

John Hejduk y la literatura. De *Retreat Masque* a *Architectural Requiem*

Carlos Barberá Pastor¹

Recibido: 27-07-2023 / Aceptado: 23-04-2024

Resumen: La propuesta arquitectónica desarrollada por John Hejduk entre 1980 y 2000 tiene vínculos con la literatura según influencias de su esposa, Gloria Fiorentino. Las citas y referencias en sus dibujos y bocetos a obras literarias de autores como Hawthorne, Flaubert, Hardy, Melville, Blanchot, Gide, Proust, Rilke y Mann ratifican estos lazos, desde el placer por la lectura que el arquitecto estadounidense expone en sus textos. El presente artículo trata de esclarecer estas relaciones entre algunas obras del arquitecto neoyorquino con la literatura. Aunque los vínculos con los autores literarios puedan definirse en distintos aspectos de su obra las relaciones son intensas desde una globalidad que va desde dos de sus obras, *Retreat Masque* y *Architectural Requiem*. El trabajo de investigación desarrolla un análisis a algunas obras que desgranar estas relaciones entre ambas disciplinas en un sentido artístico. Son demostradas las relaciones entre las dos disciplinas y el vínculo en un proceso de correlaciones complejas.

Palabras clave: arquitectura; literatura; John Hejduk; retreat masque; architectural requiem; ,asque.

[en] John Hejduk and Literature: From *Retreat Masque* to *Architectural Requiem*

Abstract: The architectural proposal developed by John Hejduk between 1980 and 2000 has ties to literature, influenced by his wife, Gloria Fiorentino. The quotes and references in his drawings and sketches to literary works by authors such as Hawthorne, Flaubert, Hardy, Melville, Blanchot, Gide, Proust, Rilke, and Mann confirm these connections, stemming from the pleasure in reading that the American architect expresses in his texts. This article aims to clarify these relationships between some of the New York architect's works and literature. Although the connections with literary authors can be defined in various aspects of his work, the relationships are intense from an overall perspective, encompassing two of his works, *Retreat Masque* and *Architectural Requiem*. The research work develops an analysis of some pieces that unravel these relationships between the two disciplines in an artistic sense. The relationships between the two disciplines and the link in a process of complex correlations are demonstrated.

Keywords: architecture; literature; John Hejduk; retreat masque; architectural requiem; masque.

Sumario: 1. Relación entre arquitectura y literatura en el arquitecto John Hejduk; 2. Referencias a la literatura en la publicación *Mask of Medusa*; 3. Las mascaradas del XVII, una representación escénica para divertimento de la corte; 4. La *masque* contemporánea a través de *Retreat Masque*; 5. La representación escenográfica en *Masque. Retreat Masque* frente a la *Wall House 3*; 6. El conjunto Salem y la casa de Gloria Fiorentino; 7. Conclusiones a las influencias literarias en John Hejduk; 8. Referencias bibliográficas.

¹ Universidad de Alicante
carlos.barbera@ua.es

Cómo citar: Barberá Pastor, C. (2024) “John Hejduk y la literatura. De *Retreat Masque* a *Architectural Requiem*”, en *Escritura e Imagen* 20, 57-75.

1. Relación entre arquitectura y literatura en el arquitecto John Hejduk

Algunas de las obras realizadas por el arquitecto John Hejduk² durante los últimos 20 años del siglo XX mantienen vínculos con otras artes, como la pintura, la fotografía, el cine o, incluso, la performance. El arquitecto, atado a las artes y las humanidades, proyecta obras donde la actividad de sus habitantes adquiere un protagonismo esencial. Por ejemplo, la actividad del pintor, el músico, el fotógrafo, el cineasta o la misma cotidianeidad del habitante se convierten en piezas artísticas. La casa del músico o la casa del pintor, proyectadas en 1986 para la masque *Victims*, son algunas muestras que definen estas características.

Sin embargo, todas las referencias a la literatura y a autores literarios que John Hejduk menciona, no tienen la misma condición a cuando las refiere a otras expresiones artísticas, por el protagonismo que da a estos autores en sus descripciones de las actividades humanas. Desde una hipótesis algo compleja, vamos a verificar que la literatura es una influencia en la producción que desarrolló John Hejduk a finales del siglo XX.

Una de las arquitecturas más interesantes, originales y extensas de esta época – por la calidad y contenidos de las piezas proyectadas– son las masques desarrolladas por Hejduk. Aunque muy pocas han sido construidas, el legado para instaurar nuevos programas arquitectónicos, así como el sustento intelectual de toda la labor realizada como arquitecto, lo convierten en un autor comprometido con su tiempo. Vamos a demostrar que la producción arquitectónica, pensada desde un posicionamiento muy íntimo, ha estado apoyada desde la literatura, tanto en el inicio de las masques como en piezas más concretas, donde su esposa Gloria Fiorentino³ va a tener un papel fundamental por las aportaciones literarias al conocimiento del arquitecto de Manhattan⁴. La hipótesis metodológica la vamos a presentar desde los medios que disponemos para el análisis, a partir del lenguaje arquitectónico. Los dibujos, los planos de los proyectos estudiados, o los textos explicativos de su obra, así como algún escrito literario serán el medio para desentrañar relaciones que demuestren la

² John Hejduk fue un arquitecto que se caracterizó por su compromiso con la arquitectura contemporánea de finales del siglo XX y su producción arquitectónica, muy extensa durante el último cuarto de siglo. Dispone de poca obra construida por su propuesta tan íntima y desarrollada para garantizar un cambio cultural, social y artístico desde la arquitectura. Fue decano de la Cooper Union entre 1975 hasta el 2000, cuando fallece. La *Cooper Union for the Advancement of Science and Art* es una universidad privada que se ubica entre la Cooper Square y la Astor Place de la isla de Manhattan en la ciudad de New York. Hejduk, quien reformó la escuela, mantuvo un compromiso pedagógico con la *Irwin S. Chanin School of Architecture* perteneciente a la Cooper Unión.

³ Sobre Gloria Fiorentino, Hejduk dice: “Los dos lugares que han proporcionado un santuario en mi pensamiento han sido el Bronx y The Cooper Union –lugares del espíritu–. Y una mujer ha sostenido mi alma, Gloria Fiorentino, mi esposa y licenciada por la Escuela de Arte de la Cooper Union”. Hejduk, J., «John Hejduk», *Schools of Architecture*, Rotterdam, NAI, 1996, p. 11. [Traducción propia]

⁴ Algunos dibujos de John Hejduk disponen de una marca impresa mediante un sello de caucho. Indica la dirección de su pequeño estudio ubicado en el barrio neoyorquino de Manhattan durante los años 80. La dirección es: 200 East 37th Street. New York, New York 10016 (212) 685-7735.

influencia de la literatura en la producción arquitectónica de Hejduk. Este trabajo vincula diferentes lenguajes y medios. El fin es descubrir el pensamiento de un arquitecto que necesitaba de la literatura y las artes para la producción de su obra.

2. Referencias a la literatura en la publicación *Mask of Medusa*

En una entrevista con Don Wall, en la que Hedjuk habla sobre la arquitectura, la vida y la muerte, en referencia al libro *La montaña mágica* de Thomas Mann, Hejduk comenta:

Es como la imagen en *La montaña mágica* de Thomas Mann. Es un libro muy poderoso. Sobre todo, las escenas iniciales en las que el protagonista sube la montaña hacia el sanatorio. El sanatorio es un programa de los años veinte que hoy en día ha desaparecido. Alguien en Finlandia me dijo: “en el momento en que se puso fin a la tuberculosis hubo un cambio fundamental en los programas arquitectónicos”. Eso es cierto. En el libro de Thomas Mann, cuando el protagonista sube la montaña en un carruaje atravesando la espesa nieve, ve bajar los cadáveres fallecidos en el sanatorio. Para bajar los cadáveres de la montaña, no podían utilizar un carruaje, así que dispusieron un sistema de poleas, desde la cima de la montaña hasta la base, y colocaban los cuerpos amortajados de negro sobre los trineos enganchados a las poleas. Justo después de esta escena, Mann nos ofrece la imagen del propio sanatorio: limpio, blanco como la nieve y antiséptico.⁵

La explicación que hace Joachim Ziemssen, el primo de Hans Castorp cuando llega al Sanatorio Internacional Berghof, en Davos, sobre el sanatorio que hay más arriba, el de Schatzalp⁶, es recogida por Hejduk según el contraste de la imagen de la arquitectura, –limpia y antiséptica– con la de la imagen que exponen los cuerpos sin vida bajando por la ladera de la montaña. El vínculo entre la obra literaria y la arquitectura nos presenta el sanatorio de la alta burguesía de la Europa de principios del XX como un programa que iba a desaparecer. Cuando es erradicada la tuberculosis, el programa que acoge a la alta clase social europea para mantener sus modos de vida protagonizadas por el lujo y las fiestas, a pesar de sus enfermedades, pone fin a un uso que hereda rápidamente el modelo turístico. De algún modo, el final de lugares para la cura de enfermedades –sin renunciar al lujo, los festines y vicios de la época– plantea una transformación del uso de la arquitectura para mantener un status burgués y pasar el programa del sanatorio al programa de edificio vacacional.

Hejduk, en este breve párrafo, menciona una representación de la forma de vida en estos edificios, pero también como representación de la muerte cuando los cadáveres son bajados como si se tratara de una procesión, exponiéndose. Parece presentar la necesidad de que la muerte debería servir para transformar las vidas que están por venir, con propuestas de programas que finalizan desde la intención para que empiecen otros nuevos. En un descenso lento, mediante poleas, los cuerpos protagonizan el movimiento desde las vestiduras que envuelven los cadáveres. Estos contrastes tendrán una influencia crucial en Hejduk y en toda su propuesta arquitectónica del último cuarto del siglo XX.

⁵ Hejduk, J., *Mask of Medusa*, New York, Rizzoli, 1985, p. 91. [Traducción propia]

⁶ Mann, T., *La montaña mágica*, Barcelona, Edhasa, 2009, p. 18.

Los cambios en los programas arquitectónicos para la ciudad y la arquitectura tienen una trascendencia enorme en Hejduk. Las masques que proyecta en los 80 mantienen un carácter enigmático por el planteamiento de piezas ocupando el espacio urbano. Propuestas como *Berlin Masque* o *Victims* –dos concursos para la ciudad de Berlín– confieren un cierto misterio al ambiente público (fig. 1). La masque del siglo XX, como así llama a este tipo de propuestas, propondrá un cambio desde la actividad artística que deberá desempeñar el ciudadano desde la arquitectura.

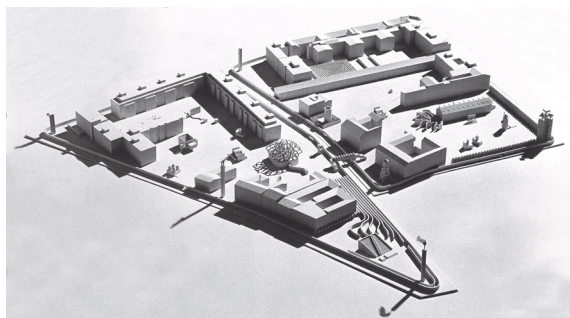


Figura 1. *Berlin Masque*. Maqueta de proyecto. John Hejduk, 1984. *Mask of Medusa*, p. 384.

La referencia a los divertimentos de la época isabelina del XVII es clave para entender estos procesos desde la literatura. La masque –en la Inglaterra de intenso desarrollo bajo los Tudor– era una obra artística representada en los edificios de la corte según obras literarias del momento.

En una charla impartida en octubre de 1980 que dio Hejduk sobre el proyecto *Masque* –una pieza de las 28 obras que componen *Berlin Masque*– explicó vagamente la representación escénica que acontecía en los interiores de los palacios aristocráticos.

En la Inglaterra isabelina, el encargo más valorado y más buscado por un arquitecto consistía en la Masque, en la mascarada. Consistía en una estructura que se situaba en un edificio existente. La sección era así. Una estructura que mantenía una fachada y los actores se situaban enfrente de la fachada, mediante mimo actuaban en silencio. El público podría venir y participar en la pantomima siempre que estuvieran callados. La mascarada llegó a Italia y a Francia. En Inglaterra desapareció con la introducción de las ejecuciones públicas⁷.

La masque del XVII, que “nunca se explica del todo, utilizando el término de forma alusiva y extensa, para favorecer la multiplicación de las conexiones imaginarias”⁸, acapara un interés que el mismo Hejduk no esclarece y otorga, a las masques del XX, un halo enigmático sobre los programas propuestos. Las descripciones nos llevan a estudiar la arquitectura desde el programa teatral y literario del XVII, vinculado al espacio doméstico por las residencias palaciegas utilizadas como escenarios.

⁷ Hejduk, J., *Dos conferencias*, Valencia, UPV, 2001, pp. 42 y 44.

⁸ Cardani, L., «La ciudad como teatro de personajes. El Masque de John Hejduk», [i2] *Investigación e Innovación en Arquitectura y Territorio*. Vol. 10, Núm. 2 (2021), pp. 51-74.

3. Las mascaradas del XVII, una representación escénica para divertimento de la corte

Históricamente, la masque era una representación teatral conformada como género literario entre las altas clases sociales de Inglaterra. Tenían lugar en los palacios reales, donde la aristocracia y la burguesía encontraban diversión y entretenimiento en las salas de los palacios. En estas actuaciones, uno de los diseñadores más reconocidos de las escenografías realizadas para la corte fue el arquitecto Inigo Jones. Aunque con discrepancias, tuvo una colaboración muy intensa con el poeta y dramaturgo Ben Jonson⁹. La relación planteará una asociación entre el drama y la poesía en la representación escénica. Inigo Jones hará de la masque un espectáculo ostentoso desde el diseño de escenografías, piezas y estructuras en movimiento, convirtiendo las salas palaciegas en representaciones artísticas en la época de los Estuardo.

Uno de los intereses que Hejduk muestra con las masques del XVII está en la relación entre la literatura escrita y la arquitectura escenográfica, establecido precisamente por los dos artistas, Inigo Jones y Ben Jonson¹⁰. “Provocar un pasado en términos contemporáneos”, como dijo Hejduk¹¹, será una de las condiciones que planteará el arquitecto americano en las propuestas del siglo XX con los nuevos usos.

Uno de los palacios donde se llevarán a cabo estas obras escenográficas será el Whitehall, residencia principal de los reyes de Inglaterra en Londres desde 1530 hasta 1698. Numerosas escenografías serán representadas para la corte en una de las salas, la sala de banquetes. El ‘Banqueting House’, donde se iniciarán las masques durante la época de la reina Isabel I de Inglaterra, será uno de los lugares donde se llevarán a cabo estas masques entre otras actuaciones. Una de las últimas fue la representación titulada *Salmacida Spolia* de 1640, obra de Sir William Davenants, quien también colaboró con Inigo Jones.

Salmacida Spolia presentó las características de las masques de la época. Fuertes vientos con árboles moviéndose y desgarrando sus ramas en un terrible vendaval se presentaba en una escena tempestuosa y oscura. El mar aparecía de fondo, donde las olas rompían en las rocas entre fuertes lluvias (fig. 3). La representación, en el momento que nuevos personajes de la furia hacían presencia –según describe Jones– trasladaban la acción del cielo encolerizado a la expresión corporal de los actores¹². A uno de los personajes, dibujados por Inigo Jones, le salen serpientes de su cabeza.

⁹ “Sobre todo, justo en este punto de inflexión de su historia, un gran dramaturgo y un gran arquitecto cooperaron para dar a la mascarada el toque creativo e imaginativo que lo llevó a la esfera del arte. Ben Jonson le dio unidad de diseño y forma coherente; Inigo Jones lo convirtió en un espectáculo de belleza”. Jones, I., *Designs by Inigo Jones for Masques & Plays at Court*, New York, Russell & Russell, 1966, p.1. [Traducción propia]

¹⁰ “No obstante, la historia de la mascarada de corte inglesa está dominada por dos figuras que la crearon como forma, Ben Jonson e Inigo Jones. La Mascarada de la Negrura de 1605 es la primera y *Salmacida Spolia* de 1640 la última. Hasta 1631, cuando se separaron finalmente. Jonson y Jones produjeron juntos estos espectáculos anuales que se representaban siempre en la Epifanía y en Carnestolendas. Después de su famosa pelea, es habitual considerar la mascarada, tal y como la presentaba el propio Jones, con ayuda de varios sumisos poetas, como una forma decadente, en la cual, lo que había sido esencialmente un medio de expresión poética, aparecía sobrecargado de gratuito espectáculo visual. La pelea entre Jones y Jonson no fue, de hecho, como se suele suponer, una cuestión de lo visual contra lo verbal. Su problema estaba en la misma semejanza y no en la divergencia, de sus puntos de vista respecto a lo que constituía los componentes de una mascarada cortesana. Ambos publicaron sus definiciones de estos espectáculos, aparentemente diferentes pero en realidad estrechamente relacionadas”. Strong, R., *Arte y poder*, Madrid, Alianza, 1988, pp. 154-155.

¹¹ Hejduk, J., *Mask of Medusa*, op. cit., p. 123.

¹² Jones, I., *Designs by Inigo Jones for Masques & Plays at Court*, New York, Russell & Russell, 1966, pp. 119-131.

Su cabello se mostraba erguido y garboso. Sus ojos huecos invocarán espíritus malignos como causantes de las desgracias de las personas. Nuevos personajes aparecerán bailando una Antimasque. Tras el baile, la escena cambiará rotundamente, convirtiéndose el fondo en un paisaje que mostrará todo lo que puede expresar un país rico y fructífero (fig. 4). De los cielos surgirá un carro de plata ocupado por dos personajes, dando a la obra un significado del buen genio que expresa Gran Bretaña y su relación con el cielo. “Una vez llegados a la Tierra, y bajando del Carro, cantaron este breve Diálogo, y luego partieron por varios caminos para incitar al amado pueblo a los honestos placeres y recreaciones que siempre han sido peculiares de esta Nación”¹³. Para finalizar, tras nuevas escenas de montañas escarpadas, se presentará la ciudad y el río Támesis con personas cruzando el puente en referencia a la ciudad de Londres. La masque terminará con deidades descendiendo desde las nubes (fig. 5).



Figura 3. Escena I. *A Storm and Tempest*. Salmacida Spolia de Sir William Davenat's. Inigo Jones, 1640. Designs by Inigo Jones for Masques & Plays at Court, Plate XLII.

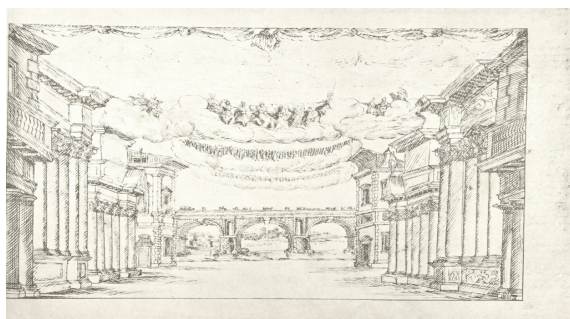


Figura 4. Escena V. *Salmacida Spolia* de Sir William Davenat's. Inigo Jones, 1640. Designs by Inigo Jones for Masques & Plays at Court, Plate XL.

¹³ Souther, R., *Changeable Scenery. Its origin and development in the British theatre*, Londres, Faber and Faber limited, 1952, p. 75. [Traducción propia]



Figura 5. Cabeza de una furia para *Salmacida Spolia*. Inigo Jones, 1640.
Designs by Inigo Jones for Masques & Plays at Court, Plate XLIII.

Esta actividad artística, podríamos decir, generaba una atmósfera mágica que transformaba repentinamente el interior doméstico, modificando su uso y transformando la sala palaciega en un espacio público para la cultura literaria, la música y la escenografía teatral –de ahí el interés de Hejduk para plantear una transformación del programa arquitectónico con nuevas actividades artísticas en la ciudad del siglo XX–.

4. La masque contemporánea a través de *Retreat Masque*

La Masque del XVII y la planteada por John Hejduk en el siglo XX se caracterizan por cambiar los programas públicos¹⁴, el de los interiores palaciegos o el del espacio urbano respectivamente. Obras de música y danza con escenas teatrales, representadas durante la corte de los Estuardo, llegan a convertirse en piezas estructurales para diversas actividades en el espacio público de la ciudad contemporánea. El planteamiento tendrá una relación directa con la literatura del momento, para divertimento de la sociedad aristócrata del XVII y desde la literatura del XX para diversas expresiones del arte en el ciudadano.

El carácter poético, junto al carácter arquitectónico y escenográfico, podrían haber motivado a John Hejduk a utilizar el recurso artístico como medio para las nuevas propuestas. Las masques de Hejduk exponen un mundo propio, con influencias de las poéticas literarias arquitectónicas¹⁵.

¹⁴ “En 1631 Jonson escribió: «... todas las representaciones, especialmente las de esta naturaleza en la corte, espectáculos públicos, han sido o deberían ser espejos de la vida del hombre». Jones, al año siguiente, las describe como «nada más que cuadros con luz y movimiento» (Strong, R., *Arte y poder*: Madrid, Alianza, 1988, p.155).

¹⁵ John Hejduk nos comenta que su labor como poeta se instaura a raíz de la visita a la casa La Roche en 1972 (Hejduk, J., *Mask of Medusa*, op. cit., p. 127). El inicio de las mascaradas del XX datan de 1979 (Hejduk, J., *Mask of Medusa*, New York, Rizzoli, 1985, p. 127). La unión de la poesía escrita junto a las piezas diseñadas por Hejduk son una de las características de la masque (Hejduk, J., *Mask of Medusa*, op. cit., p.130). Como él mismo dice, para conceputar la masque contemporánea, partirá dando continuidad de la abstracción y desde la sensibilidad más profunda: “capturar esa sensibilidad más profunda que se produce en todos los períodos

En uno de los proyectos previos a *Berlin Masque*, titulado *Retreat Masque* (figuras 6-8) –que podría ser traducido como *Mascarada de Retiro*–, la memoria del proyecto –en un momento en el que el mismo Hejduk no ha dado aclaraciones sobre esta recreación– alude a las masques inglesas del XVII. Dice: “originaria de Inglaterra, donde se les llamó por primera vez “Mummery” las mascaradas generalmente carecían de acción, conflictos o final de la historia”¹⁶.

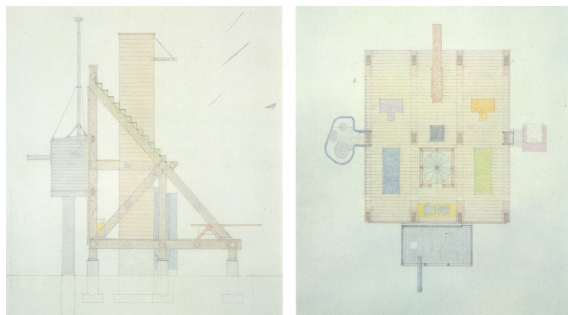


Figura 6. *Retreat Masque*. Sección y planta. John Hejduk, 1980.
Mask of Medusa, p. 401,402

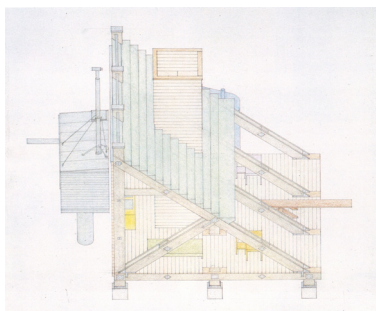


Figura 7. *Retreat Masque*. Axonometría. John Hejduk, 1980.
Mask of Medusa, p. 400.

El proyecto titulado *Retreat Masque* es una casa. Tiene una mesa para comer, otra para trabajar, un sofá, una cama, una cocina y al exterior está el baño y una barbacoa. Los muebles son los indispensables como puede verse en el plano del proyecto, aunque un trampolín y una silla negra enfrentada rompan con las características comunes de una casa. Estos exponen una de las acciones principales de *Retreat Masque*: las funciones anticipadas.

La edificación está diseñada con tres materiales: madera, acero y vidrio. La estructura, de tablonos unidos con piezas metálicas o los acabados y los revestimientos del suelo, expresan un lenguaje. Podríamos decir que se define desde una sintaxis constructiva y para ser edificado. Lo paradójico es que el proyecto dibujado no

de tiempo. ¿Cuáles son las opciones ahora? Las opciones son continuar en abstracción, derivaciones sobre el tema”. Hejduk, J., *Mask of Medusa*, op. cit., p. 130. [Traducción propia]

¹⁶ *Ibidem*, p. 137. [Traducción propia]

dispone de paredes que delimiten el interior del exterior. La fachada de la casa (fig. 7) es el mismo interior, presentándose el mobiliario a quien observa los lazados. El mobiliario, como puede verse en la planta (fig. 6), queda referido a las actividades de comer, trabajar, dormir, descansar o cocinar, donde la actividad de asearse se lleva a cabo en un baño ubicado fuera de la planta rectangular. Al otro lado, una chimenea permite hacer fuego.

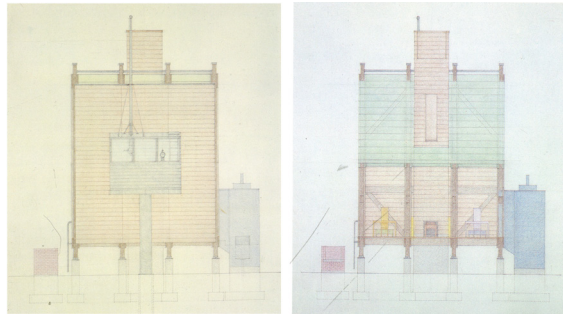


Figura 8. *Retreat Masque*. Alzado frontal trasero y alzado frontal delantero. John Hejduk, 1980. *Mask of Medusa*, p. 401-402.

La entrada a la casa es mediante una escalera de acero que se ve en el lado inferior izquierdo de los alzados. Es el tipo de escalera usado en las piscinas. Se ubica junto a la barbacoa (fig. 8). A una habitación se accede desde las gradas de la cubierta mediante un pistón que eleva la estancia hasta que el techo de la habitación alcanza el último escalón de las gradas (fig. 8).

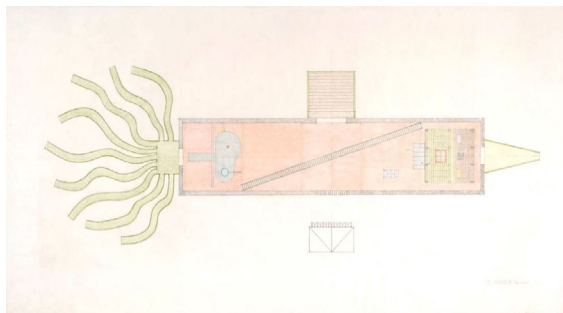


Figura 9. *Masque*. Planta. John Hejduk, 1980. Canadian Centre for Architecture.

En los planos podemos observar que los dos alzados frontales están dibujados con algunos errores según la disposición del baño, la barbacoa o el catalejo y el periscopio. Esto, aunque podría ser un error de quien realizó los dibujos, tiene una connotación mental que muestra la característica de los dos alzados cuando se presentan juntos: mostrar y a la vez ocultar un interior al comparar los dos alzados.

Esta condición es una característica fundamental en la arquitectura de John Hejduk¹⁷.

De lo dicho, llama la atención que no tenga envolventes. ¿Qué quiere decirnos Hejduk, en una de sus primeras masques, cuando nos presenta la casa al aire libre? Al mostrar su interior (fig. 7), *Retreat Masque*, expresa una privacidad que relacionamos con la manifestación de un pensamiento, tal como expone en una conferencia celebrada el 29 de octubre de 1980. John Hejduk dirá: “Es una sección que corta un pensamiento. Considerando a un individuo, creo que no hay más de 8 pulgadas desde la frente al cogote, me gustaría realizar la sección entre la parte de detrás del globo ocular y la parte de delante del cerebro”¹⁸. Cuando nos habla de dibujar un pensamiento en sección, Hejduk utiliza el medio que tiene el arquitecto para expresar su universo interiorizado. Las alusiones sobre la excepcionalidad del programa –que aparece en la memoria del proyecto, como el retiro del habitante o la función anticipada– ¿no son, acaso, la necesaria situación que un arquitecto necesita cuando su trabajo plantea estar inmerso en los excéntricos proyectos que Hejduk desarrollaba en ese momento? ¿No está refiriéndose a las extravagancias y singularidades de todo lo que tiene en mente para exponer las masques que propondrá años después en *Berlin Masque* y *Victims? Retreat Masque*, podríamos decir, es la manifestación de un pensamiento, parecido a como la literatura utiliza el lenguaje escrito para la descripción de un pasaje.

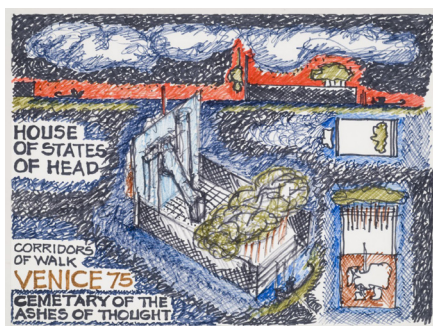


Figura 10. *Wall House 3*. Dibujo a rotulador. John Hejduk, 1975.
Canadian Centre for Architecture.

Aunque la casa parece tener una “fuerza generadora y expresión creativa de un proceso inacabado, en continua reflexión, que busca su oportunidad de instalarse, al margen de la ciudad”¹⁹, siempre tendrá el ímpetu de un sentimiento profundo sobre la masque.

¹⁷ Sobre los lados contrarios podríamos aludir a la siguiente cita. Dice: “Hay un dibujo increíble sobre la historia de Babar, una página doble que representa el día y la noche. La composición es diagonal. Muestra un grupo de elefantes voladores. Babar es un elefante y tienen bondad, esperanza, optimismo y todo lo que está escrito sobre ellos, junto a ellos, debajo de ellos. Eso está en un lado de la diagonal, el lado superior. Luego hay un montón de monstruos en la mitad inferior. Ellos están huyendo. Se trata de avaricia, celos y demás. Miré ese dibujo muchas, muchas veces. Leí esas historias a mi hija Renata muchas, muchas veces. Y poco a poco me di cuenta de que durante el día los animales eran todos elefantes, y todos se parecían. En realidad, cuando se analiza, una proyección fenomenológica (Hejduk, J., *Mask of Medusa*, op. cit., p. 63.). [Traducción propia]

¹⁸ Hejduk, J., *Dos conferencias*, op. cit. pp. 38-39.

¹⁹ Ros-García, J. M., «La máscara refugio o la mirada arquitectónica de John Hejduk», *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, 23(32) (2018), p. 116.

Normalmente, las masques de John Hejduk están caracterizadas por la identificación de distintas piezas definidas en cada proyecto. Son descritas como objetos. Las determina con un nombre a cada pieza. Desde la actividad, esas mismas piezas son relacionadas según quienes la habitan. Hejduk describe a personajes determinados como sujetos. Se disponen desde la diferenciación entre la arquitectura edificada y la acción de quien la habita, según la actividad. En esta alusión a la condición de Objeto-Sujeto, que John Hejduk plantea en gran parte de sus obras, Colin Priest y Jane Anderson entienden que el sujeto en *Retreat Masque* es inherente a la pieza.

La forma antropomórfica y la escala de la estructura sugieren que esta construcción podría seguir actuando como sujeto, incluso cuando está habitada. Las ambigüedades entre sujeto y objeto que cultiva la obra de Hejduk cambian nuestras expectativas sobre la arquitectura construida y nos recuerdan la naturaleza compleja y entrelazada de la realidad y la imaginación en el proceso de diseño.²⁰

Cuando la construcción, que es el objeto, actúa como sujeto, indiscutiblemente el sujeto se corresponde con la edificación, con quien la diseña. En este caso, el sujeto y el objeto actúan de un mismo modo. En cierta manera, podría estar expresando el carácter del espacio mental del que hablamos y, por tanto, *Retreat Masque* podría ser considerado como proclamación del sujeto hejdukiano, su habitante. La casa es una exteriorización de los pensamientos de Hejduk. *Retreat Masque*, como una de las primeras masques, es la necesidad con la que expresar las ideas de las consiguientes masques. ¿Qué mejor medio de expresión y transmisión de los sentimientos propios que los utilizados en la arquitectura mediante el dibujo del proyecto? Quizás, lo que dibuja John Hejduk sea su casa, pero no la casa en la que reside sino la casa en la que vive su cerebro. Diseña el lugar donde se ubican y desarrollan las ideas, una casa sensible con la que poder expresar la función anticipada, por un lado, y el significado de la masque por otro.

Esta preocupación por la atmósfera tiene, en mi opinión, implicaciones para entender la obra de Hejduk y, en particular, sus condiciones de representación. Aquí, por ejemplo, está hablando de dibujo arquitectónico: Lo importante es que haya un ambiente o una atmósfera que se pueda extraer en el dibujo y que dé el mismo aspecto sensorial que el de estar allí²¹

Las 28 piezas que John Hejduk estaba diseñando para la ciudad, cada una de las estructuras con los nuevos programas de *Berlin Masque* (fig. 1), plantean la función anticipada de los nuevos usos. “Es así en toda la mascarada: por ejemplo, cuando se sienta en la silla negra, el habitante mira el trampolín, es decir, en una función anticipada”²². Hejduk, ¿a qué se refiere con el trampolín sino a lanzarse y salir para presentar todas sus masques con las que estaba trabajando?

Retreat Masque nos presenta el guion de nuevos acontecimientos. Mostrar la casa sin fachadas no es referirse a la transparencia sino a todo lo contrario, es un intento por mostrar lo infranqueable de la mente cuando se presenta la sección de un pensamiento.

²⁰ Priest, C. y Anderson, J., LFollowing John Hejduk’s Fabrications: On imagination and reality in the architectural design process», en *Architectural Research Quarterly*, 21 (2) (2018), pp. p.194. [Traducción propia]

²¹ Dorrian, M., «“Then There Was War”: John Hejduk’s Silent Witnesses as Nuclear Criticism’», *Architecture and Culture*, vol. 6, no. 2 (2018), p. 230. [Traducción propia]

²² Hejduk, J., *Mask of Medusa*, op. cit., p. 137. [Traducción propia]

Retreat Masque es el medio para presentar lo inaccesible: un sentimiento, una sensación o la misma abstracción de su autor. Es una expresión con todo un sentido artístico a través de la arquitectura, tal como ocurre con la representación escénica, la expresión artística en una performance, o desde acontecimientos que presenta la literatura.

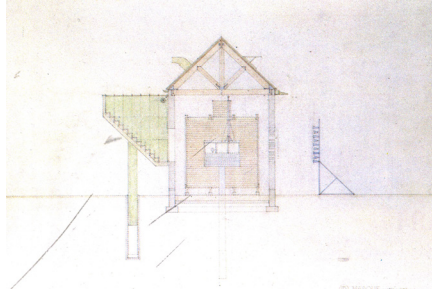


Figura 11. *Masque*. Sección transversal. John Hejduk, 1980.
Mask of Medusa p. 405.

5. La representación escenográfica en *Masque*. *Retreat Masque* frente a la *Wall House 3*

Retreat Masque forma parte del proyecto *Berlin Masque*. Aunque no se encuentre definido como una de las 28 piezas que la propuesta expone para el concurso de la capital alemana está dentro de la pieza *Masque*. La pieza 15 de *Berlin Masque* titulada *Masque* (fig. 9), tiene en su interior dos casas enfrentadas. Son dos edificios en el interior de otro edificio. Está compuesto por dos accesos diferenciados en cada uno de los lados más largos. Las dos casas han sido proyectadas previamente por Hejduk. Una grada de 12 niveles expresa el carácter de la representación escénica como espectáculo de luz y sonidos generado por unos altavoces y unos focos. Hay dos personajes que habitan las casas. Son dos ciudadanos. No obstante, dado que las casas son realizadas previamente al proyecto *Berlin Masque* y asumiendo que *Retreat Masque* es la casa mental de John Hejduk, ¿de quién es la otra casa, la *Wall House 3* que aparece enfrentada en el interior de *Masque*?

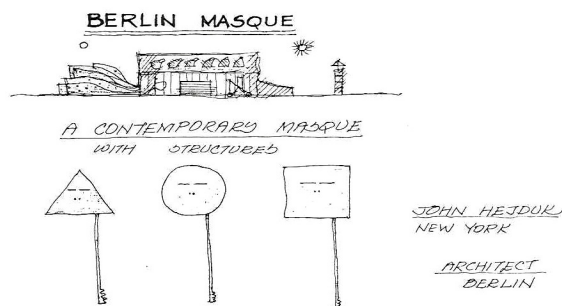


Figura 12. *Berlin Masque*. Boceto de la *Masque* como portada del proyecto con las máscaras que portan los espectadores. John Hejduk, 1984. *Mask of Medusa* p. 139.

Previamente, la *Wall House 3* se ubicó junto al proyecto titulado *El cementerio de las cenizas del pensamiento*, un cementerio sobre obras literarias²³ (fig. 10). El vínculo con la literatura, de un modo casi directo, nos lleva a relacionar la *Wall House 3* con la esposa de Hejduk, por las referencias a las obras de literatura que lo influenciaron. Si citamos algunas de las alusiones que Hejduk dice de Gloria Fiorentino podemos ver la relación y la influencia que su mujer transmitía al propio Hejduk.

...ella me hizo leer a Hardy. Ella lee a Hardy de una manera diferente. Ella es realmente una mujer perceptiva. (Hejduk, J., *Mask of Medusa*, op. cit., p 125). La obsesión con ciertos tipos de literatura. Gloria me trae a casa todo tipo de libros. Europeos, Madame Bovary (...) Hardy, estoy leyendo todo Hardy...²⁴

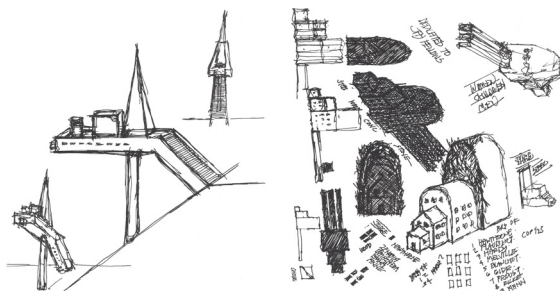


Figura 13. Comparación de dos proyectos de John Hejduk. Uno ubicado en la mitad izquierda, *Retreat Masque*. Bocetos. John Hejduk, 1993. *Soundings* p. 205. El otro ubicado en la mitad derecha, *Architectural Requiem*. Bocetos. John Hejduk, 1993. *Soundings* p. 209.

Retreat Masque es la casa del hombre y la *Wall House 3* es la casa de la mujer²⁵. Este encuentro de dos casas, desde un enfrentamiento teatral y performático en el interior del edificio *Masque* parece estar referido a una experiencia personal de John Hejduk con su esposa desde dos ámbitos propios, arquitectura y literatura. Las dos casas, entendidas de este modo, les identifican. Este enfrentamiento se corresponde con esta cita sobre literatura y arquitectura, y también está relacionada con la anterior:

Gloria dijo algo: “Eres absolutamente salvaje. Todo lo que hablas, sea cual sea el tema, siempre vuelves a un marco arquitectónico”. Y ella tiene razón Ella dice: “Estás hablando

²³ Sobre la propuesta para Venecia dice: “Mi preocupación consistía en que si podías enterrar a las personas también podías enterrar a los pensamientos” (Hejduk, J., *Dos conferencias*, op. cit., p. 36). “En este cementerio hay 40.000 cubos transparentes llenos de cenizas. En la parte de abajo están los títulos de las obras, pero solo el nombre de la obra ya que los autores están detrás o dentro del edificio” (Hejduk, J., *Dos conferencias*, op. cit., p. 48). “Debajo de cada cubo está (...) sólo el nombre de la obra: El paraíso perdido, Mobie Dick, En busca del tiempo perdido...” (*Ibidem*, p. 26).

²⁴ Hejduk, J., *Mask of Medusa*, op. cit., p. 131. [Traducción propia]

²⁵ Sobre la pieza *Masque* de *Berlin Masque* dice: “antes de que la construcción de la masque mayor se empiece, dos sub-masques son colocadas en su lugar, una en el lado oeste la otra en el lado este confrontadas una junto a otra. La del oeste será hecha de hormigón armado y acero, la del este será hecha de madera y metal. (...) Al este la sub-masque para un único habitante masculino (...) al oeste una única habitante femenina”. Hejduk, J., *Mask of Medusa*, op. cit., p.152. [Traducción propia]

de arquitectura a pesar de que es de otro tema”. Ella me hizo leer a Hardy. Ella lee a Hardy de una manera diferente. Ella es realmente una mujer perceptiva. Y ella dice: “¿Por qué haces eso? ¿Por qué te llevas a Hardy y ahora lo tienes en tu sistema de arquitectura?” No tenía una respuesta. Así que asentí con la cabeza y bebí mi café. Porque ella tiene razón.²⁶

Las casas que forman parte de *Masque* son casas mentales alusivas a John Hejduk y a su esposa, Gloria Fiorentino. La *masque* conlleva “ideas poéticas, revelaciones de un arquitecto reflexivo y seguro de sí mismo cuyo trabajo sobre la vida es tanto sobre sí mismo como sobre el momento en que se realizó”²⁷. Vamos a tratar de esclarecer que una casa se refiere a él y la otra se refiere a ella.

Masque es un enfrentamiento entre hombre y mujer que adquiere un carácter muy concreto en este aspecto íntimo, arquitectónico, literario y artístico. Parece estar expresando dos ámbitos que tratan de ser descifrados mediante una nueva representación. Nos presenta el carácter de la abstracción en el pensamiento de dos personas que quedan encerradas en el edificio y son tratadas para una condición escénica.

La propuesta *Masque* tiene un carácter independiente a *Berlin Masque*. Es presentada por sí misma en una conferencia en Harvard, en la Graduate School of Design²⁸. La mujer va a estar en una casa del presente que mira al pasado, según comenta el propio Hejduk. Se ubica al oeste, por donde se pone el sol. El hombre traspasa una entrada que también va a quedar enfrentada al interior de la otra casa. Se ubica al este, por donde sale el sol. Es la casa del pasado que mira al presente.

Si nos fijamos en las gradas que alojan al público, mostradas en la sección transversal (fig. 11), el hueco del muro no permite ver con claridad cómo son habitadas las dos casas. El hueco vinculado al espectador es muy pequeño. Prácticamente, los espectadores, se relacionan con el suelo y con unas perforaciones que quedan enfrentados a ellos. Si lo vemos en planta, las dos casas ubicadas a los lados quedan escondidas en la representación. Lo que queda enfrentado a los espectadores es la luz de unos focos que pasa a través de perforaciones en el muro. El muro contiene un espejo. No es posible que las dos casas se muestren con claridad en la escena artística. Por otro lado, el espectador lleva unas máscaras que parecen referirse al lenguaje de la geometría (fig. 12). El espectador se ve reflejado portando una máscara ante la imposibilidad de observar el interior de las casas. ¿Qué podríamos pensar, en este caso, de la propuesta?

La pieza *Masque* expone esta imposibilidad de relación por ser la vivienda un espacio privado. La máscara con las figuras geométricas expone el carácter del público como arquitectos. En la escena, el protagonista es el propio espectador iluminado, viéndose reflejado en un espejo con figuras geométricas por donde pasa la luz. Adquiere un papel desde un lenguaje en el que se ve reflejado con una máscara y sin poder ver las viviendas. *Masque* muestra y oculta una representación que le da la vuelta a la propia escenografía, donde el público se ve en un papel de la escenificación del proyecto. Es una escenografía performativa y teatral que muestra

²⁶ Hejduk, J., *Mask of Medusa*, op. cit., p. 131. [Traducción propia]

²⁷ Mitnick, L. I., John Hejduk: An architecture of revelation, John Hejduk: The Riga project, Filadelfia, The University of the Arts, 1989, p. 25. [Traducción propia]

²⁸ “Hejduk parece sugerir que los edificios pueden ser vistos como casas-teatro en las que la gente se reúne como actores y espectadores para representar y presenciar los dramas sociales de la vida” (HGSD, 1980). [Traducción propia]

un lado y su opuesto, donde uno se ve a sí mismo al tratar de descubrir ámbitos de lo privado. Lo que uno ve muestra el sentido que tiene no poder ver la privacidad. “En cada extremo de su interior situará dos sub-mascaradas, una representación de contrarios”²⁹.

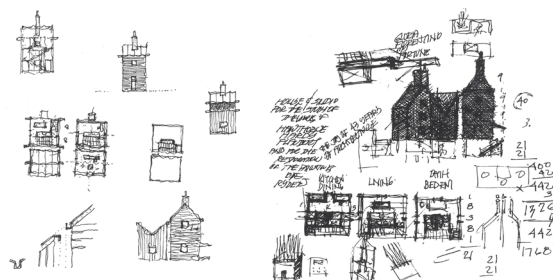


Figura 14. *House/studio for the preservation and restoration of some of the works of Hawthorne and Hopper*. Bocetos y manuscrito del nombre Gloria Fiorentino, John Hejduk, 1993. *Soundings* p. 68,69.

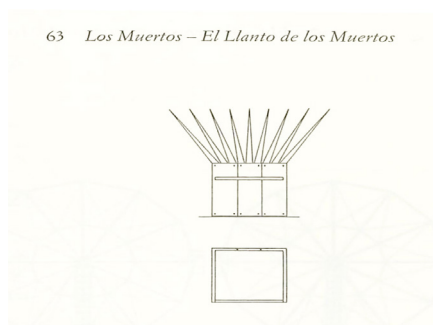


Figura 15. *Los muertos - El llanto de los muertos*. Planta y alzado, John Hejduk, 1993. *Víctimas* p. 118.

6. El conjunto Salem y la casa de Gloria Fiorentino

En *Mask of Medusa*, Don Wall pregunta a Hejduk: “¿Cómo se pasa de una literatura narrativa, que trata de palabras y descripciones habladas, a este fenómeno de objetos táctiles llamado arquitectura? ¿Cómo cruzas las líneas? ¿Cómo pasas del modo literario al modo arquitectónico? ¿Cuáles son los puntos cruzados con Hardy?”³⁰ Con estas preguntas, el intérprete habla de la dificultad por expresar un pensamiento literario a través de la arquitectura. Para responder, y atendiendo a todo lo presentado en este artículo, quizás deberíamos acercarnos a otras dos propuestas. Una, también titulada *Retreat Masque*, aparece publicada en *Soundings*³¹. Es una versión de la

²⁹ Bascones, G., Francesco Venezia, *John Hejduk y el arte de la memoria*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2018, p. 146.

³⁰ Hejduk, J., *Mask of Medusa*, op. cit., p. 125. [Traducción propia]

³¹ Cf. Hejduk, J., *Soundings*, New York, Rizzoli, 1993. pp. 205-207.

casa *Malaparte* de Adalberto Libera. Una plataforma, construida sobre un acantilado con las escaleras a un lado, contiene tres volúmenes con las figuras del círculo, el triángulo y el cuadrado en planta (fig. 13 izq.) –mismas figuras que las máscaras de los espectadores en *Masque*–. En este caso, *Retreat Masque*, podría vincularse también a la casa de Hejduk, por el vínculo con el artículo *Un cable desde Milán* encargado por la revista *Domus*³². En él dice sobre la casa *Malaparte*: “Es la observación del vientre de la naturaleza desde el que entramos formalmente al juego de nuestra vida y, también, es la apertura que nos recibe en nuestra salida final”³³.

La otra propuesta es el conjunto de edificaciones *Architectural Requiem*³⁴ que aparece seguidamente a la propuesta anterior. Aluden a los autores literarios relacionados con Gloria Fiorentino. No es casual que la propuesta sea un homenaje a los escritores que tanto influenciaron a John Hejduk a través de su esposa. Los nombres de Hawthorne, Flaubert, Hardy, Melville, Blanchot, Gide, Proust, Rilke y Mann se encuentran entre los bocetos (fig. 13 dcha.). *Architectural Requiem* –conjunto Salem– es un homenaje a los autores literarios, pero también a la esposa de Hejduk, quien es presentada como viuda de la literatura, la música y el arte. El vínculo con el *Cementerio de las cenizas del pensamiento* es casi directo, relacionando las obras literarias y la muerte. Hay una sensibilidad hacia la “muerte de los que se van, pero, sobre todo, muerte de los que se quedan a vivir con el drama emocional de la pérdida. Hejduk recupera en nuestro tiempo la sensibilidad de una tradición arquitectónica que durante siglos ha visto en el artefacto funerario la única posibilidad de hacer arquitectura”³⁵.

El conjunto Salem, de donde era el escritor Nathaniel Hawthorne, son tres edificaciones (fig. 13 dcha.). Tienen tres entradas de piedra, una para mujeres, otra para hombres y la del medio para los hijos. El primer edificio tiene 9 ventanas en alusión a cada uno de los autores. Es de hormigón. El segundo tiene 4 ventanas que aluden a personajes literarios, Zenobia, Bathsheba, Emma y Anne. Es de madera. En el tercer edificio hay una silla de metal para el juez. Tiene una ventana y es de metal. Alude a Hawthorne. La temperatura es cambiante en la medida que los edificios son recorridos. Hejduk, con el proyecto, muestra una experiencia arquitectónica en el espacio, reduciéndose en tamaño hasta quedar una única puerta en el edificio más pequeño. En una pieza tan sencilla el cúmulo de experiencias es tan vivencial que trata de generar una experiencia del espacio, la luz y los materiales, en tonos grises. Es una respuesta a este “fenómeno de objetos táctiles llamado arquitectura”.

Si hubiera alguna duda entre la relación de la esposa de John Hejduk con esta propuesta, deberíamos acercarnos a otra de las casas que aparece dibujada en *Soundings*, la misma publicación donde encontramos *Architectural Requiem*.

³² El propio artículo da explicaciones del encargo cuando dice: “Los antecedentes suscitados por una llamada de teléfono trasatlántica de uno de los editores de la revista *Domus*. La pregunta era si yo conocía la casa de *Malaparte*, a lo que contesté que sí. Otra pregunté fue si yo conocía al arquitecto Libera. A lo que contesté que sí. ¿Sabía que Libera fue el arquitecto de la casa? Esto no lo sabía, pero podía imaginar que así fuese. La última pregunta era si escribiría un artículo acerca de la casa” (Llinares, F. J., «Un paseo por la isla de Capri». *El paisaje en la praxis artística contemporánea*, Valencia: Fundación Cañada Blanch. 2012, pp. 137-150p. 146-147) (Cita de Llinares en una traducción a John Hejduk).

³³ Hejduk, J., *Mask of Medusa*, op. cit., p. 93. [Traducción propia]

³⁴ Posteriormente, en la misma publicación, aparece el proyecto titulado *Electra Quartet*, también dedicado a Hawthorne, junto a Flaubert, Hardy y O’Neill. (Hejduk, J., *Soundings*, op. cit., pp. 370–377).

³⁵ Piscicella, S., «Scandal of the limit and anesthesia of the form in the society of a-mortality. I celebrate by John Hejduk, a formula beyond death», Festival dell’Architettura Magazine 57-58 (2021), p.222

Entremedio de los proyectos publicados en el capítulo 2, titulado *Soulfilament*, está el proyecto que mejor puede responder a las preguntas sobre pasar “de una literatura narrativa, que trata de palabras y descripciones habladas, a este fenómeno de objetos táctiles llamado arquitectura” y “cruzar líneas”. La *Casa/estudio para la preservación y restauración de algunos de los trabajos de Hawthorne and Hopper*³⁶ es una casa separada en dos partes, con cubierta a dos aguas (figura 14). Entre los bocetos hay una inscripción que identifica esta casa estudio como la casa de Gloria Fiorentino³⁷, quien justamente se relaciona, ahora sí de forma directa, con todos los autores que anteriormente vinculan arquitectura y literatura desde Gloria Fiorentino.

7. Conclusiones a las influencias literarias en John Hejduk

Según la hipótesis sobre la producción desarrollada por John Hejduk, en la que se plantea una influencia de la literatura que ha transformado su obra en las propuestas realizadas durante el último cuarto del siglo XX, se ha justificado la complejidad de la investigación visitando, en un zigzag, obras, textos, entrevistas, o dibujos según interpretaciones descritas. La investigación parte de los vínculos e influencias de la esposa de Hejduk en su arquitectura que ha conseguido ligar analogías difíciles de localizar. Gloria Fiorentino no solo ha permitido razonar estas relaciones entre literatura y arquitectura, sino que la propia arquitectura ha conformado un lenguaje exponiendo la relación entre Gloria Fiorentino y John Hejduk, como se ha expuesto en la pieza *Masque*.

Cabría definir algo más sobre las influencias en la producción Hejdúkiana de finales del XX, que, aunque no toda la obra esté específicamente relacionada con la literatura de un modo directo, sí existen relaciones –algunas complicadas de demostrar–. Las influencias, muy pocas veces, son demostrables de una manera fehaciente. Tampoco es el fin de este manuscrito. Como final, sí cabría exponer algún ejemplo de esta consideración. Del mismo modo que hay autores literarios concretos que acompañan el proyecto *Architectural Requiem*, hay otro gran número de relaciones directas vinculadas a sus obras.

Melville, Hawthorne, y también Poe, se vinculan con el proyecto *New England Mask*, en Nueva Inglaterra³⁸; Rilke con *La Casa del guardián de los registros de Rilke*, en Riga³⁹; Flaubert con *Berlin Masque*⁴⁰ en Berlín; Proust con la *Wall House* 241, en Ridgefield, Connecticut. Todos ellos con *Architect's Wheel*⁴² publicado en *Soundings*. Si de todo este estado literario hay vínculos directos que pueden

³⁶ *House/studio for the preservation and restoration of some of the works of Hawthorne and Hopper* (Hejduk, J., *Soundings*, op. cit., pp. 68-69).

³⁷ En uno de los bocetos de la casa estudio aparece manuscrito: “Gloria Fiorentino. Mi fortuna”. Hejduk, J., *Soundings*, op. cit., pp. 69). [Traducción propia]

³⁸ “Los juegos. Los escritos Poe, Hawthorne. Todo está ahí.” Traducido de: “The plays. The writings. Poe, Hawthorne. It’s all in there”. (Hejduk, J., *Mask of Medusa*, op. cit., p. 132).

³⁹ “Casa del guardián de los registros de Rilke”. Traducido de: “House of the Keeper of the Records of Rilke” (Hejduk, J., Vladivostok, New York, Rizzoli, 1989, p. 56).

⁴⁰ Hejduk escribe: “La crucifixión de leones rugientes de Flaubert”. Traducido de: “Flaubert’s crucifixion of roaring lions”. (Hejduk, J., *Mask of Medusa*, op. cit., p. 423).

⁴¹ “Por el camino de Swann, de Marcel Proust”. Traducido de: “Swann’s Way, by Marcel Proust”. (Hejduk, J., *Mask of Medusa*, op. cit., p. 77).

⁴² “Gide, Proust, Flaubert, Hardy, Robbe-Grillet, Blanchot, Mann”. (Hejduk, J., *Soundings*, op. cit., p. 30).

mostrarse de forma indiscutible, hay un autor que podría pasar desapercibido por no aparecer citado en las explicaciones que da Hejduk de un modo directo. Sus relaciones no son evidentes, pero sí podemos demostrar ciertas convicciones. Este autor es Maurice Blanchot, que aparece su nombre en el proyecto *Architect's Wheel*. La ausencia de citas a esta autoría, a diferencia de cuando nombra a Marcel Proust, Thomas Mann, Gustave Flaubert o Nathaniel Hawthorne, conlleva a que pase desapercibido. Sin embargo, no deja de ser mucho más intensa la influencia en su obra arquitectónica. Podríamos afirmar que queda afectada en el propio ámbito del lenguaje arquitectónico de Hejduk y, por tanto, en un vínculo entre disciplinas como pocas veces se haya podido dar.

Trataré, para acabar, de explicarlo brevemente con algún ejemplo. Se trata de una de las pocas influencias entre arquitectura y literatura que están vinculadas con tanta profundidad. Obviamente, hay otras correspondencias entre las disciplinas, pero, muy pocas, se meten en lo más profundo, de una, para desarrollar la otra según su poética y su lenguaje.

Veamos uno de los proyectos más conocidos de John Hejduk. Se trata de la propuesta *Victims* para la ciudad de Berlín, en el solar donde la gestapo llevó a cabo las torturas durante el nazismo alemán. Fue presentada para el concurso del IBA.

Si comparamos alguna de las frases del proyecto –publicado en el preámbulo titulado *Pensamientos de un arquitecto* o en el capítulo titulado *Notas para la construcción de un diario*⁴³– con algunas de las frases de Maurice Blanchot –en *Escritura desastre* o *El paso (no) más allá*–, las palabras y el sentido de las frases tienen una poética que liga sus contenidos.

El medio que tiene la literatura para construir el lenguaje escrito, a través de las palabras, podría compararse con el medio que tiene la arquitectura para construir el lenguaje edificado. Blanchot dice: “palabra de espera, quizá silenciosa, pero que no deja de lado silencio ni decir y que convierte ya el silencio en un decir, que ya dice en el silencio el decir que es el silencio. Pues el silencio mortal no se calla”⁴⁴. Hejduk, en el proyecto *Victims*, dice “es la ausencia / de una pared / lo que hace que penetren / figuras perpetuamente acalladas”⁴⁵. La palabra que convierte el silencio en un decir es como la ausencia del muro en el que penetran figuras acalladas.

Cuando Blanchot dice: “La escritura, sin situarse por encima del arte, implica que no lo preferimos, lo borra lo mismo que ella se borra”⁴⁶, y relacionamos esto con la frase de Hejduk: “las borraduras suponen existencias anteriores”⁴⁷, ocurre una magia entre el recuerdo y el olvido.

Estas analogías, que deberían ser motivo de otro análisis, en esta relación entre arquitectura y literatura a pesar de sus controversias, nos lleva y nos ha llevado a sentir la creación artística.

⁴³ Sobre la publicación *Victims* (Hejduk, J., *Victims*, London, Architectural Asociation, 1986.) se encuentra uno de los pocos libros traducidos al español, *Victimas* (Hejduk, J., *Victimas*, Murcia, COAT, 1993.). El título del preámbulo en la publicación inglesa es: Notes for a construction of a diary y Thoughts of an architect.

⁴⁴ Blanchot, M., *La escritura del desastre*, Madrid, Trotta, 2015, p. 57.

⁴⁵ Hejduk, J., *Victimas*, Murcia, COAT, 1993, p. 40.

⁴⁶ Blanchot, M., *La escritura del desastre*, op.cit., p. 52.

⁴⁷ Hejduk, J., *Victimas*, op. cit., p. 27.

8. Referencias bibliográficas

- Autor desconocido. John Hejduk Presents His “Masques”. *HGSD News* Vol 9 #1. (1980).
- Bascones, G., *Francesco Venezia, John Hejduk y el arte de la memoria*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2018.
- Blanchot, M., *El paso (no) más allá*, Barcelona, Paidós, 1994.
- Blanchot, M., *Escritura del desastre*, Madrid, Trotta, 2015.
- Cardani, L., «La ciudad como teatro de personajes. El Masque de John Hejduk», *[i2] Investigación e Innovación en Arquitectura y Territorio*. Vol. 10, Núm. 2 (2021), pp. 51-74. Disponible en: doi.org/10.14198/I2.17415
- Dorrian, M., «“Then There Was War”: John Hejduk’s Silent Witnesses as Nuclear Criticism’», *Architecture and Culture*, vol. 6, no. 2 (2018), pp. 227-242. Disponible en: doi.org/10.1080/20507828.2018.1478375
- Hejduk, J., *Dos conferencias*, Valencia, UPV, 2001.
- Hejduk, J., «John Hejduk», *Schools of Architecture*, Rotterdam, NAI, 1996.
- Hejduk, J., *Mask of Medusa*, New York, Rizzoli, 1985.
- Hejduk, J., *Soundings*, New York, Rizzoli, 1993.
- Hejduk, J., *The Riga Project*, Philadelphia, The University of the Arts, 1989.
- Hejduk, J., Un cable from Milán, *Mask of Medusa*, New York, Rizzoli, 1985, pp. 92-93.
- Hejduk, J., *Victims*, London, Architectural Association, 1986.
- Hejduk, J., *Víctimas*, Murcia, COAAT, 1993.
- Hejduk, J., *Vladivostok*, New York, Rizzoli, 1989.
- Jones, I., *Designs by Inigo Jones for Masques & Plays at Court*, New York, Rusell & Rusell, 1966.
- Llinares, F. J., «Un paseo por la isla de Capri». *El paisaje en la praxis artística contemporánea*, Valencia: Fundación Cañada Blanch. 2012, pp. 137-150.
- Mann, T., *La montaña mágica*, Barcelona, Edhasa, 2009.
- Mitnick, L. I., John Hejduk: An architecture of revelation, *John Hejduk: The Riga project*, Filadelfia, The University of the Arts, 1989, pp. 24-25.
- Pisciella, S., «Scandal of the limit and anesthesia of the form in the society of a-mortality. I celebrate by John Hejduk, a formula beyond death», *Festival dell’Architettura Magazine* 57-58 (2021), pp 222 – 227.
- Priest, C. y Anderson, J., Following John Hejduk’s Fabrications: On imagination and reality in the architectural design process, arq: *Architectural Research Quarterly*, 21 (2) (2018), pp. 183-192.
- Ros-García, J. M., «La máscara refugio o la mirada arquitectónica de John Hejduk», *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, 23(32) (2018), pp. 112–121. Disponible en: doi: 10.4995/ega.2018.8869.
- Souther, R., *Chaneable Scenery. Its origin and development in the British theatre*, Londres, Faber and Faber limited, 1952.
- Strong, R., *Arte y poder*. Madrid, Alianza, 1988.