

[i2]
Investigación e Innovación en Arquitectura y Territorio
vol. 10n.º 1

Dirección

Carlos Barberá Pastor. Área de Composición Arquitectónica, Departamento de Expresión Gráfica, Composición y Proyectos de la Universidad de Alicante, España.

Secretaría

Almudena Nolasco Cirugeda. Área de Urbanística y Ordenación del Territorio. Departamento de Edificación y Urbanismo de la Universidad de Alicante, España.

Consejo de redacción

Enrique Nieto Fernández. Área de Proyectos, Departamento de Expresión Gráfica, Composición y Proyectos de la Universidad de Alicante, España.

Juan Carlos CastroDomínguez. Área de Proyectos, Departamento de Expresión Gráfica, Composición y Proyectos de la Universidad de Alicante, España.

Pablo Jeremías Juan Gutiérrez. Área de Expresión Gráfica, Departamento de Expresión Gráfica, Composición y Proyectos de la Universidad de Alicante, España.

Ricardo Ernesto Daza Caicedo, Universidad Nacional de Colombia, Colombia

Enrique Espinosa Pérez, Universidad Politécnica de Madrid, España

Franco Marchionni, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Argentina

Consejo asesor

Fernando Miguel García Martín. Universidad Politécnica de Cartagena, España.

Annalisa Giampino. Università degli Studi di Palermo, Italia.

Beate Niemann. Wismar University of Applied Sciences.,Alemania.

Claudia Pirina. Università degli Studi di Udine, Italia.

Javier Ruíz Sánchez. Universidad Politécnica de Madrid, España.

Vincenza Garofalo. Università degli Studi di Palermo, Italia.

Ricardo Meri De La Maza. Universidad Politécnica de Valencia, España.

Clara Elena Mejía Vallejo. Universidad Politécnica de Valencia, España.

Juan Marco Marco. Universidad CEU San Pablo de Valencia, España.

[i2] Investigación e Innovación en Arquitectura y Territorio

Departamento de Expresión Gráfica, Composición y Proyectos

Universidad de Alicante

Carretera San Vicente del Raspeig s/n

03690 San Vicente del Raspeig, Alicante

España

Web: <https://i2.ua.es>

DOI: 10.14198/i2

ISSN: 2341-0515





Este trabajo se publica bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional (CC BY 4.0):
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es_ES

© de los autores

Índice – Index

Editorial.– Editorial.

- 5 Sin anestésicos
Unsedated
Carlos Barberá Pastor

Exterioridades Críticas – Critical Exteriorities

- 13 Pedagogías de lo ordinario. Learning From Las Vegas y Made in Tokyo: repensando la arquitectura en contextos de crisis
Pedagogies of the ordinary. Learning From Las Vegas and Made in Tokyo: rethinking architecture in contexts of crisis
Lina Toro Ocampo
Antonio Cantero Vinuesa

Miscelánea – Miscellany

- 35 Performance architecturale: una aproximación al concepto de *dérive* en la arquitectura de Rem Koolhaas
Performance architecturale: an approach to the concept of *dérive* in the architecture of Rem Koolhaas
Javier Arias Madero
- 53 Color y luz en Ciudad Abierta. La apropiación espacial de la extensión territorial
Colour and light in Open City. The spatial appropriation of territorial extension
Daniel Danés Grases
María José Pizarro Juanas
Joaquín Ibáñez Montoya
Frank Marcano Requena
- 81 Enseñanza de la arquitectura en Chile, 1999-2019. Potencial ecológico y sentido político colectivo de las prácticas del proyecto
Architecture's teaching in Chile, 1999-2019. Ecological potential and collective political sense of the project's practice
Macarena Paz Barrientos Díaz
Rodrigo Lagos Vergara

- 115 Vinculaciones diacrónicas. Re-significando el Patrimonio Arquitectónico para la regeneración urbana de la Granada central
Diachronic links. Re-signifying architectural her-itage for the urban regeneration of central Granada
Juan Luis Rivas Navarro
Belén Bravo Rodríguez
Carolina Curiel Sanz
- Reseña – Book review
- 151 Cuaderno de nueva Tabarca
[Nueva Tabarca notebook]
Ricardo Ruiz Garvia
- 155 La expresión del peso
[Weight expression]
Andrés Martínez-Medina

Sin anestias

Editorial



Unsedated

Editorial



Carlos Barberá Pastor

Universidad de Alicante, España
carlos.barbera@gcloud.ua.es
<https://orcid.org/0000-0003-3401-3670>



Para citar este artículo / To cite this article:

BARBERÁ, C. Sin anestias. En: *[i2] Investigación e Innovación en Arquitectura y Territorio* [en línea]. 2021, Vol. 10, Núm. 1, pp. 5-11. ISSN: 2341-0515. <https://i2.ua.es/article/view/21662>



Este trabajo se publica bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional (CC BY 4.0):
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es_ES

©2022 Carlos Barberá Pastor



La sutura que realizan los médicos para cerrar una herida a través de un cosido acaba dejando una marca en la piel y permite unir dos partes como si se tratara del zurcido de un calcetín. Aunque lo importante de una sutura es que evite que una herida quede abierta, hablar de ello, tiene ese carácter médico que obliga a conocer mucho más que el hecho de unir dos partes. Esta particularidad de cerrar una incisión requiere un conocimiento de todo lo que esconde la piel, en la que hay que tener en cuenta qué músculos, venas, tendones y huesos hay detrás. Es condición imprescindible el conocimiento para intervenir, y en casos donde una herida se complica el cuerpo de enfermería no puede coser una brecha sin la supervisión de un traumatólogo. Todo es estudiado para evitar que ningún órgano quede dañado desde la condición de las marcas que puede dejar la sutura. Incluso el estado anímico de un paciente es tenido en cuenta para que una operación no deje secuelas psicológicas. A un médico no se le ocurriría dejar de poner la anestesia en una operación dolorosa ya que podría influir mentalmente en el paciente a pesar del control que tiene un cirujano en su ámbito quirúrgico.

En un escrito científico, para pulir una pesquisa, es imprescindible hacer como el médico. Se ha de saber, cuando indagamos sobre un lugar, de qué ámbitos estamos hablando con todo lo que ello conlleva, con todas las acciones definidas y conformadas por las personas, ya sea en una habitación, la calle, un barrio, un paisaje o el territorio. Si son los límites de cualquier espacio lo que se estudia, hablar de ello lleva a conocer mucho más que la simple concavidad. Se tendrá que averiguar cuáles son sus delimitaciones, qué texturas tienen, los objetos en sí que contienen, la estructura que lo sustenta, los materiales que lo forman, los acontecimientos que se dan en él, o los humanos y no humanos que lo ocupan, pero también nos lleva a tener en cuenta los sentidos de los cuerpos que lo habitan, el porqué de las acciones que se dan en los interiores, las personas que las lideran y qué consecuencias son las que repercuten cuando la arquitectura es utilizada, tanto en el lugar que se estudia como fuera de él. De ahí la comparación con la sutura médica, en la que no puede obviarse todo lo que implican los órganos que definen las distintas partes del cuerpo. El remiendo que puede suponer un cosido supone mucho más, requiere del conocimiento para la aplicación de los puntos de sutura; pero también, como en arquitectura hemos de referirnos a los organismos que habitan los espacios, en ellos mismos influye cualquier acción, y esto repercute de tal manera que el contenido del espacio debería ser estudiado, analizado e investigado en profundidad desde el intento por establecer arquitecturas afines a nuevas formas de vida contemporáneas. Es un intento por mostrar y presentar un lugar cuando se enrarece o dilucida un ambiente. La expresión de ideas, sensibilidades o conceptos tenidos en cuenta, propios de un acto, influyen de tal manera en el espacio que deberían tenerse más en cuenta en la investigación de la arquitectura.

Uno de los poemas que trata, de algún modo, este tema son los versos escritos por el arquitecto John Hejduk, que alude a las heridas y a la grave ausencia que existe para poder subsanarlas desde los procedimientos que utiliza nuestra cultura para que nada cambie. Dice así:

1 The rains of eternity
cannot wash away the blood.

2 The unspeakable must fill our lungs
so that
in our exhalation
we blow and breathe outward
an unearthly lamentation.

3 At that moment
the word forgiveness lost its sound
on earth
and in heaven?

4 Do not make comparisons our vocabularies
do not have the right.

5 Lost are lost.

6 They fell
into the earth forever.

7 His heart was so heavy that
he was unable to carry his soul.

8 Weigh the silence enough
to free the sun.

9 The past is not past.¹

1. El poema comienza aludiendo a la palabra “eternidad”. El vocablo se presenta sin el artículo determinado. Este primer verso, “Las lluvias de eternidad”, enfatiza el sentido de lo eterno desde uno de sus significados más insondables, un sinfín continuo de su sustantivo, al omitir el artículo. También llama la atención la dualidad y el discernimiento entre el sentido plural que se le da a las lluvias y el sentido singular que se le da a eternidad. Esta afección da un significado a las dos estrofas sobre el sentido que tiene la constante precipitación sobre la tierra. La lluvia nunca puede ser lo mismo que las lluvias. Si fuera la “lluvia de la eternidad” quedaría referido al tiempo que constantemente permanece. Podría referirse a una alusión conceptual que tiene la humanidad sobre el significado que le damos las personas a las distintas nociones que tiene la eternidad. Sin embargo, al sugerir “las lluvias de eternidad”, lo que nos cae no es la eternidad sino las lluvias. Aquí, la precipitación, no tiene un carácter de ser acogida sino, más bien, por ser

1 Traducción propia: “1 Las lluvias de eternidad/no pueden limpiar la sangre. 2 Lo no hablado debe llenar nuestros pulmones/para que/en nuestra exhalación/emitimos y respiramos hacia fuera/un lamento sobrecogedor. 3 En ese momento/la palabra perdón perdió su sonido/en la tierra/¿y en el cielo? 4 No hagamos comparaciones nuestros vocabularios/no concuerdan. 5 Los olvidados están olvidados. 6. Quedaron atrapados/en la tierra para siempre. 7 Su corazón era tan pesado que/era incapaz de llevar consigo su alma. 8 Sopesa el silencio lo suficiente/para liberar el sol. 9 El pasado no está pasado.” (HEJDUK, 1993, p.132). Agradecer a Francisco Llinares Martí sus anotaciones para la traducción del poema.

persistente, se convierte en algo no deseado. Nos habla del sufrimiento que supone soportar una inclemencia tras otra y sin fin. Se refiere a los acontecimientos que se suceden en un tiempo que nunca acaba. Por otro lado, al referirse la segunda estrofa a “the blood”, la sangre y las heridas no pueden ser borradas por muchas lluvias que caigan. Mencionar “las lluvias”—por eso es plural— es referirse a la intencionalidad durante toda la historia de la humanidad por borrar las marcas que deja la violencia. Alude a esa cuestión poco esperanzadora que nos impone un tiempo determinado por la repetición constante de actos sangrantes que nunca acaban. Ante esta desesperanza queda la ilusión de redimir este cautiverio para descubrir y rescatar la marca que dejan las heridas. En cierta manera, no poder limpiar la sangre —“cannot wash away the blood”— expone un anhelo de presentar el rastro, por mínimo que sea, que ha de aparecer para exponer la violencia. La fuerza con la que se inicia el poema es la base fundamental que se relaciona con la consecuente lectura del resto de los versos.

2. El segundo párrafo se relaciona con el primero desde el desaliento que manifiestan las expresiones. Este vínculo se insinúa mediante la respiración, al “llenar nuestros pulmones”. Es cuando inspirar es un ahogo por la violencia que expresa la palabra “sangre” en la estrofa anterior. No obstante, la crudeza de la primera estrofa, en este párrafo, se enfatiza con “lo no hablado”, aludiendo a las causas de las heridas que sangran. Se refiere a lo no dicho, a lo que se nos oculta, a lo que permanece escondido y que, por no ser verbalizado, justamente explicita el intento por querer borrar los restos que quedan de una agresión, de limpiar el derrame de sangre. Y es este el motivo para llenar nuestros pulmones —“must fill our lungs”—, para que exhalemos el lamento tildado de sobrecogedor. ¿Por qué sobrecogedor? ¿Es acaso el identificarlo con lo espeluznante, al exceder lo natural, a lo que se refiere el vocablo? Quizás, pero cuando esa expresión es real y queda desligada de cualquier representación, un lamento sobrecogedor muestra el desgarrar que surge por sí mismo. Este sentimiento es aquel que no puede desvanecerse, aunque muchas veces permanece en silencio.

3. Si en un verso anterior un vocablo se refiere a lo no hablado, a cuando las palabras no son pronunciadas —dando a entender un hecho intencional— en este párrafo se insinúa que la palabra “perdón” perdió su sonido. La connotación a pronunciar una palabra puede tener distintas afecciones, pero, en este ámbito poético, ya no alude a la intención de no ser pronunciada, a la pretensión de no mencionarse, sino que sugiere que perdió su sonido, que perdió su sonoridad. Ya quedó explícito en el párrafo anterior “lo no hablado”. En este momento, cuando una palabra pierde su sonoridad—“the word forgiveness lost its sound”—, la insinuación queda ligada a la incapacidad de ser pronunciada. En este aspecto, la palabra perdón no es dicha, no es que se impida decirla, sino que no es expresada o no puede decirse. Quizás, más que probable, sea que la pérdida de sonoridad aluda a la imposibilidad de perdonar cuando un daño es irreversible. Pero ¿y en el cielo? Aludir al cielo tiene ese aspecto de igualar condiciones. Pedir perdón es cuando uno se iguala al otro. No hacerlo es mantenerse en una superioridad que el mismo cielo impide y que de algún modo, cuando nos encontramos en él,

obliga a la pronunciación de la palabra. De ahí la pregunta: ¿y en el cielo? Es un planteamiento sobre el ahora y la palabra que no se pronuncia. Quien evita su declamación, como la lluvia nunca puede limpiar la sangre, el desánimo se sucede al evitar entonar el perdón en la tierra. La consternación, es referido constantemente en el poema, donde el cielo, la tierra, la eternidad, la lluvia, lo indecible o la pérdida de sonoridad adquieren una consonancia en sus distintas presencias.

4. El inicio de la cuarta estrofa es un imperativo que niega comparar. A “no hagamos comparaciones” —“Do not make comparisons”—, en la misma estrofa, le sigue “nuestros vocabularios” —“our vocabularies”— que, separado de la siguiente, añade: “no concuerdan” —“do not have the right”—. En estas tres frases, su lectura nos impone divisiones que rompen la continuidad para entender un significado encadenado. Al pronunciar sin signos de separación en la terminología, las frases fragmentan las expresiones. Esto lleva a comprenderlas y estudiarlas independientemente y a ligarlas entre las distancias que expone el poema. Por tanto, el imperativo “no hagamos comparaciones” impone una duda por la falta de continuidad de lo que sigue. ¿A qué comparación se refiere la expresión cuando comienza con la negación? Se refiere a lo que continúa diciendo el poema consecuentemente, pero dicho desde la distancia y la ruptura que presentan estas indicaciones—“nuestros vocabularios” y “no concuerdan”—. La falta de continuidad que le daría el signo ortográfico o la preposición, sin ellos, parece responder al imperativo desde su consecuencia. Entenderlo desde el distanciamiento cambia el sentido de la sucesión. La declaración se establece primero en la locución: “nuestros vocabularios”, que no queda explícito como respuesta porque no queda ligado a la frase anterior mediante la preposición “a”. “Nuestros vocabularios” es plural. Mientras que ‘nuestro vocabulario’ alude sin más a todo el conjunto de un idioma, “nuestros vocabularios” sugiere otras indicaciones al no quedar identificado. Podría referirse al lenguaje, al significado de las palabras. En este aspecto, el significado de ellas, y según lo que continúa —“do not have the right”—, podría referirse a la falta de entendimiento a pesar de que el significado de las palabras es el que es, y no se le puede pedir más ni se puede interpretar, de ahí la expresión “no hagamos comparaciones”. El significado no es representación de algo que pueda descifrarse. A su vez, al lenguaje le ocurre lo mismo, es por eso por lo que no le pidas compararlo, aunque no concuerden. Quizá por eso no caben comparaciones, porque el sentido de ellos se refiere exclusivamente a algo y no a otra cosa que pueda ser asimilada de distinto modo. Cuando algo significa, ¿cuál es la concordancia que hay que otorgar a su sentido más que el que tiene en su propio significado?

5. Lo que sigue impacta de tal manera que, al afirmar “los olvidados están olvidados”, cuando en el inicio del poema se habla sobre no borrar el delito con la confianza de que se haga justicia, la esperanza se pierde de tal manera que, aunque queden rastros de lo infligido, uno siempre está olvidado. Cuando en el significado de las cosas se sabe quién es el delincuente, quién es el acosador, el egoísta, el opresor o simplemente el espabilado, cuando en el poema dice: “los olvidados están olvidados”, lo están por las palabras que no son dichas, por las que nunca son

habladas. Esto hace que muchas personas estén y sean olvidadas. Como “no concuerdan” “nuestros vocabularios”, sus significados son interpretados. Es ahí donde surge la perversión. Al significado no se le debe pedir explicaciones y es el astuto quien aprovecha para que lo indecible anule cualquier posibilidad hacia los olvidados, por eso están olvidados. En estos momentos, es cuando el astuto, el sagaz, el calculador, o el sutil se convierte en mezquino.

6. “They fell”. Así comienza la sexta parte del poema. Cayeron —“they fell”— significa la acción no prevista hacia aquellos que sufren una caída, es por lo que, en el poema, también significa “quedaron atrapados”. El juego de palabras con el siguiente verso alude a “they fell into” que al quedar separadas lo refiere a ambos significados, “cayeron” o “quedaron atrapados”. Caer es la pérdida de equilibrio, es lo que lleva a estamparte contra el suelo. Estamparse, caerse, quedar atrapado es lo que anula el movimiento. Según dice José Luis Pardo, mientras uno camina lo hace en desequilibrio. Es cuando caemos cuando morimos, morimos en vida. Aunque en este caso del poema prosigue diciendo: “en la tierra para siempre”, con este término sobre la perpetuidad se enfatiza otra vez esa negatividad asociada a la eternidad que sufre quien es olvidado mediante las inclemencias que no cesan. La afección al tiempo en todo el poema alude a lo interminable, a la imposibilidad para transformar un estado de cosas que sufre el miserable. Esa eternidad es la del herido. Es la de quien sangra, la de quien se lamenta, o quien no tiene derecho. Esta es una condición eterna de nuestra humanidad.

7. Las dos siguientes estrofas, al traducirlas, podrían significar lo siguiente: “Su corazón era tan pesado que/era incapaz de llevar consigo su alma”. No existen mayores sentimientos humanos que los vinculados al corazón o al alma. Sentir el peso del corazón o la ausencia del alma es cuando los sentimientos quedan ligados a experimentar el sufrimiento en su mayor expresión. Todas las personas, en algún momento de nuestras vidas, hemos sentido el corazón pesado o el alma vacía, sin poder llevar consigo la propia existencia. Aquí se dan de forma conjunta. La comparación es tan dolorosa que no solo el corazón es pesado, sino que no te deja cargar con el alma. ¿Qué ocurre cuando el corazón ahueca el ánima? Esto deja un vacío que no puede llenarse, es para siempre, como la eternidad.

8. Ya, en la penúltima estrofa, si no quedaba claro el carácter de la poesía, se recalca otra vez el sentido del silencio. La expresión “sopesa el silencio lo suficiente” alude de nuevo a la impotencia—ya que después continúa: “para liberar el sol”—. Se refiere a la condición que es necesaria dirimir para hacer ver que la humanidad, y referido a muchas personas que nos rodean, hacen en su día a día que lo que dice este poema se repita constantemente. Se encargan de que no salga ni se vea el trasfondo de sus acciones, el de estar en el mundo como individuos que quieren alcanzar un poder como sea, llegar a un prestigio que, al fin y al cabo, no es más que un enriquecimiento que plantea una sociedad donde algunos logros son a costa de los demás. Impedir la liberación del sol es impedir las condiciones que tenemos en este mundo para poder ver, para poder descubrir, darse cuenta de las cosas y presentar las causas que impidan dar alas al opresor —aunque simplemente en la mayoría de los casos sea presentada

socialmente como una persona astuta—. En otro sentido, liberar el sol serviría para que no queden impunes.

9. El pasado no está pasado. Es siempre presente podríamos añadir.

El poema aparece en la publicación *Soundings* (Hejduk, 1993), se encuentra tras una ilustración del proyecto titulado *Victims*, del mismo autor que el poema (Hejduk, 1986). La conocida propuesta para la ciudad de Berlín, como sabemos, se ubicaba en el solar que había contenido anteriormente cámaras de tortura durante la Segunda Guerra Mundial. Si las estrofas no hacen referencia al nazismo, iniciado previamente a la guerra y continuado de otros modos después, es porque este exterminio, a la que se hace referencia con la sangre, es referida a un tiempo contemporáneo, en el que muchas personas lo presentan en un estado de aparente apacibilidad. De ahí la necesidad del poema.

Hasta aquí podríamos referirnos al poema, según lo leído, pero si lo comentamos desde un ámbito contemporáneo, en momentos difíciles, a pesar de que la sangre pueda haber desaparecido en muchos casos, y que desaparezca no quiere decir la eliminación de la violencia, el escenario, en muchas situaciones, es mucho más perverso. Es cuando las intenciones pasan por alcanzar los mismos logros particulares, sin tener en cuenta que en la sociedad en la que vivimos —donde en muy contados casos se delega y administra los actos individuales para un bien común—, también se sucede la violencia, aunque todo brille en pulcras muecas e indulgentes intencionalidades. Esto —la gran injusticia de los olvidados— en una comunidad, y en este caso la universitaria, debería tratarse desde la investigación. No deberían dejarse de lado, sobre todo cuando hablamos de arquitectura y cuando esta se da en la Universidad. Es, podríamos decir, un planteamiento benjaminiano², del tiempo en el que vivimos, donde, si no es abordado, las lluvias de eternidad seguirán sin poder limpiar la sangre.

2021

² Uno de los autores que mejor, en este sentido, ha entendido a Walter Benjamin es Josep Quetglas. Lo muestra en un texto que homenajea a Aurora Picornell. (Quetglas, 2012., pp 14-37).

Referencias.

HEJDUK, J. 1986. *Victims*, Architectural Association, Londres.

HEJDUK, J. 1993. *Soundings*, Rizzoli, New York.

QUETGLAS, J. 2012. Els ulls i la memòria. Per una lectura d'Aurora Picornell. *Aurora Picornell, escrits 1930-1936*, Associació d'Idees, Centre d'Investigacions Estètiques, Pius del Vallès, pp 14-37.