

donde no hay muros no hay nombres

EN TORNO A **JOHN HEJDUK**

REMO GUIDIERI

TRADUCCIÓN CARLOTA MATEOS

El término griego *paideia* [educación] hace referencia también a cómo educar construyendo (como tema básico, arquetípico: tético) o después de haber construido: como, por ejemplo, Vitrubio o *Los cuatro libros* de Palladio. Los clásicos. Templos paganos, cristianos (y también clásicos). Una unión entre hombres y dioses.

La complicidad entre *pragmata* y *theos* se ha disuelto, más que con las guerras y las epidemias, con las revoluciones industriales, durante los altibajos del *Ancien Régime* y *La Restauration* y con el intervalo napoleónico, «cuando [con él] termina la historia» (Hegel, en el comentario de Kojève). Creó *Saintes Alliances*, promovidas desde siempre: de cenios de Guerra Fría, ahora Cruzadas contra la Medialuna.

Qué es lo que hay que entender por *ars aedificatoria in statu nascendi* en esta caída libre no supieron esclarecerlo ni Gideon ni tampoco Hitchcock. En este creciente estruendo que nos rodea, ¿en qué puede consistir hoy una *paideia* arquitectónica? Creo que John Hejduk, con la radicalidad que le caracterizaba, se planteó muy pronto esa pregunta. De cuando en cuando aparece un visionario que ve con más claridad que una legión de académicos. Pero sin mirar ya (aunque también) a Taliesin. Un día me habló de Academia, un proyecto que después no prosperó. Debido, creo, a que la Irwin Chanin School era ya de forma espontánea una especie de academia vertebrada por la propia originalidad de la institución Cooper Union. Hejduk la habitó y la amplió a lo largo de veinticinco años. Fue el *Nostromo* en un mar tempestuoso donde la *paideia* vive amenazada como una especie en vías de extinción. Y la nave aguantó y prosiguió la ruta.

* * *

La pregunta para John fue (y sigue siendo para nosotros): por dónde empezar.Cuál es la fuente eidética y tética que inicia a la educación y estimula la imaginación y su desarrollo, de la hoja al tronco, del cristal a la roca. Bajo qué configuración pueden reunirse lo elemental y lo complejo y de qué modo se puede *alucinar* provechosamente a través de una geometría variable de los elementos básicos seleccionados. No intentó otro *modulor*. Buscó una *gestalt* capaz de integrar geometrías y formas volumétricas coloreadas, ecos de intensas emociones que, tras largas meditaciones, congeniaran con la pintura, los edificios y los libros. Son inolvidables para mí sus comentarios al *Saint Michel* de Adams, su *résumé* de Proust: esa forma tan suya de adentrarse en el espíritu de un texto admirado, de penetrar todos sus detalles, sumergiéndose en epifanías plásticas, síntesis de una visión de conjunto en la que la arquitectura es la auténtica encrucijada y el mayor testimonio, más que la pintura, de Forma y Espíritu: del volumen y de lo oculto que lo contiene y lo presupone.

John fue un cúmulo, de rara concisión, de referencias donde prevalecen los maestros modernos. Prueba de ello son su heterodoxia plástica, las etapas de una formación tan personal como colectiva o destinada a serlo, el planteamiento de iluminaciones y paradojas que desembocan en lecciones, proyectos, dibujos y maquetas, algunos de ellos de dimensiones tan destacadas que son para la arquitectura lo que la idea es para un texto que la amplifica. El croquis se convirtió en una estenografía visionaria de presencias que son también arquitectónicas, efectos gráficos de aquel resplandor que lo habitaba. En ese compendio de tantas hojas con el que John quiso ocupar el tiempo que le fue concedido y que es también el nuestro, se pueden rastrear las escansiones que configuran, plástica o poéticamente, un ritmo en el que, como en los *carmina*, reproducidos gráficamente o bien con palabras y nombres, se suceden edificios y ángeles, símbolos y espacios, abiertos y cerrados, ocupados por ságomas tan eternas como transitorias. Siempre o casi siempre presagiadas. El efecto buscado es la evocación, igual que en un diario aparecen y más tarde se desvanecen una serie de personas y lugares. La originalidad de la empresa (quizá con alguna remisión a los innumerables *carnets* de Le Corbusier, pero más que nada con empatía hacia artistas involucrados en sus temas y su tiempo) está en el esbozo plástico de aquello que permanece como una epifanía, un proyecto edificatorio, en la emoción sentida y restituida, como un memorialista narra los acontecimientos relevantes con los que se ha topado en el tiempo.

Queda patente el carácter virtual de las dos expresiones, escritura y dibujo: son bocetos convertidos en escenarios descritos con la exactitud de proliferantes alucinaciones: «*subjectiles*» como las llamó Artaud; «tratamientos gráficos de...», y la imagen que surge es siempre una derivación proveniente de alguna otra cosa. ¿Podría ser una señal —mágica— que exorciza, que explicita aquello que, escondido, esconde y, así, oculto, amenaza? Señales, números, líneas rectas y sinuosas, garabatos, trazos reconocibles o no, parecen a primera vista eso que se denomina bosquejo, esbozo, pero que en el caso de John tiene como resultado un estado de permanente escisiparidad.

John era consciente de que el secreto de la imagen yace en la interioridad, en las partes ocultas que silenciosamente tratan de resguardarse, reproducirse, muchas de ellas comunes a la especie, entre las que se encuentran aquellas que *permanecen* fisiológicamente codificadas. Los principios que rigen ese conjunto oculto pueden acercarse a deducciones que desembocan en otros secretos. Son impulsos, estímulos, dan avisos, señales, que necesitan ser asimiladas, es decir, traducidas. Una serie de traslaciones, de un órgano a otro, de una inscripción a otra. Sucesiones que siendo funcionales son también dialécticas. La sexualidad también las acoge en una especie de metabolismo en el que entra en juego el inaprensible nudo del *Es* y tal vez es ahí donde se produce la transformación de los códigos fisiológicos en lenguaje en la inmediatez y la inagotable continuidad. El rito también oculta y expone la sexualidad. *O casi* (y todo está en este *casi*): trata de superar la distinción básica con la que se corrobora lo interno y lo externo; busca la expresión, la *figura* (sólo a posteriori puede ésta llamarse, allí donde la lengua lo permite, algo muy raro, «símbolo») que suprima lo particular y lo universal, lo analítico y lo sintético, para toparse con el *medium* que aquí recorre con eficacia —en la categoría, en la proposición— el lenguaje. De esta forma, en muchos y esenciales ritos donde predominan de la manera más explícita temas relativos al coito, la fecundación, el embarazo, los órganos sexuales, su deformación iniciática (en el caso de los hombres), la ostentación de los fluidos, la sangre, el esperma, no pueden ser considerados como una mera réplica de la vida sexual que se desarrolla a través del rito sino como, en el sentido más profundo, una «*imitation à la lettre*», con la que se piensa ritualmente los procesos de reproducción, no el acto sino eso implícito que lo dirige.

Esto mismo no puede llevarse a cabo más que disolviendo lo que *cualquier* lengua prescribe: una objetivación abstracta que se adecua a la arbitrariedad que la funda, *signifiant/signifié*, y presupone un sujeto que habla. Esta superación o disolución, se diga lo que se diga, inviste la subjetividad, la neutraliza, sacando a la luz el carácter gregario de lo que en la individualidad, en la lengua, puede mostrar plenamente. Y creo que este es el *mundum subterranum* del Nostromo John Hejduk.

Prueba del modo en que John imaginó la arquitectura: pensarla a *perte de vue*, a riesgo de vivirla como un infinito viaje iniciá-

tico. Un escorzo abre a un laberinto de posibilidades, un detalle de un volumen se desmigaja en muchos otros volúmenes. En este sentido se mantuvo místico y arcaico en plena modernidad. «*If there are no walls there are no words*»: los muros delimitan y confieren orden. Más allá, incluso dibujando muros y volúmenes, anfractuosidades geométricas, quimeras que tienen o pueden tener nombre, se entra en lo surreal. John fue un arquitecto surreal en su acepción hugoliana más que en el sentido de los surrealistas: «más real que lo real.»

* * *

El título de esta evocación es una cita de Charles Olson. Olson se refería a otras cuestiones: cosmos, poesía, historia americana, naturaleza (americana): ultrajada y contaminada. El Nuevo Mundo es un *collage* hecho de estratos. Lo más remoto es lo más oscuro tratándose de culturas que fueron más afines al Bosque (o al Desierto, a los Pantanos, las Marismas, las Montañas, las Tundras) que a la «Historia», proceso que ultraja y contamina.

Así lo dijo William Carlos Williams, otra referencia obligada para Olson que se suma a la lección, fértil aunque recargada, de Pound. El largo pasado hace de la poesía americana un connubio de memoria histórica, ecológica, botánica, de tiempos remotos, alejado de cuanto sucede en Europa (excluyendo a Rusia, en tiempos de Jlébnikov). Ya entonces los dos gigantes asiáticos mantenían un pulso que bien merecería el sello de Spengler. Panteísmo como antipuritanismo, fe cristiana como antinaturaleza, y connubio, una vez más, del hierro con la naturaleza, de la enfermedad, el contagio, la decadencia con las estaciones, el odio (hacia los paganos «en manos del Maligno») con la Promesa. Así, megalópolis en los estuarios de grandes ríos y en mitad del desierto, Las Vegas. *Ada* de Nabokov nos proporciona un buen ejemplo. Ese libro sensual, cursi, incestuoso «*à la lettre*» y, finalmente, genial. Una fábula de la metamorfosis, el deslizamiento de un nombre o de un lugar a otro, vivida por un vástago patri-

tricio desposeído y exiliado. Tal vez en la presciencia de lo que, ya en la época de la Guerra Fría, estaba sucediendo a escala mundial: la extinción de los contrarios reunificados en un solo mundo.

La poesía y la creación de John, su testimonio arquitectónico, pertenecen a esta doble tradición. Su vena poética, su forma de pensar poetizando, las conferencias, su cargo de *Dean* en la Cooper —además de su verbo y sus iluminaciones para una construcción del porvenir— fueron su práctica cotidiana. Expresividad, investigación, sentencias, junto a la arquitectura. Creo que la frase de Olson se puede entender, de un modo un poco prosaico, como una apelación a la idea de límite, sin saber si debemos entenderlo bajo la mirada de Kant, «el límite no es la frontera», es decir, como aquello que limita una lengua, o si debemos considerar la frase en relación a *la arquitectura como educación*. Que es probablemente la mejor manera de evocar la estela trazada por John Hejduk.



John Hejduk, Centro Cultural de Trisca, S. de Compostela.
© Fundación da Cidade da Cultura de Galicia