espacio un recurso más en la configuración paisajística de la obra de arte total del capital.

Desde esta perspectiva, el golpe chileno sería una estación más, entre muchas otras, que han ido configurando la arquitectura del desastre característica del capitalismo neoliberal contemporáneo. De ahí entonces que el *Land Art* de Zurita, más allá de sus intenciones estéticas y monumentales, co-incida con el uso masivo del bulldócer en los procesos de desplazamiento y de ocupación territorial en Medio Oriente, en un sentido similar a como el mismo avión de la *Wehrmacht* le servía a Wieder para escribir sus crípticos poemas aéreos. Y, por supuesto, todo lo que interesa después de esa analogía es la lectura sostenida de la poesía de Zurita como venganza contra la ley de hierro de la complicidad expuesta por el piloto-poeta de Bolaño y el bulldócer que, sin pena ni miedo, estraga el territorio palestino en un proceso permanente de expropiación. En tal caso, no se trata de una denuncia política o moral, sino de una interrogación sobre las condiciones mismas de la producción artística en el contexto globalizado de la devastación neoliberal.

En este sentido, desde el punto de vista de la arquitectura de la devastación, lo que se impone es un habitar sin dioses, sin poema ni apertura, más allá de la microeconomía de los campos y las tragedias locales,

concernida con la configuración sostenida de un paisaje en el que se escribe la catástrofe contemporánea. Con esta intensificación de la destrucción, el *locus amoenus* del *Poema de Chile*, de *El amor de Chile* (Zurita 1987) da paso al imposible poema de la naturaleza como vestigio de la devastación. Ya no existiría un afuera del capital y su fetichismo de la mercancía, el que habría alcanzado incluso las pretensiones pontificantes del poema.

Arte, arquitectura, capitalismo y devastación serían ejes de un cuadrante cuyo centro estaría dado por un habitar cada vez más amenazado por la expansión del desierto, como rezaba aforísticamente Nietzsche. Sin embargo, si la destrucción apunta al secreto genocidio constitutivo de la expansión y consolidación capitalista, el neoliberalismo como intensificación de la lógica del capital implicaría una radicalización de la misma destrucción, haciendo que el paisaje de la devastación coincida con la representación técnica del planeta. La misma representación ya no puede ser un territorio natural del arte, en la medida en que la misma naturaleza ya está atravesada por la devastación. Desde la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (1552) de Bartolomé de las Casas, hasta el *Informe sobre el Congo* (1904) de Roger Casement; desde *Facundo. Civilización o Barbarie* (1945) de Domingo Faustino Sarmiento o *Los Sertones* (1902) de Euclides da Acunha, hasta el *Informe Rettig* o el *Informe Figueiredo*, sobre el genocidio indígena en el Amazonas en los 40, 50 y 60 (escrito el 1967 y perdido hasta hace muy poco), la lógica de expansión capitalista ha implicado la destrucción e incorporación de toda territorialidad ajena al espacio de circulación de mercancías. En última instancia, el capitalismo en su proceso expansivo hizo transitar el espacio desde el paisaje natural al territorio, haciendo que dicho territorio quedara inscrito en la lógica valorativa de la renta. Pero, esta productivización

destruccionista, tan presente en las representaciones literarias y pictóricas de América Latina del siglo XIX, habría llegado a su fin con el agotamiento del espacio o, dicho de otra forma, con su plena integración al capitalismo mundial integrado, según insinuaba Félix Guattari (*Cartografías del deseo*, 2002), mientras preparaba sus reflexiones sobre una ecología política radical (*The Three Ecologies*, 2005). Es decir, dicha integración sin afuera constituiría el agotamiento de la dialéctica moderna de historia y naturaleza, haciendo que la ruina, el vestigio, el resto y el fósil comparezcan a una misma *espacialidad sin época*.

Esto sería lo que marca el límite, y da potencia, al proyecto de la arquitectura forense, pues la profundidad de su interrogación (y toda su pertinencia) debe ser complementada con una geología general de la devastación para que se lea, de la misma forma en que se lee la escritura involuntaria de la fuerza en la superficie de un edificio en ruinas, la silueta de una destrucción sostenida en el espacio. Arquitectura y paisaje de muerte entonces, donde se aproxima la investigación de Weizman y la antropología forense de Jason de León, que indagando en la distribución superficial de los restos y desperdicios, elabora las líneas sísmicas de la migración y de la muerte en el desierto de Arizona. Y de la misma forma, la investigación forense y periodística de la desaparición en Ayotzinapa debe contemplar la interrogación de *las edades del cadáver* en la que se juega la imbricación de los procesos de apropiación y acumulación capitalista con las dinámicas de suelo y de representación de la muerte y su (re)producción espectacular. No obstante, esta arquitectura forense debe abrirse a todas estas iniciativas, cuyo común denominador es la producción masiva del cadáver, sin perder la potencia de su singularidad, potencia que consistiría en una interrogación dirigida a la relación entre violencia, espacio y habitar. Esa sería

entonces la condición de la arquitectura forense, la de colocar la pregunta por el arte y el habitar en el centro de los procesos de metamorfosis y mutación de la acumulación y de la soberanía en la actualidad.

Es esa singularidad la que importa conservar, sobre todo porque con ella se hace posible la pregunta por el arte en el contexto del fin de la representación, es decir, en el contexto actual donde la clausura de la representación no solo expresa la voluntad vanguardista moderna, sino también la plena puesta en escena del capitalismo como fuerza global heterogénea o axiomática. En este contexto, lo que predomina efectivamente es un principio radical de equivalencia, donde todo tiene precio, donde todo tiene medida. Jean-Luc Nancy (*After Fukushima*, 2014), pensando la singularidad borrada de la catástrofe nuclear de Fukushima nos invita a detenernos nuevamente en la singularidad del desastre, en la forma en que el desastre *des-obra* la generalización nihilista de la equivalencia, que indiferencia todo según un principio rector de valoración, homologando Auschwitz, Hiroshima, Nagasaki, Chernóbil, Fukushima, y mucho más, con el decurso involuntario o natural de la historia. Pero esta equivalencia tiene historia y habría que reparar en la historicidad radical de las catástrofes para no indiferenciarlas en una teoría general de la destrucción, del daño colateral o del accidente. La primera consecuencia de todo esto es que ya no resulta fácil seguir sosteniendo la división entre accidentes, voluntarios o involuntarios, cuyo origen sería social y, por otro lado, catástrofes naturales, porque estamos en un momento en el que no solo opera una naturalización sostenida de la violencia, sino una subsunción total de dicha naturaleza a las 'leyes' de la historia, esto es, a las leyes del capital.

Para decirlo en otros términos, la tensión irresoluble entre singularidad y equivalencia es la que marca el destino de una arquitectura que sea capaz de escapar de su conjugación nihilista, es decir, que aspire a un habitar donde la singularidad no pueda ser suspendida en nombre de una traductibilidad general derivada de la equivalencia y del valor.

Quizás esto es lo que está en juego en los debates sobre el carácter de *La escombrera*, el depósito de desperdicios de la Comuna 13 de Medellín, Colombia, donde se han encontrado incontables restos y cadáveres que delatan no solo la brutal guerra civil colombiana, sino los excesos militares por recuperar el territorio urbano de manos de la guerrilla (Operación Orión), a costa de la producción sin fin de muertos y desaparecidos (Aricapa). *La escombrera* aparece entonces como un lugar paradigmático (al igual que tantos otros: Pisagua, el desierto de Arizona, Ayotzinapa, San Fernando, y muchos más), en el que se vuelven a entrelazar las lógicas de la devastación y de la muerte para negar la posibilidad de articular un discurso de la resistencia contra la homologación jurídica del pasado como *lo pasado* (pues el derecho es violencia suplementaria de la devastación, es pura equivalencia). Sin embargo, esta resistencia solo podrá interrumpir la lógica indiferenciadora de nuestra época, su nihilismo equivalencial, si atiende a las dinámicas arquitectónicas y geológicas con las que el espacio deja de ser un contexto pasivo o trascendente y se muestra como soporte del desastre contemporáneo, que es el anverso de la obra de arte total del capitalismo neoliberal. Ahí habitamos, y en ese habitar se juega nuestra posibilidad de historia.

Referencias

- Aricama, Ricardo. *Comuna 13. Crónica de una guerra urbana de orión a la escombrera*. Bogotá: Ediciones B Grupo Z, 2016.
- Bolaño, Roberto. *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama, 1996
- _____. *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- Cacciari, Massimo. *Architecture and Nihilism: On the Philosophy of Modern Architecture*. New Haven: Yale University Press, 1993.
- De León, Jason. *The Land of Open Graves: Living and Dying on the Migrant Trail*. Oakland, California: University of California Press, 2015.
- Groys, Boris. *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*. New York: Verso, 2011.
- Guattari, Félix. *Cartografías del deseo*. Buenos Aires: La Marca, 2002.
- _____. *The Three Ecologies*. London: Bloomsbury, 2005.
- Nancy, Jean-Luc. *After Fukushima: The Equivalence of Catastrophes*. New York: Fordham University Press, 2014.
- Schmitt, Carl. *The Nomos of the Earth in the International Law of Jus Publicum Europaeum*. New York: Telos, 2006.
- Sebald, W. G. *Sobre la historia natural de la destrucción*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- Svetlana Alexiévich. *Voces de Chernóbil*. Barcelona: Debolsillo, 2016.
- Thayer, Willy. “El golpe como consumación e la vanguardia”, en *El fragmento repetido. Escritos en estado de excepción*. Santiago: Metales Pesados, 2006. 15-46.

- Weizman, Eyal. *Forensic Architecture: Violence at the Threshold of Detectability*. New York: Zone Books, 2017.
- Zurita, Raúl. *El amor de Chile*. Fotografía de Renato Srepel. Santiago: Montt and Palumbo, 1987.