

CIUDAD / RUINAS / HISTORIA:  
SOBRE EL CONCEPTO DE RUINA EN LA ARQUITECTÓNICA  
NARRATIVA DE LA CIUDAD MODERNA.

Alberto Allard Zavala

Resumen

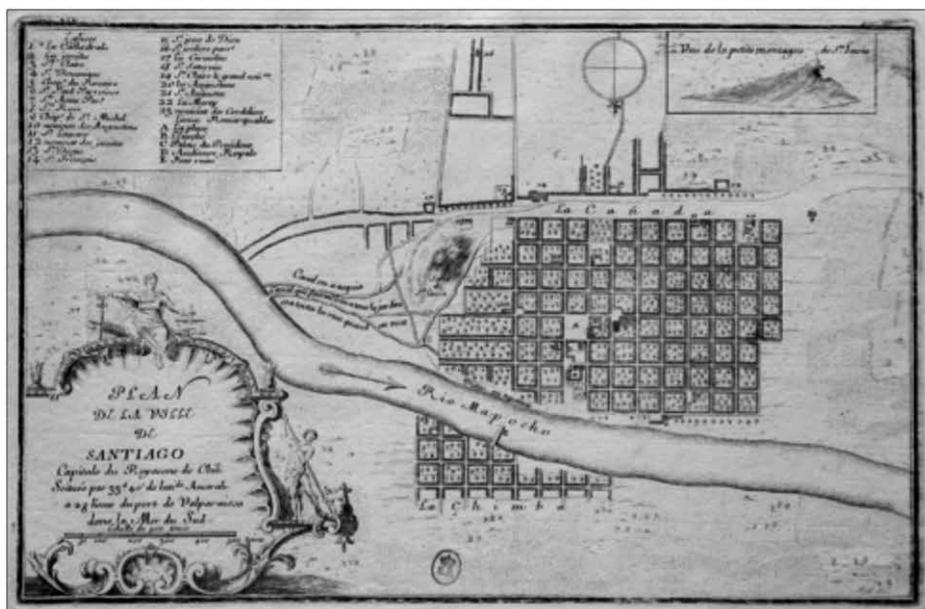
Desde nociones propias del pensamiento filosófico moderno, el texto busca establecer una relación entre la historia de la racionalidad moderna y el concepto de ruina como manifestación arquitectónica. Mediante la reseña de algunas obras señala el potencial filosófico de la arquitectura y propone el concepto de “ruina escatológica” —en oposición al de “ruina arqueológica”— como parte del proyecto implícito de la arquitectura racional de la modernidad.

Ruina, filosofía de la arquitectura, filosofía moderna, subjetividad, teleología, filosofía de la historia, escatología.

From notions of modern philosophy, the text seeks to relate the history of modern rationality and the concept of ruin as architectural manifestation. Through the review of some works points out the philosophical potential of architecture and proposes the concept of “eschatological ruin” —in opposition to that of “archaeological ruin”— as part of the implicit project of rational architecture of modernity. Ruin, architecture philosophy, modern philosophy, subjectivity, theology, history philosophy, eschatology.

Incluso bajo la mirada más general la modernidad constituiría un momento privilegiado en la historia de la palabra “ciudad”: el suelo representado, esquematizado en una forma trascendental, habría sido el lugar de nacimiento de la subjetividad, de esa concepción de lo humano como lugar de apoyo y fundamentación racional del mundo. Recordemos que es nada menos que una metáfora urbanístico-arquitectónica la que emplea Descartes en la segunda parte del *Discurso del Método* para referirse a la necesidad de una refundación sistemática del conocimiento reemplazando a los caseríos que crecen de manera desordenada, sin regla ni «sólido fundamento» —como imagen de la antigua ciudad medieval cuya forma había dependido de la acumulación contingente de construcciones— por calles metódicamente dispuestas, planificadas, donde la perspectiva unificada de sus trayectos y direcciones fuera posible. Es cierto

que un estudio de la idea de ciudad y de la relación entre “espacio humano” y “espacio natural” habría de considerar un enfoque mucho más amplio —partiendo tal vez con las sepulturas de sitios como Es Skhul en Israel (78.000 a.C.) y acaso con la misma definición de lo humano— en cuya serie sobrarían ejemplos de especial intensidad, pero lo que es específico de la ciudad moderna es la *reformulación* consciente de su diseño y propósito; si bien la *urbe* romana, por tomar un caso, era fundada como la imposición del *pomerium* sobre las formas irregulares de la naturaleza, a la ciudad cartesiana, moderna, lo que le da forma es el *punto de fuga* como lugar de ordenamiento del espacio, punto de fuga que *hace sensible* la idea de una subjetividad como “mirada racional” o “puesta en perspectiva” sobre el mundo, donde esa perspectiva es además la posibilidad de reunión de todo el espacio en un único punto. Descartes explicita esta formulación racional como demolición de la vieja ciudad, anterior a la razón, «mal trazada y acompasada» para su sustitución por «esas otras plazas regulares que un ingeniero diseña, según su fantasía, en una llanura»



*Plan de la Ville de Santiago capitale du Royaume de Chili*; Amedée François Frezier, 1716; Bibliothèque Nationale de France

pero más allá de esto ¿de qué manera justificar el enlace entre ciudad y modernidad? Porque también es innegable que la creación de un recinto artificial como oposición a un cierto estado de naturaleza, esto es, la racionalización del suelo, es un rasgo que ha acompañado a toda forma de asentamiento humano; éste sería, por definición, oposición al espacio natural; a decir de Arendt en *La condición humana*, lo humano no tiene naturaleza, su espacio “natural” es la innaturalidad donde la

*polis* —la ciudad como espacio político— se abre como morada inmortal de los mortales, es decir, el lugar donde el hombre, trazando una línea recta, se resta del trazo circular, del tiempo cíclico de los procesos que comparte con el animal —vg. alimentación, respiración, sueño, vigilia, vida y muerte: el hombre habita, necesariamente, un espacio creado mediante artificio o no es más que un miembro de la especie biológica humana, no más que eso y no un hombre por completo; así, con el arribo de la modernidad ese espacio no habría hecho más que acompañar la transformación que suponía la idea de una subjetividad como fundamento de la totalidad, es decir: la ciudad moderna habría sido, simplemente, una vieja ciudad modernizada.

Pero la relación entre modernidad y arquitectura no es exterior sino constitutiva porque, además, la comprensión del espacio, mediante su puesta en perspectiva geométrico-racional, cruza inmediatamente con la comprensión del acontecimiento mediante su puesta en perspectiva teleológico-racional. Nos referimos al plano de la historia: la metáfora inaugural de la modernidad como declaración de un dominio racional sobre el espacio —su interiorización en forma racional primeramente con Descartes— viene a ser el correlato epocal de la idea de una historia como serie de acontecimientos racionalmente conducida y poseedora de finalidad —Kant—, figura narrativa de su figura espacial recíproca: el punto de fuga: en clave moderna, si los hechos no son susceptibles de conducir a una finalidad racionalmente reconocible no pueden llamarse “historia”, del mismo modo en que un espacio carente de un punto de fuga *claro y distinto* no podría ser considerado espacio. Por otra parte, si la relación entre modernidad y ciudad fuese simplemente exterior, la crisis de la una no se manifestaría —y es esa manifestación la que buscamos mostrar— como crisis de la otra. ¿Y por qué hablar de crisis? Sobre esto podríamos extendernos sobre varios lugares de producción artística y teórica que, para decirlo muy rápidamente, atraviesan, al menos, desde la segunda mitad del siglo XIX hasta nuestros días —escuela de Frankfurt, psicoanálisis, materialismo histórico, estructuralismo, deconstrucción, crítica cultural, y un largo etcétera— pero también a una cierta percepción del tiempo histórico presente como percepción del acabamiento de las posibilidades de las estructuras culturales, históricas y políticas en curso, donde las condiciones de ese proyecto —cuya historia y desarrollo ha colaborado en la determinación de la forma misma de la ciudad moderna—, se presenta crecientemente como distopía de la antigua promesa del futuro. Nuestra tesis es que ese momento sería interior —y se revelaría *al fin* como el más interior de todos— a la propia arquitectura, tanto material como discursiva, de la modernidad. Pero cómo ¿de qué manera, puntualmente, detectar esa crisis de la ciudad moderna, de su proyecto histórico y de su ontología implícita y qué relación tendría su arquitectura con esa crisis? ¿podríamos hablar simplemente de una relación, exterior, entre dos elementos, como si la crisis de la ciudad moderna hubiera acontecido eventualmente y no hubiese

sido —como en el caso del mismo relato ilustrado de la historia como progreso incondicionado hacia mejor— más bien, una manifestación, no trascendental sino estructural, de una negatividad que la habría habitado y constituido, siempre? Proponemos, siguiendo el concepto freudiano de denegación, considerar al plano, al proyecto cívico-histórico de la ciudad moderna no desde lo que éste habría querido indicar expresamente como espacio de la razón sino, más bien —y antes que cualquier otra cosa— desde lo que ese mismo diseño vigilaba, expulsaba y reprimía: su doble opuesto: el escombros, el desastre: arquitectónicamente hablando: la ruina.

• • •

El tema de la *ciudad ideal* es tan antiguo como para haber recibido su planteamiento inicial en el pensamiento de Platón. La figura de la polis perfecta es la columna vertebral de *Las Leyes* y de, nada menos que, *La República*, pero no llega al punto de transformarse en la proyección arquitectónica concreta de una forma política. Es en el renacimiento que el concepto de ciudad ideal se hace arquitectónicamente influyente, cuando la urbe, después del interludio feudal, resucita como lugar para el acto histórico de lo humano. Esa influencia nos indica su significado: la *ciudad ideal* consiste en la concreción sensible de un ordenamiento ideal. Diríamos la estetización, mediante la arquitectura, de una arquitectónica trascendental.



*Tavola di Baltimora*, autor desconocido, 1470-80; Allan Walters Art Museum, Baltimore.



*La tavola di Urbino*, "Anónimo florentino", 1480-90; Galleria Nazionale delle Marche a Urbino.

Existe toda una historia de figuraciones —pictóricas y no— de la ciudad ideal, pero hay tres sumamente coincidentes; todas ellas pertenecen la segunda mitad del siglo xv y testimonian el predominio epocal de la perspectiva lineal en pintura. En ellas se equilibran volúmenes y se repiten formas simples, racionales y simétricas; tal vez la forma sea solamente una y el espacio se desarrolle en base a las repeticiones de una misma forma reiterada; de todos modos la unidad y simetría del espacio, son aquí totales. En la nueva ciudad de la razón no hay espacio para la ruina. Y recordemos que la perfección de la ciudad moderna ya no es la perfección de la *ciudad celeste*, dada, trascendente, sino la de una *ciudad ideal*, interior, trascendental; antes que la ciudad misma, y con inaudita preponderancia, es el plano su elemento crucial tanto proyectiva como materialmente. Ahora bien, en la medida que a la modernidad le es consustancial la cuestión de la historia, es decir, del acontecimiento comprendido con arreglo a un relato, a un sentido unificado ya sea en la figura de la libertad, el espíritu o el progreso, su concepción de la urbe no habrá dejado de devolver un reflejo de esa imagen que también es su autocomprensión más íntegra; de este modo, la ciudad fue entendida como *espacio arquitectónico* dotando a la arquitectura de una denotación precisa para la modernidad: la de un lugar *proyectado* con arreglo a una figuración del espíritu, en suma, la forma material, concreta, de un *telos*: el ámbito en cuyo interior habría de cumplirse una promesa de plenitud para el hombre. El suelo es loza. En todas ellas la tierra —lo que se opone al “mundo”— y su irregularidad ha sido expulsada del interior de la ciudad.



*La tavola di Berlino*, atribuida a Francesco di Giorgio, 1495 circa; *Gemäldegalerie*, habitación VXIII, Berlín.

-El francés permite distinguir entre dos modos del añico: *débris* y *décombre*, posibilidad que permitirá a Julien David LeRoy y Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc elaborar una reflexión explícita sobre esas dos formas de la ruina. *Débris* denomina a la sustancia rota, esencialmente fragmentaria, irreconocible, que ha sido parte de una construcción o estructura. Difiere de *décombre* [“escombros”, “cascajos”] que denota el tipo de residuo dejado por un sitio arqueológico o una cantera y sugiere una forma potencialmente rescatable, como una ruina clásica o como el concepto clásico de ruina: una *ruina arqueológica*, relativa, por tanto, al *arjé*, al origen, reconocible como parte del edificio al que perteneció: Egipto o Tiahuanaco. *Débris*, en tanto, describe los restos dispersos y atomizados de estructuras destruidas ya sea por un cataclismo natural o la intervención humana; en tanto que pura fragmentación no es susceptible de ser restituida a la forma de la que fue parte; es la expresión arquitectónica de algo que, literalmente y sin posibilidad de retorno, ha estallado en mil pedazos. Insistiremos en este concepto, *débris*, como *ruina escatológica*, relativa a los excrementos [gr. *skatós*], a la producción de un detrito, a una finalidad no teleológica, que en todo caso se presenta como puro *éskhatos* [gr. (lit.) final, finalmente, el fin, *et alia*], en la forma de un fin que no resume más que su propio acabamiento.

Estas denominaciones comienzan a cobrar importancia arquitectónica durante el siglo XVIII coincidiendo con dos importantes eventos de la arquitectura moderna: 1. el efecto de la maquinaria de guerra contra blancos arquitectónicos y 2. el estudio por parte de, la ahora metódica, ciencia arqueológica de estructuras que *se presentaban como fragmentos* y cuya forma original iba a ser la figuración que orientaría a todo el neoclasicismo. Esta arqueología moderna difiere del interés medieval en las ruinas romanas: testimonial; se trataba de una, si se quiere, arqueología que consideraba a su *arjé* como un punto de emanación, no como un modelo estético/teleológico; la primera actitud busca al pasado como deseo de retorno, la segunda como orientación hacia el futuro. Pero esto implica que es posible un análisis de la ruina considerándola no solamente como *resto arqueológico* sino, también, *a la vez*, como *resto escatológico*: como algo no susceptible de ser conectado con ningún referente físico específico [*débris*] por ejemplo una columna, un arco o la idea misma de una estructura sino con su anulación y una suerte de retorno de la materia desde la forma arquitectónica a un estado —vamos a justificar estas comillas— “natural”. Ahora, si la ruina puede ofrecerse como una colección de materia irreconocible, si no puede ser vuelta al origen, es porque *ella es esa separación*: el negativo absoluto de la ciudad cartesiana de di Giorgio tal vez no sea simplemente la naturaleza como forma irregular *frente a* la forma equilibrada de la ciudad moderna, sino, más bien, la ruina como transformación de la forma arquitectónica en una naturaleza —y ésta es la verdadera crisis— que, consecuente y recíprocamente, ya no podría discernirse de su estado artificial. No es el problema de una oposición simple entre forma y naturaleza, todavía más cuando la administración de esa dualidad

habría sido el gesto central de la arquitectura moderna, y donde lo presupuesto es la disponibilidad natural de los términos. La seña, en cambio, de la ruina escatológica es que presenta una dialéctica de la disolución: la originariedad de los términos, su pureza y su verdad es lo que ha quedado suspendido. En la ruina, los polos de una posible dialéctica han devenido pura disgregación producto del mismo movimiento que la ha hecho aparecer.

Esto debería complicar las cosas en la medida que esa forma de la ruina —aquella que no es un fragmento de la forma sino la destrucción de la misma— no sustituye a la ciudad ideal: justamente en la medida que no es arqueologizable —resiste a ser absorbida por un discurso sobre el origen pleno de una construcción— ha venido a sustituir a la naturaleza misma; ha confundido la separación fundamental entre espacio racional y natural, entre el orden y el desorden: ¿cómo diferenciar los restos de Hiroshima —ruina, ironía escatológica de una historia teleológica— del guijarro, de la astilla, de la tierra misma? *Skatós, débris*, no testimonian nada más allá de sí mismos, en su nivel fundamental indican una transformación de la forma mediante el desastre o la violencia: las marcas de impactos de balas en los edificios del Paseo Bulnes, cercanos al Palacio de La Moneda en Santiago de Chile, no son “innaturales” al lugar; por el contrario, son el signo arquitectónico —como pérdida de su forma precisamente arquitectónica— de su naturaleza.



Edificio del Paseo Bulnes, Santiago de Chile, 2013

• • •

En *Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, Julien David LeRoy trabaja explícitamente el concepto de ruina escatológica [*débris*] otorgándole, además, un carácter visual específico. LeRoy visita Grecia en 1784, en un momento en el que el conocimiento de la arquitectura griega estaba limitado a referencias como *De Architectura* de Marco Vitruvio —siglo I a.C. La obra de LeRoy recoge una serie de dibujos y comentarios acerca de la historia y función de aquellas ruinas y comienza con un discurso introductorio sobre la historia de la arquitectura “civil” en donde se habla del “origen del conocimiento sobre el arte [arquitectónico]” como algo que habría de ser entendido como un *progreso* desde “los primeros tipos de chozas” que el hombre imaginó hasta la arquitectura griega, perfecta en el empleo de las “formas más simples [...] produciendo los pensamientos más sublimes, [...] dando ley y regla a toda la tierra”. Se trata de una obra crucial: los dibujos de LeRoy representan la primera enciclopedización de las formas arquitectónicas clásicas e impactará en dos hechos artísticos del siglo XVIII; el uno una concepción estética: el neoclasicismo; el otro un motivo pictórico: el lento avance de la naturaleza sobre construcciones abandonadas. Pero hay una de las observaciones de LeRoy que muestra el reverso de esa historia de la arquitectura como simple historia del progreso.

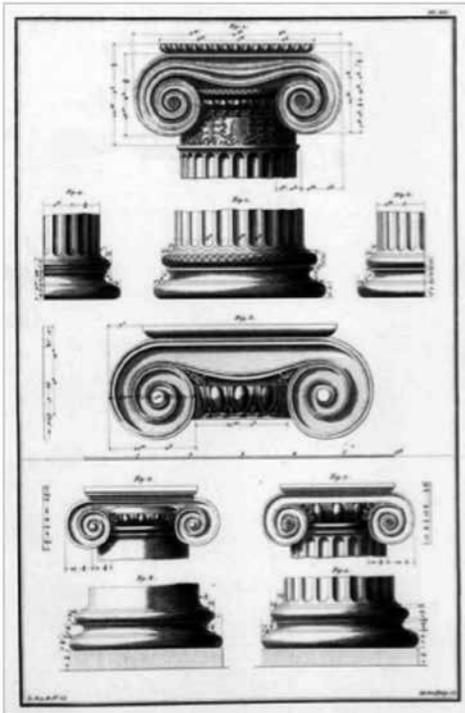


Ilustración del orden jónico en *Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*. Julien David Le Roy, 1758.

Es verdad que las estructuras descritas por LeRoy muestran tanto el paso del tiempo como el ensañamiento de la naturaleza, pero su dibujo del Partenón, no retrata exactamente un edificio antiguo en lenta decadencia, sino a la víctima de un ataque de “armas de pólvora” realizado por Francesco Morensoni en 1677.<sup>1</sup> A través del registro de la explosión que destruyó el edificio, de la imagen del Partenón abierto por un costado, rodeado de fragmentos repartidos por la colina, introdujo en la teoría arquitectónica el emblema de la ruina como pura dispersión. Lo crucial es que en esta imagen no vemos solamente el resultado de la destrucción humana sobre un edificio de la antigüedad, sino la transformación resultante de sus alrededores —un acto de violencia que caracteriza a las primeras imágenes de la ruina escatológica. Y esto es mucho más que una dialéctica entre una forma arquitectónica, proyectiva y formal y una naturaleza primigenia y pura sobre el que aquella forma se asienta. Más bien, pasando por la imagen de LeRoy, se encuentra la idea de que en un instante esa forma y esa naturaleza se confundieron.



Ilustración del Partenón, vista sudeste, en *Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*. Julien David Le Roy, 1758.

La conceptualización de la destrucción como proceso constructivo implícita en los estudios de LeRoy aparece explícita cien años más tarde con Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc. Si bien LeRoy aportó un concepto todavía

<sup>1</sup> *Op. Cit.*, p. 10, *Vue du Temple de Minerve*.

atmosférico de la ruina, Viollet-le-Duc la imagina como la mera consecuencia de aparatos *a la vez* racionales y destructivos que comenzarían a marcar la forma sensible de la historia. En *Histoire d'une forteresse* (1874), narra los asedios que habría soportado la fortaleza franco-romana de Vauban —el nombre del sitio es ficticio—, por medio de los cuales ésta se desarrolla y evoluciona en una forma arquitectónica propia. Constantemente emplea el término *débris* como un modo de capturar el residuo físico de esa violencia —notable a través de los efectos de acumulación de fragmentos triturados que “erigían barreras en las bases del fuerte en los mismos lugares en que lo había atacado la artillería”.<sup>2</sup> Como en las imágenes de LeRoy, en los dibujos de Viollet-le-Duc el terreno deviene un sitio lleno de fragmentos, piedras y otros materiales. Pero, a diferencia de LeRoy, no hay en ellos ninguna sentimentalización. Por el contrario, para Viollet-le-Duc, la ruina se sitúa simplemente como indicio de la destrucción que la estructura registra en su construcción y devuelve a su medio. Mientras que en las imágenes de LeRoy todavía podríamos identificar a la ruina —ambas— como una mezcla del nuevo y viejo mundo, de la forma y la naturaleza, en la imaginería de Viollet-le-Duc ésta es nada más que la indicación de la *renovación destructiva* de los antiguos alrededores de un edificio mediante la violencia.

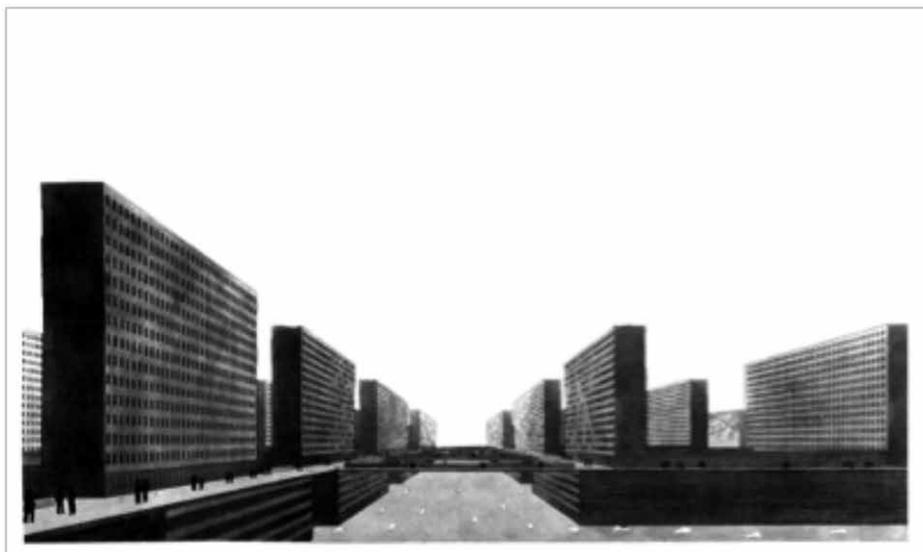


Ilustraciones de *Histoire d'une forteresse*, 1874. Emmanuel Violet Le Duc.

<sup>2</sup> VIOLLET-LE-DUC, EMMANUEL, *Histoire d'une forteresse*, Paris, 1874, p. 117. Disponible como texto electrónico en <http://archive.org/details/histoiredunefort00viol>

• • •

Durante las Guerras Mundiales del siglo xx grandes metrópolis en Asia y Europa fueron transformadas en poco más que una acumulación de fragmentos. Para buena parte de los arquitectos de postguerra el estado de ruina de los centros urbanos presentaba una oportunidad para reimaginar a las ciudades como páginas en blanco en su condición premoderna; en una reminiscencia cartesiana, la catástrofe podía ser la oportunidad para planear, esta vez efectivamente desde cero, la perfecta oposición entre forma arquitectónica y naturaleza, donde la primera habría de separarse claramente del exterior informe de la segunda. Algunos, como Ludwig Hilberseimer, propusieron incluso el abandono completo del exterior natural borrando todo registro del carácter catastrófico de la guerra moderna particularmente con la entrada en escena de las armas nucleares.<sup>3</sup> Pero para otros, el estado ruinoso del horizonte moderno era, por el contrario, una oportunidad para reflexionar sobre el residuo de la destrucción misma, la masiva acumulación de ruina, en la que estas ciudades se habían convertido.



Ludwig Hilberseimer, Ciudad vertical, en *Großstadtarchitektur*, Stuttgart, 1927.

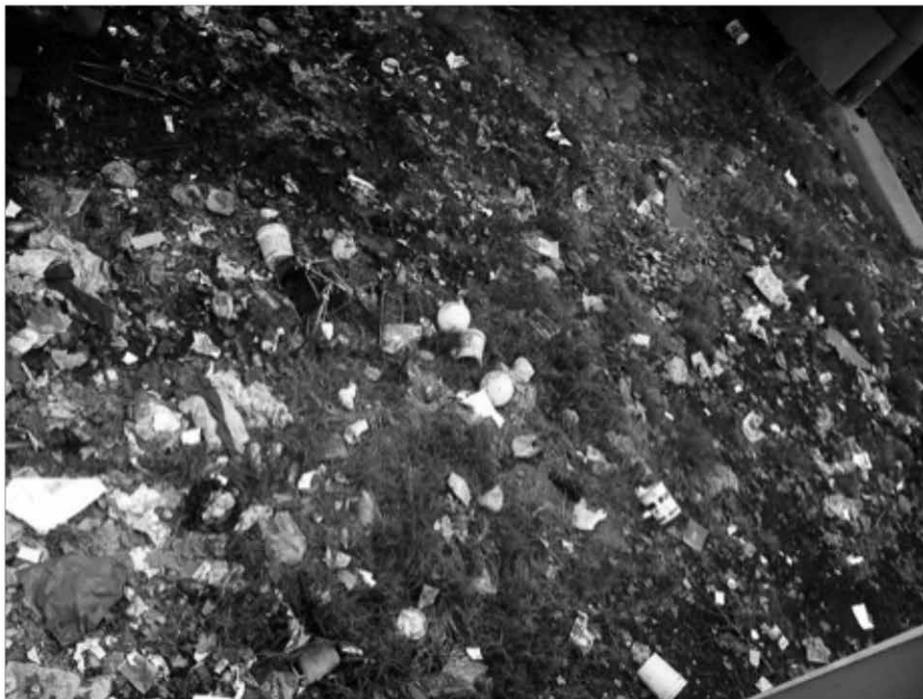
En Inglaterra, Alison y Peter Smithson —inspirados en Le Corbusier contra cuyo pensamiento la *Großstadtarchitektur* de Hilberseimer fue concebida— buscaban una arquitectura que respondiera de manera auténtica a la

<sup>3</sup> CIAM VI, Bridgewater, Inglaterra, 1947. *Sobre la reconstrucción de las ciudades devastadas por la II Guerra Mundial*.

condición histórica de la postguerra de una manera que asumía una redefinición absoluta de la noción misma de espacio arquitectónico a un punto en el que éste no podía reconocerse ya como tal; su trabajo generalmente incorpora una reflexión expresa sobre la ruina, por ejemplo: uso de materiales en estado bruto, conservación de las marcas de los moldes que dieron forma al hormigón y de los lugares en donde los andamios fueron anclados, empleo de ladrillos desnudos, etc., todo, por lo demás, propio del brutalismo, pero en ocasiones su trabajo traspasa cualquier funcionalismo para realizar una reflexión ya no puramente arquitectónica sino estética, dando forma sensible a una subjetividad histórica, donde generalmente se violenta la separación entre forma arquitectónica y estado informe de la naturaleza, o bien, entre la construcción y el detrito que ella genera: en su trabajo de 1956, *Patio & Pavilion*, objetos que una vez habían sido funcionales —ruedas de bicicleta, herramientas, varias formas de desecho— son diseminados en torno a una choza instalada sobre tierra suelta y construida ella misma con tablas viejas y usadas. Pareciera que este espacio, regado con metales oxidados, trompetas abolladas y otra basura doméstica, hubiera sido excavado en el sitio de un literal holocausto. El desecho sobre el techo sugiere que la ruina ha llovido del cielo; la naturaleza no se presenta ya como simple irregularidad, sino como una colección de materiales arenosos, ásperos y granulados formando la nueva imagen para el paisaje urbano. En lugar de excluir la imagen de la ruina, los Smithson la tornan en una forma de literalidad arquitectónica.



Patio & Pavilion, Alison y Peter Smithson, 1952. Tomado de: VAN DEN HEUVEL, DIRK; SMITHSON, ALISON MARGARET; RISSELADA, MAX; SMITHSON, PETER; COLOMINA, BEATRIZ, ALISON AND PETER SMITHSON: *From the House of the Future to a House of Today*, 101 Publishers, Rotterdam, 2004.



Texto a pie de página: Puente de los Reyes, Santiago de Chile, 2014, fotografía tomada por el autor.

• • •

A diferencia de lo ocurrido en Europa donde la ruina podría llegar a evocar el sacrificio de una nación, para los habitantes de las ciudades japonesas ésta carecía de todo tipo de gloria. En la Segunda Guerra Mundial, en una sola noche, durante el bombardeo incendiario sobre Tokio el 2 de febrero de 1945, fueron destruidos ciento sesenta y ocho mil edificios y el ataque nuclear sobre Hiroshima y Nagasaki mató a más de doscientas mil personas inaugurando una nueva escala en el lenguaje de la destrucción. A la mañana siguiente al ataque incendiario, el arquitecto japonés Kenzo Tange comparó el “espectáculo desolador” de Tokio con algunas ciudades en Inglaterra y Alemania escribiendo “aquí no había siquiera las montañas de escombros de los pueblos en Alemania”. Las estructuras de madera de Tokio producían un tipo diferente de *skatós* — “fueron consumidas por las llamas y el humo dejó el suelo cubierto de polvo negro y restos de cenizas [...] por acres y acres el prospecto era el de un gran desierto gris, donde cada tanto uno se encontraba con vajilla rota, extrañas piedras verdes (remanente de las botellas que habían sido fundidas por el ca-

lor), láminas deformes de hierro corrugado que había sido cubierto por alguna hierba o flor que se las había arreglado para germinar entre un bombardeo y el siguiente”.<sup>4</sup> Aquí Tange contrasta la forma de la ruina escatológica —el “gran desierto gris”— con el aspecto más “natural” de la planta que trepa por sobre este paisaje. Pero ruina y naturaleza deben ser entendidos como parte del uno y el mismo fenómeno —una imagen que nos hace retornar desde la reflexión de Tange a los primeros dibujos de LeRoy: el *skatós* súbitamente ha producido las condiciones para un nuevo tipo de naturaleza: un campo gris que nutre a la hierba.

Tange y otros arquitectos japoneses intentaron reflexionar acerca de las posibilidades de reconstrucción después de una devastación semejante en el llamado grupo *Metabolista*. Muchos de los proyectos resultantes incluían edificios que habrían de construirse en un nuevo suelo, una *terra infirma*, flotando sobre un terreno saturado de ruinas. Arata Isozaki buscó visualizar una relación entre la forma arquitectónica y ese mundo post apocalíptico: su proyecto *Re-ruined Hiroshima, project, Hiroshima, Japan, Perspective* de 1968, contiene la imagen de dos construcciones —ambiguas en su condición de tales— levantándose desde la destrucción de Hiroshima. Las estructuras oscilan entre un producto del mismo desastre que arrasó sus alrededores y un nuevo tipo de construcción específicamente concebida para relatar el pensamiento de la perspectiva y el ordenamiento racional del tiempo y el espacio en este mundo donde el apocalipsis había llegado a los hechos. Aquí, como en el trabajo de los Smithson, vemos un desecho arquitectónico empleado para reimaginar la relación entre reconstrucción —tanto material como discursiva— y la materia desde la cual esa misma reconstrucción puede ser realizada.



Re-ruined Hiroshima, Arata Isozaki, 1968. Tomado de *The Changing of the Avant-Garde: Visionary Architectural Drawings from the Howard Gilman Collection*, New York: The Museum of Modern Art, 2002.

<sup>4</sup> TANGE KENZO, *Kenzo Tange 1946-1996*, New York, 1996, p. 34.



Astillas de madera, balas de cañón, metralla del pasado tanto próximo como lejano, grises desiertos nucleares, pilas de hormigón y metal retorcido. A pesar de ser irreconocibles como arquitectura en “sentido propio” —a pesar que la arquitectura haya sido el dispositivo de ese irreconocimiento—, no por ello dejan de ser elementos inherentes al diseño mismo de la ciudad moderna, no en forma implícita o potencial, sino explícita como concreción histórica y que podrían, de hecho, ser revisados como un índice de la historia de la ciudad, un índice arenoso, fragmentado y sedimental: marcas de bala, vidrios rotos.

Desde estos ejemplo podríamos entender que la ruina —como *débris* o *skatós* [como fin no reunido en figura final alguna]— en la revocación de la forma arquitectónica a la naturaleza que la rodea, en su reintegración al suelo sobre el cual se yergue, pero no como simple regresión o retroceso porque su descomposición no expresa el proceso constructivo a la inversa, no lo deshace, más bien lo anula y muestra que la dialéctica de la forma y la naturaleza responde a un plano más fundamental que el del relato constructivo de la racionalidad; porque su aparición también muta a la naturaleza circundante. Justamente porque es [*débris*] a menudo irreconocible en su forma original y no consistente en el retorno de la forma al estado de naturaleza como retorno y reabsorción en un todo fundamental, sino en un tipo de naturaleza catastrófica, híbrida en derecho propio, razón por la cual ningún ordenamiento de la exterioridad material por parte de la forma arquitectónica habría podido expulsarla jamás.