

El gesto del arquitecto*

Jean Pierre Cometti
Université de Provence

*La antigua cultura se convertirá en un
montón de escombros, y al final en un
montón de cenizas, pero espíritus
flotarán sobre estas cenizas.*

L. Wittgenstein,
Aforismos: Cultura y valor

El eslogan mentiroso

“*Los términos: arquitecto o arquitectura, los detestaba y nunca decía: arquitecto o arquitectura, y todas las veces que yo u otro pronunciaba las palabras: arquitecto o arquitectura, replicaba en seguida que no podía escuchar las palabras arquitecto o arquitectura, que estas dos palabras eran solo deformaciones verbales, nada más, engendros que un ser pensante no podía permitirse utilizar y, por cierto, yo no lo hacía nunca en su presencia y, además, aun estando en otra parte no usaba más las palabras arquitecto o arquitectura; Höller también se había acostumbrado a no emplear las palabras arquitecto o arquitectura, siempre nos limitábamos a decir construcción o arte de la construcción; que el término construir era uno*

* Texto de una conferencia dictada por el autor en la Pontificia Universidad Católica del Perú el 12 de abril de 2007. Anteriormente apareció publicado en francés en la revista *La Part de l'Oeil*, N° 8 (1992).

de los más bonitos que existía, lo sabíamos desde que Roithamer había hablado sobre el tema...”¹.

No es a Wittgenstein a quien Thomas Bernhard atribuye este rechazo de los términos “arquitecto o arquitectura”, sino a Roithamer, el constructor del Cono, constructor ficticio, pero pariente cercano del filósofo a quien se parece en más de un aspecto. En cuanto a Wittgenstein, figuró por un tiempo en la guía telefónica vienesa con la profesión de arquitecto. Pero ello no quiere decir que considerara con mayor simpatía las tendencias o los ejemplos más representativos de lo que designaba entonces la palabra. En un apunte de 1930 escribe: “La diferencia entre un arquitecto bueno y un arquitecto malo consiste hoy en día en esto, en que este último cede a todas las tentaciones, mientras que el arquitecto auténtico las resiste”².

¿A cuántos creía capaces de ello? Lo que sabemos de él y de los sentimientos que le inspiraba el arte de su época –en realidad, más bien, su época como tal– permitiría reducir bastante el número. Pero si se trata de hacerse una idea más clara de las *tentaciones* que podría estar considerando, la casa que construyó a petición de su hermana Gretl (Margarete Stonborough) puede ciertamente ofrecernos –de manera negativa– una imagen bastante buena.

Si las circunstancias que lo llevaron a emprender tal empresa son esencialmente personales –y en gran parte fortuitas– y si el significado que uno puede querer dar a esta decisión, según lo que uno piense de él y del espíritu en que se encontraba entonces (en sentido moral e intelectual) no lo es menos, se puede recordar la importancia de la arquitectura en las convulsiones ocurridas en Viena³, y en lo que acaso hizo de ella un “país para genios”, aunque ello “implicó también su ruina”⁴. Entre otras cosas más significativas e interesantes de Wittgenstein, que construyera una casa, y que ello se produjera en Viena –aun cuando ello no nos ayude a comprender su obra– no es de poca importancia para la comprensión del sentido que esta revestía para él en un mundo en el que se sentía profundamente extraño.

¹ Bernhard, Thomas, *Korrektur*, Frankfurt: Suhrkamp, 1975; traducción francesa de A. Kohn: *Corrections*, París: Gallimard, 1978, pp. 15-16.

² Wittgenstein, Ludwig, *Remarques-mêlées (Aforismos: Cultura y valor)*, traducción francesa de Gérard Granel, Mauzevin: TER, 1984.

³ Ver los análisis de Carl Schorske sobre el tema en: *Vienne fin de siècle. Politique et culture*, traducción francesa de Y. Thoraval, París: Le Seuil, 1983.

⁴ Cf. Musil, Robert, *L'homme sans qualités*, traducción francesa de Philippe Jaccottet, París: Le Seuil, 1957, capítulo 8.

A este respecto, es interesante la actitud que Thomas Bernhard le atribuye a Roithamer, en la medida en que lo asemeja singularmente a las convicciones que condujeron también a Adolf Loos a oponerse, de la manera más radical, a la arquitectura de la *Ringstrasse*, y luego a la *Secesión*⁵. Loos se negaba a asimilar la arquitectura al arte; la peor de las confusiones radicaba para él en lo que llamaba “el eslogan mentiroso ‘artes aplicadas’ [*arts appliqués*]”. En cierto sentido, el caso de Wittgenstein no es muy distinto y es razonable pensar que fue con un espíritu similar que emprendió la construcción de la casa que su hermana le había confiado. En cambio, el interés que le prestamos a esta no deja a veces de basarse en ideas que corresponden bastante mal a lo que en realidad representa este episodio de su vida. Pero es verdad que tal episodio, junto a otros, es también capaz de enriquecer la imagen singular, enigmática, que tenemos de él, con los malentendidos que invariablemente suelen acompañarla, a lo cual probablemente hay que añadir el aspecto raro, por no decir único, que representa el caso de un filósofo arquitecto⁶.

Muy cerca del lugar donde, unos años antes, al regresar de la guerra, había aprendido la profesión de maestro de escuela, Wittgenstein construyó la casa que se asocia desde entonces a su nombre. Correspondiendo al deseo expresado por su hermana de construirse una residencia amplia a su gusto⁷, realizó Wittgenstein una de las tres empresas concluidas en su vida, en tres momentos distintos de su existencia, junto con el *Tractatus logico-philosophicus*

⁵ La oposición de Loos (1870-1933) a lo que se llamaba entonces el *Ringstrassenstil* al *historicismo*, luego a la “*Secesión*”, con la cual estuvo, sin embargo, brevemente emparentado, está principalmente marcada por la publicación del célebre artículo “La ciudad Potemkine”, en *Ver Sacrum* de 1898; por la realización de la tienda Goldman y Salatsch, en el mismo año, y del *Café Museum* en 1899 (que los adversarios de Loos bautizaron el “*Café Nihilismo*”); por la publicación de *Ornamento y crimen* en 1908; y por la construcción del *Michaelerhaus* en 1909-1911.

⁶ La casa de la *Kundmannngasse* no suscitó siempre el interés que le vale hoy en día la notoriedad de ser autor del *Tractatus*. Margarete Stonborough la abandonó cuando emigró, y su sucesión, después de su muerte, condujo a un proyecto de demolición en 1971. Bajo el efecto de algunas intervenciones y de la emoción de algunos, fue finalmente declarada de interés artístico y salvada de la demolición.

⁷ Con respecto a los motivos de esta proposición que le hizo su hermana, no se sabe gran cosa, pero es posible conjeturar que las circunstancias por las cuales Wittgenstein terminó su carrera de maestro de escuela y el periodo de depresión por el cual parece haber atravesado incitaron a Gretl a animarlo para esta empresa. Sobre estos diversos aspectos biográficos, ver: Chauviré, C., *L. Wittgenstein*, París: Le Seuil, 1989; y también Monk, R., *L. W.: The Duty of Genius*, Londres: Jonathan Cape, 1990 (la única biografía completa hasta la fecha).

y el *Wörterbuch für Volksschulen* (Vocabulario para uso de escuelas públicas)⁸. Pero si las biografías o los testimonios que han sido publicados al respecto no dejan de darle, en general, un lugar a la construcción de la casa, no es tanto el caso de los estudios más específicamente dedicados a su obra desde su muerte en 1951⁹. No es tan fácil –y además nada prueba, *a priori*, que esto sea realmente de interés¹⁰– clarificar el tipo de relación que este aspecto de su obra y de su persona puede tener con lo que fue su contribución a la filosofía.

Mi casa es producto de mis buenas maneras...

Cuando Margarete Stonbrough propone a Ludwig que se encargue de la construcción de su futura residencia de la *Kundmanngasse*, este acababa de terminar una estadía de seis años en los tres pueblos de la Baja Austria (*Basse-Autriche*) donde ejerció la profesión de maestro de escuela. Desde 1914, es decir, doce años antes, contando los años de guerra y de cautiverio, Wittgenstein dejó Cambridge y se alejó después de la filosofía durante varios años (después del *Tractatus*, compuesto durante la guerra, y publicado en 1921 en las *Annalen der Naturphilosophie*). La decisión que lo lleva a aceptar la propuesta de su hermana se sitúa por lo tanto en un momento en que, regresado a Austria, se encuentra confrontado a decisiones de no poca importancia. Estamos en vísperas de los años treinta y los cambios se irán

⁸ El *Wörterbuch* fue compuesto durante los años pasados en Tratenbach, Neukirchen, y más precisamente en Otterthal. Fue impreso en 1926 por Hölder-Pichler-Tempsky en Viena. Ver: Cometti, J.P., presentación y traducción del Prólogo en: “L. Wittgenstein”, en: *Sud*, número especial dedicado a Wittgenstein (1986), retomado en: “Aspects de Wittgenstein”, en: *Sud* (1989).

⁹ 5868, libros y artículos confundidos, según una reciente bibliografía. No obstante, son excepciones el libro de Bernhard Leitner, *The Architecture of L.W.*, Halifax: Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1973; el de G. Gebauer *et al.*, *Wien. Kundmanngasse 19*, Munich: Wilhelm Fink, 1982; el estudio de J. Bouveresse en el catálogo *Vienne 1880-1936: “W. et l’architecture”*, París: Centre G. Pompidou, 1986; así como la tesis no publicada de E. Veit, también dedicada a la casa.

¹⁰ Salvo si imaginamos, como lo vamos a ver, que la arquitectura puede ilustrar ideas o proporcionar una réplica de ellas; o si pensamos, idea que parece estar abriéndose paso desde hace un tiempo, que la obra de Wittgenstein está estrechamente ligada a su vida y a las preguntas referentes al ámbito ético que no dejó de hacerse. Ver, sobre este tema, la biografía de R. Monk, *o.c.*, así como la de Brian McGuinness, *L.W. Les années de jeunesse*, traducción francesa de Y. Tenenbaum, París: Le Seuil, 1991.

dando en su pensamiento; no muy lejos, por otra parte, de las relaciones que entablará con Moritz Schlick y el círculo de Viena¹¹.

En realidad, inicialmente Gretl le había confiado a un arquitecto vienés, Paul Engelmann, la construcción de la casa. Wittgenstein conocía a Engelmann, alumno de Adolfo Loos, a quien había encontrado en Olmütz, en 1916, durante la guerra¹².

De hecho, en el momento en que Wittgenstein decide aceptar y ponerse a trabajar, Engelmann ya ha dibujado el plano de la casa. Sabemos, sin embargo, que este plano fue revisado por Wittgenstein, que Engelmann y él lo discutieron y que se asociaron con la perspectiva de una colaboración entre ambos. No es muy fácil saber en qué consiste exactamente la contribución respectiva de cada uno, pero parece que Wittgenstein de verdad se encargó de todo y que, en pocas palabras, su intervención fue decisiva, aunque su competencia en la materia –y aun sus gustos y talentos– deben haber sido, inicialmente, limitados. Sea como fuere, juzgando por el testimonio de Hermine Wittgenstein: “Ludwig hizo su debut; empezó a interesarse por el plano y las maquetas de la manera intensa que le era propia, se puso a modificarlos y se mostró cada vez más absorto en el proyecto, hasta el punto en que se hizo dueño de él. Engelmann tuvo que apartarse frente a esta personalidad mucho más fuerte que la suya, y fue así como la casa fue construida bajo el control de Ludwig y de acuerdo a la versión modificada de su plano, y esto hasta los detalles más ínfimos”¹³.

Las obras duraron dos años. Poco después, Wittgenstein retornaba a Cambridge, donde se convertía en Fellow del Trinity College, luego de que Russell y Moore aceptaran el *Tractatus* como tesis. La casa ha sufrido diversas modificaciones a lo largo de los años, de manera que, sin duda alguna, la impresión que puede tener el visitante de hoy no será totalmente la misma de la que hubiese tenido inicialmente, recién acabadas las obras. Sin embargo, de manera global, “la casa, revestida con argamasa, es una construcción de tres pisos que consta de 27 cuartos, lo cual representa una superficie habitable

¹¹ Ver: Weismann, F. (ed.), *L. Wittgenstein und der Wiener Kreis*, traducción francesa de G. Granel, Mauvezin: TER, 1991. Los primeros encuentros con Schlick datan de 1927.

¹² Ver: Engelmann, Paul, *Letters from L.W. with a Memoir*, Oxford: Blackwell, 1967; traducción francesa parcial de J.P. Cometti, “Aspects de Wittgenstein”.

¹³ Wittgenstein, Hermine, “My brother Ludwig”, en: Rhees, R., *Recollections of Wittgenstein*, Oxford: Oxford University Press, 1981.

de 1116 m². El material: columnas y vigas de apoyo de hormigón armado, paredes portadoras de ladrillos, revestimiento de hormigón. Organización interior: planta baja, salas de recepción y habitación de la señora de la casa; primer piso, habitación del señor de la casa y cuartos de huéspedes; segundo piso, cuartos de los niños, cuartos de recepción y de los empleados del hogar”¹⁴.

Tales son las características más generales del edificio; las más distintivas, en cambio, conciernen el tratamiento del espacio, de los materiales y, más específicamente, las decisiones que revelan. El rasgo que más inmediatamente sorprende reside sin duda alguna en lo que vincula las líneas y la impresión de conjunto con la arquitectura de Loos. Una comparación rápida con el *Haus Steiner* (1910), el *Haus Sheu* (1912-1913), y hasta con la casa que Loos construyó para Tristan Tzara en París (1926) no deja ninguna duda al respecto. Al menos dos de los principios que Loos defendió vehementemente encuentran en ella una clara ilustración: la eliminación radical de todo elemento decorativo (con la importancia correspondiente dada a los materiales), así como la subordinación del aspecto exterior a la disposición *interior* del volumen. Desde luego, el hecho de que el plano primitivo de la casa haya sido dibujado por Engelmann, que era un alumno de Loos, parece explicar las analogías observadas. Pero lo que acercaba a Loos y a Wittgenstein –sin prejuzgar sus diferencias– merece igualmente que se tome en consideración. Sin duda Wittgenstein sentía admiración por Loos y, en más de un aspecto, todo indica que estaba también de acuerdo con sus ideas. Como Kraus, del que también era cercano, sabemos que Loos estaba animado por un ideal de pureza y de rigor que le prohibía ceder frente a las tendencias más comúnmente compartidas por sus contemporáneos vieneses. En este aspecto, su actitud se relaciona a menudo con su elección de un modo de vida americano y con la inspiración que encontró en Estados Unidos. Pero más allá de lo que podría resultar de ello, hay en él –como lo hay en Kraus y en Wittgenstein– la aversión contextual y típicamente vienesa que le inspiraba lo superfluo, en pocas palabras, todo lo que lo oponía de manera instintiva a las tendencias nacidas con el *Jugendstil*¹⁵. Como lo sugirió de manera significativa Kraus: “Todo lo

¹⁴ Leitner, B., o.c.; traducción francesa, “La maison de Wittgenstein”, en: Clair, Jean, *Vienne 1880-1939. L'Apocalypse Joyeuse*, París: Edition du Centre Pompidou, 1986.

¹⁵ Su sentimiento y su lucha pueden considerarse “vieneses” en el sentido de que nacieron de la reacción a lo que Viena ha engendrado típicamente en el plano estético, moral y político. Loos pertenece a la línea de Mauthner, Kraus y Wittgenstein, aunque sería absurdo limitar su arte a este arraigo, tanto como es absurdo, y de todas maneras

que compartimos, A. Loos y yo –él materialmente y yo verbalmente– siempre consistió en decir que existe una diferencia entre una urna y un orinal. Pero entre los hombres de hoy, hay los que se sirven del orinal como de una urna y los que utilizan la urna como un orinal”¹⁶.

Es inútil precisar que Wittgenstein no pensaba de manera muy diferente. Hay más de un hecho que lo atestigua, empezando por las características más evidentes del *Tractatus*, a propósito del cual se tomaba el trabajo de enfatizar que no tenía rasgo alguno de palabrería¹⁷. Sobre este punto, la comparación no sería exagerada, y sin duda se puede asociar a ello las relaciones particulares que se establecen en la casa entre el interior y el exterior. Como lo veremos, una de las características que presenta la casa de Wittgenstein, entre otros rasgos originales, reside efectivamente en la separación que establece, en varios aspectos, entre el *exterior* y el *interior*. También sobre este punto parece que Wittgenstein se acerca a Loos, para quien el espacio interior debía ser protegido –por lo tanto separado– de la realidad externa que, a su modo de ver, se confundía con el mercantilismo de la civilización moderna. Wittgenstein nunca se expresó en estos términos, pero en él y su arquitectura se manifiesta la misma preocupación. Esta es la preocupación del *centro* y se opone a la “civilización”, a sus tendencias centrífugas y al *progreso* que constituye, según él, su forma propia¹⁸. Esta convicción bastante típica, y cuya importancia no deberíamos subestimar, se expresa de manera más clara en el Prefacio escrito para las *Observaciones filosóficas* en 1930: “Este libro ha sido escrito para los que tienen simpatía con el espíritu en el que fue escrito. Es un espíritu que, según creo, es distinto al de la gran corriente de la civilización europea y americana. El espíritu de esta civilización, cuya expresión es la industria, la arquitectura, la música,

arbitrario, hacer de Wittgenstein un autor cuya singularidad no puede explicarse sino a la luz del contexto moral e intelectual que ofrecía Viena a fin del siglo.

¹⁶ Citado por Paul Engelmann, o.c., p. 129.

¹⁷ Ver la carta a Ludwig von Ficker de mediados de octubre de 1919, traducción francesa en: *Sud*, número especial dedicado a Wittgenstein (1986).

¹⁸ Esta convicción es también la de Musil, cuya obra, a este respecto, es muy cercana al espíritu que anima a Wittgenstein, particularmente en lo que concierne a las relaciones ambiguas que unen al individuo y al deseo de interioridad a la historia. En *L’homme sans qualités*, la idea del *otro estado* constituye su núcleo temático mayor. Las convicciones de Wittgenstein con respecto al progreso se expresan en estas líneas de 1930: “Nuestra civilización se caracteriza por la palabra ‘progreso’. El hecho de que progrese no es solo una de sus características: el progreso es su forma”, (Wittgenstein, L., *Aforismos: Cultura y valor*; p. 16).

el fascismo y el socialismo de nuestra época, es ajeno y antipático al autor. No es este un juicio de valor. No es que el autor crea que lo que se da hoy en día como arquitectura lo sea, ni tampoco que no vea con la mayor desconfianza lo que se llama música moderna (sin comprender su lenguaje), pero la desaparición de las artes no justifica ningún juicio desfavorable sobre una civilización. Pues, en épocas como estas, las personalidades auténticamente fuertes abandonan el ámbito de las artes para dedicarse a otras cosas, y el valor del individuo llega a expresarse de alguna manera”¹⁹.

Las afinidades de Wittgenstein y de Loos llegan aquí a un límite que no es necesario examinar en sí; por otro lado, si consideramos las interrogantes que la casa sugiere al comentador, no estoy lejos de pensar que la luz que echan sobre la casa estas líneas (dos años después de su construcción) nos da el más justo comentario.

No juegues con las profundidades del otro

Era natural que la arquitectura de Wittgenstein suscitara intentos de comentario filosófico. Que un filósofo como Wittgenstein construyera una casa –que no fuera solamente una *hütte* (choza)²⁰–, no sería concebible sino a la luz de motivos *filosóficos*, que sugieren en primer lugar la búsqueda de los vínculos que asocian *sustancialmente* la filosofía y la arquitectura. Dado que Wittgenstein había publicado el *Tractatus* algunos años antes, la tentación de ver en la casa acabada en 1928 una prolongación de la obra publicada en 1921 era grande²¹.

Las características inmediatamente visibles de la casa parecen prestarse admirablemente para ello. Como escribe G.H. von Wright, en una reflexión citada con mucha frecuencia: “El conjunto es despojado de todo ornamento y notable por la armoniosa claridad de las proporciones y de las líneas: una

¹⁹ *Ibid.*, p. 15.

²⁰ Se podría, de hecho, observar, de manera accesoria, que eso fue lo que hizo con motivo de su primera estada en Noruega.

²¹ Con la excepción del comentario que Kunibert Bering dedica, él también, a la casa en su estudio: *Die Rolle der Kunst in der Philosophie Wittgensteins*, Essen: Die Blaue Eule, 1986. La casa parece aportarle la prueba de una evolución de Wittgenstein que permite fechar las premisas de su segunda filosofía en aquellos años. Bering comparte con los que defienden la tesis opuesta el prejuicio que consiste en buscar en la arquitectura de Wittgenstein una suerte de “prueba” que pueda ser válida para su “filosofía”. Lo propio de este tipo de procedimiento es que se contenta generalmente con poco. La necesidad obliga.

belleza sencilla y firme que se parece a la estética depurada del *Tractatus*²². Estas reflexiones no podrían ser más justificadas; se imponen de la manera más evidente a todo lector del *Tractatus* que piense en la casa. Pero la cuestión es saber qué tan lejos se puede llevar la comparación de manera razonable, y qué conclusiones se pueden eventualmente obtener de ella. En realidad, como se podrá juzgar sin mucha dificultad, el mejor camino a tomar no será tal vez el que apunta simplemente a asociar la obra filosófica con la casa, ni a buscar en esta una prolongación de aquella.

Esta tendencia doble es, con todo, la que caracteriza las investigaciones dirigidas por G. Gebauer y varios autores en el marco de un seminario dedicado a la arquitectura de Wittgenstein en 1973-1974²³. Voy a detenerme en dos aspectos, no por convicción, sino para sugerir a qué malentendidos expone una comparación aparentemente lícita.

En un estudio titulado *La casa de Wittgenstein, una interpretación morfológica*, Lothar Rentschler se propuso buscar al filósofo detrás del arquitecto, proponiéndose para ello mostrar que “el palacio Wittgenstein es... la réplica material del sistema semiótico del *Tractatus*”²⁴. Para ello, Rentschler se propone establecer una correspondencia que evidencia particularmente algunos rasgos específicos de la construcción: la autonomización de sus componentes, su aspecto estático –rasgos que no son extraños al *Tractatus*–, la búsqueda de precisión y la preocupación por el detalle, puntos sobre los cuales la hermana de Wittgenstein, entre otros, insistió mucho, así como sobre el “principio de recursividad” que constituye, a su modo de ver, el “núcleo de la teoría wittgensteiniana del lenguaje”²⁵. Semejante análisis contribuye sin duda a hacer evidentes los principales rasgos arquitectónicos que distinguen al edificio, pero aparte de lo poco convincente que resulta la presunta “analogía estructural” –a no ser que sea una mera metáfora–, uno no puede sino interrogarse sobre las intuiciones que fundamentan sus creencias y conclusiones. Según L. Rentschler, Wittgenstein habría formulado “su representación ontológica del mundo en el lenguaje de la arquitectura”, de manera que el estudio que es posible hacer de ella permitiría decidir cuál de

²² Von Wright, G.H., “Notice biographique”, en: Wittgenstein, L., *Le Cahier Blue et le Cahier Brun*, París: Gallimard, 1965.

²³ Ver: G. Gebauer *et al.*, *o.c.*

²⁴ Rentschler, Lothar, “Das Haus Wittgenstein: eine morphologische Interpretation”, en: *ibid.*, p. 141.

²⁵ *Ibid.*, p. 155.

sus dos filosofías es “la que mejor corresponde a la casa”. Es fácil imaginar lo que el mismo Wittgenstein habría pensado de esto, ya que la idea de construir una casa que fuese la réplica exacta de una “filosofía” no podía sino serle extraña. Hay varias razones para ello, de las cuales algunas no son irrelevantes para entender lo que hay de imposible también en el intento de G. Gebauer en el mismo libro. Una cosa es segura: el *Tractatus* está compuesto de “proposiciones” destinadas a eliminarse, como una escalera que se arroja después de haberla subido, quedando uno ante el único lenguaje de proposiciones con sentido. Ninguna arquitectura puede literalmente *corresponder* a esto, a no ser una arquitectura *negativa* y, por consiguiente, inhabitable. Es verdad que la casa parece, por algunos aspectos, participar de una tal arquitectura, pero no por ello deja de ser una casa.

En cierto sentido, se podría decir que las reflexiones de Rentschler pecan sobre todo por exceso. No es exactamente el caso de G. Gebauer, que propone, en la misma obra, una interpretación mucho más filosófica y, por lo tanto, mucho más arriesgada, bajo el título *La sintaxis del silencio*²⁶. Como L. Rentscher, Gebauer insiste sobre un cierto número de características que no carecen de significación, por ejemplo, todo lo que hace que la casa sea retranqueada de su entorno: la sobreelevación del jardín con respecto a la calle, la disimulación (del interior de la casa) de la relación con el afuera, el hecho de que ninguna habitación esté orientada hacia el jardín. Como lo subraya, “el interior de la casa no comunica con el exterior”: “cada habitación tiene su vida propia”²⁷. Gebauer habla por esta razón de una “sintaxis negativa” que tiende a la división. La escalera misma, como lo nota, “no contribuye a la comunicación, más bien aísla”. Pero al lado de estas observaciones y del enfoque que aportan, Gebauer quiere ver en la casa “el sistema simbólico” mediante el cual Wittgenstein habría logrado “expresar el silencio” con cuya exhortación acaba el *Tractatus*. Para Gebauer, Wittgenstein habría así querido *mostrar*, a través de medios específicos del *lenguaje de la arquitectura*, lo que

²⁶ Gebauer, Gunter, “Die Syntax des Schweigens”, en: *ibid.*

²⁷ Sobre todos estos puntos, las analogías con Loos son sorprendentes. Sin embargo, no es seguro si se les puede siempre dar la misma significación en los dos casos. Además, la construcción de Wittgenstein presenta características que no comparte con la arquitectura de Loos, particularmente a nivel del interior y precisamente en la manera en que los espacios constitutivos comunican (o en realidad no comunican). Wittgenstein, como Loos, rompe con la constitución por pisos, pero al mismo tiempo compromete la unidad del conjunto que, en el caso de Loos, representaba un principio mayor.

el lenguaje no puede *decir*, como si la distinción establecida en el *Tractatus* entre *decir* y *mostrar*, a propósito del lenguaje, pudiese también aplicarse a la arquitectura, con el beneficio de expresar así aquello que el lenguaje, de todas maneras, no puede expresar.

Desarrollando este tipo de convicción, Gebauer cede en realidad ante una confusión de la cual veremos que Wittgenstein mismo desconfió –precisamente con respecto a la arquitectura. Al mismo tiempo, recurre a nociones que, como la del *decir* y el *mostrar*, sí tienen una importancia innegable en el pensamiento de Wittgenstein y en lo que se puede tratar de recuperar de este, para una mejor comprensión de las relaciones entre lo decible y lo indecible. Pero desde un punto de vista más inmediato, el uso que hace Gebauer va en contra de una imposibilidad impuesta por el *Tractatus*. Si la proposición 7 enuncia, en efecto, que “sobre lo que no se puede hablar, se debe callar”, y si se puede admitir, con Wittgenstein mismo, que lo que no está dicho puede encontrarse “inexpresablemente contenido en lo que está expresado”²⁸, es una ilusión creer que lo que el lenguaje no puede decir, la arquitectura lo puede mostrar, “expresar”, eludiendo para ello los límites del lenguaje señalados por Wittgenstein, y llegar a expresar lo que el *Tractatus* limitaba al trazar desde el interior las fronteras de la ética y de la estética. En la época del *Tractatus*, no existen dos modos de expresión de los cuales uno diga lo que el otro no dice. Si procedemos así, se recurre a la distinción del decir y el mostrar, la cual se anula al atribuir injustificadamente a la posibilidad de mostrar las capacidades que le son negadas a la del decir. J. Bouveresse delimitó de manera muy clara el tipo de malentendido del cual proceden las convicciones de Gebauer al respecto: “La dificultad evidente (y sin embargo una y otra vez descuidada por los comentaristas) es esta: el lenguaje, en su uso ordinario, muestra algo (la forma lógica) al decir algo que no es lo que muestra (es decir representando los hechos); si aceptamos hablar de un ‘lenguaje arquitectónico’ en un sentido lo suficientemente cercano a lo que el *Tractatus* entiende por lenguaje en general, ¿cómo concebir, en su caso, el contraste fundamental entre lo que se dice y lo que se muestra mediante el mero hecho de que se diga algo? El punto delicado no está solamente en saber lo que un lenguaje de este tipo puede mostrar, sino más bien en saber qué tipo de cosas debe ‘decir’ para hacerlo. Podemos preguntarnos si una de las maneras más típicas y más

²⁸ L. Wittgenstein a Paul Engelmann, carta del 9 de abril de 1917; traducción francesa en: *Sud* (1986), retomada en “Aspects de Wittgenstein”.

burdas de violar la prohibición representada por la proposición 7 del *Tractatus* no es la que consiste justamente en sugerir que existe algo como un lenguaje que permite expresar lo que está más allá del lenguaje (de *todo* lenguaje)²⁹.

Aunque les pese a algunos, la casa de Wittgenstein no nos ofrece, fácilmente, la posibilidad de suplir el lenguaje, tampoco como el arte ofrece la manera de anular, lisa y llanamente, sus presuntos límites. Si suscribimos este tipo de ideas, nos engañamos no solamente en lo tocante al carácter de lo que Wittgenstein podía tener en mente al construir una casa, sino con igual certeza en lo que se refiere al carácter de lo que puede *significar* una obra arquitectónica. Como lo sugiere Nelson Goodman, en un estudio dedicado a este tema, “lo que significa una obra arquitectónica no puede, en general, asimilarse a los pensamientos que ella inspira, a los sentimientos o a las circunstancias que están al origen de su existencia o de su concepción”³⁰. Lo que en ella parece asemejarse *al* lenguaje –o a *un* lenguaje– se presta por cierto a ser asimilado por otras instancias; pero es que se trata precisamente de algo de lo que Wittgenstein se percató muy bien, y que lo conduce a ver ahí un *gesto*, susceptible este mismo de suscitar otros gestos. En una observación cuyo interés queremos resaltar para la presente discusión, evoca los “fenómenos que, en la música o en la arquitectura, tienen algo parecido a los del lenguaje”³¹. En otro lugar, apunta: “Acuérdate de la impresión que te causó una buena arquitectura, a saber, la impresión de expresar un pensamiento. A ella también quisiéramos seguirla mediante un gesto”³².

Seguirla es comunicarnos de cierto modo con ella, pero comunicarnos de la misma manera en que algunos comportamientos –y no todos– responden en nosotros a lo que *compartimos* con otros, por nuestra pertenencia a una

²⁹ Bouveresse, J., “L’architecture de Wittgenstein”, en: *Vienne 1880-1939*.

³⁰ Goodman, N., “How Buildings Mean”, en: *Reconceptions in Philosophy*, Londres: Routledge, 1988, pp. 31ss. Goodman acude aquí principalmente a la noción de ejemplificación, en contraste con otros modos de simbolización descriptivos o representativos. En la perspectiva de Goodman, que, sin embargo, no es la de Wittgenstein, la arquitectura no *dice* nada, lo cual no implica en absoluto que no signifique nada. El error consiste en emparentarla con el lenguaje y con las funciones que le atribuimos ordinariamente. El estudio de Goodman se dedica también a examinar en qué sentido se pueden aplicar los criterios de la corrección o de la justeza (*rightness*) a una construcción; sobre este punto, confirma también algunas de las cuestiones wittgensteinianas típicas en las *Leçons sur l’esthétique*, por ejemplo.

³¹ Wittgenstein, L., *Aforismos: Cultura y valor*, p. 46 (aforismos escritos en los años 1939-1940).

³² *Ibid.*

cultura o a una forma de vida común, bastante más allá de lo que somos capaces de *decir*. En este sentido, la arquitectura no es un lenguaje; es un *gesto*: “La arquitectura es un gesto. No todo movimiento intencional del cuerpo humano es un gesto. Como tampoco todo edificio construido con una intención dada es arquitectura”³³.

Por esto, puede que comparta con la música un vínculo privilegiado con el silencio, pero precisamente por eso, más bien, habría que ver, en la perspectiva del *Tractatus*, hasta qué punto “en el arte es difícil decir algo tan bueno como... no decir nada”³⁴.

El trabajo en la arquitectura es ante todo un trabajo sobre uno mismo

Si dirigimos así nuestra atención hacia la arquitectura de Wittgenstein, y si hacemos de ella un objeto de investigación privilegiado, supuestamente capaz de abrirnos las puertas que nos cierra su filosofía, nos condenamos a algunas decepciones. A lo sumo, para parafrasear a Wittgenstein mismo, juzgando la música de Brahms como muy *kelleriana*, diremos de su casa que es seguramente muy *wittgensteiniana*³⁵. Pero no veamos ahí una palabra, una evasión o un chiste: más bien una vía, en virtud de la cual podemos esperar ir un poco más allá.

³³ *Ibid.*, p. 33 (aforismos de los años 1932-1934).

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Gottfried Keller era uno de los escritores que Wittgenstein más admiraba. Al respecto de Brahms y de Keller, ver las “Lecciones sobre estética”, en: *Leçons et conversations*, traducción francesa de J. Fauve, París: Gallimard, 1971, pp. 70-71, donde Rhees cita a Wittgenstein: “Supongamos el caso en que se percata de algo específico en los poemas de un poeta. A veces puede encontrar una similitud entre el estilo de un músico y el de un poeta que le es contemporáneo, o el de un pintor. Tome Brahms y Keller. A menudo me pareció que algunos temas de Brahms eran extremadamente kellerianos”. Ver también: McGuinness, B., *o.c.*, p. 57. En otro texto, a propósito de Brahms también, R. Rhees evoca una discusión con Wittgenstein en Trafalgar Square y la distinción entre la *música* y la *retórica* entonces establecida por este último. Según Wittgenstein, Myra Hess, que acababa de dar un recital, cometió el error de tocar Brahms de una manera que hubiera sido justa y que hubiera sido música en la época de Brahms, pero que, en un contexto más tardío, se volvía sin sentido: pura retórica. Cuenta Rhees que frente al Canada House, cuya construcción acababa justo de terminarse, Wittgenstein le decía entonces: “Esta arquitectura siguió una tradición haciendo suyas ciertas formas retóricas, pero no expresa nada en ellas. Las posibilidades supuestamente encaminadas a entrar en armonía con una gran cultura son amplias. Pero ahí... estamos ante un caso de *énfasis*, se trata de Hitler y de Mussolini” (Rhees, R., *o.c.*, p. 204).

El error de los comentaristas que se han interesado muy precisamente en la casa de Wittgenstein fue tal vez que no hayan fijado lo suficiente su atención en su preocupación por las *diferencias* y en lo que abarca para él su idea de “semejanza de familia”. Frente a una obra de arte, Wittgenstein recomienda a menudo un ejercicio de comparaciones y de descripciones –y no un análisis dirigido hacia estrictas homologías estructurales, otra manera de privilegiar lo *mismo*. Según los apuntes de Moore, “las razones, en estética, son del carácter de las ‘descripciones suplementarias’; así, puede usted mostrarle a alguien lo que Brahms tenía a la vista mostrándole varias piezas de Brahms, o comparándolo a un compositor contemporáneo; lo único que hace la estética es atraer su atención sobre una cosa, ‘poner las cosas una al lado de la otra’... si, dando ‘razones’ de este tipo, usted consigue que la otra persona ‘vea lo que Usted ve’, la discusión termina”³⁶. Esta idea aparentemente muy vaga parece haber encontrado en Goethe y Spengler una de sus influencias mayores³⁷; está estrechamente ligada a lo que Wittgenstein llama un *gesto* y a lo que, para él, podía asimilar cosas aunque fuesen de carácter muy diferente. El tipo de comprensión que conviene asociarle corresponde significativamente a lo que le faltaba a Frazer en *La rama dorada*. En todo caso, parece que ha encontrado su resolución en lo que Wittgenstein elabora alrededor de las ideas de *fisonomía*, de *gramática* y de *morfología*, en lo que se ha convenido llamar su segunda filosofía. Profundizar en ello nos desviaría probablemente de las reflexiones más inmediatas que sugiere la casa de 1928 y de las preguntas que suelen hacerse más directamente sobre el tema. Sin embargo, pueden existir buenas razones para pensar que el espíritu y los supuestos que se emplean en ella con respecto a las tendencias más significativas de su pensamiento no son completamente extraños a lo que se esboza algunos años más tarde, en el transcurso de los años treinta. Pero si queremos descubrir ahí un camino, de manera algo retrospectiva, es verdad, debemos primero volver al *Tractatus*, y más precisamente al estatuto que se atribuye en él a la ética y a la estética.

³⁶ Moore, G.E., “Wittgenstein’s Lectures in 1930-1933”, en: *Philosophical Papers* (1959), p. 278. Citado por James C. Edwards, *Ethics without Philosophy*, Florida: University Press of Florida, 1982, pp. 128-129.

³⁷ Ver: Schulte, Joachim, “Chor und Gesetz. Zur ‘morphologischen Methode’ bei Goethe and Wittgenstein”, en: *Chor und Gesetz*, Frankfurt: Suhrkamp, 1990, pp. 11ss.

“Ética y estética son uno”³⁸; están, además, sustraídas de la esfera del lenguaje, o al menos de lo que el lenguaje *dice*. Pero no por eso Wittgenstein insistió menos en la significación “ética”, incluso “estética” que, a su modo de ver, revestía su obra³⁹. A primera vista, este tipo de hecho parece difícil de comprender; se trata, no obstante, de un hecho decisivo del cual un componente esencial reside precisamente en la oposición que Wittgenstein establece entre aquello que el lenguaje *muestra* y aquello que dice, así como en la especie particular de exilio que, en el *Tractatus*, sitúa al yo fuera de los límites del mundo⁴⁰. Respeto de este tema, James C. Edwards tiene razón en acercar la posición wittgensteiniana al paradigma kantiano del conocimiento, y en invocar a Schopenhauer⁴¹. Si el yo no pertenece al horizonte de lo que se puede *decir*, surge la pregunta de saber dónde y cómo pensarlo. Este problema, si es uno (el del yo), abarca el de la ética y el de la estética, y por consiguiente –en pocas palabras– el problema de lo que el lenguaje *muestra*. En lo esencial, la distinción considerada es aplicada a Wittgenstein en dos niveles: el lógico y el ético. Esta última relación conlleva una separación del pensamiento y de la voluntad que parece encontrar una primera solución en una concepción schopenhaueriana de la voluntad, según la cual el yo, de cierto modo, no puede esperar su salvación del mundo y del pensamiento, sin estar condenado, por decirlo así, a no tener nunca salvación alguna. Dicho de otra manera, la solución del problema de la vida, si es que la hay, no puede residir sino en el yo mismo, y más precisamente en su capacidad de elevarse a lo que se podría llamar una “buena perspectiva”

³⁸ Cf. Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, 6.421; así como: *Diarios 1914-1916*, traducción francesa de G.G. Granger, París: Gallimard, 1971, nota del 24.7.1916.

³⁹ Ver, por ejemplo, las cartas a Ludwig von Ficker, traducción francesa en: *Sud* (1986), o también las discusiones con Russell, tal como las relata él mismo en su autobiografía o en su correspondencia con Lady Ottoline.

⁴⁰ Cf. Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, 5.632; así como: *Diarios 1914-1916*, nota del 2.8.1916.

⁴¹ Edwards, James C., o.c. Edwards muestra más precisamente, y a mi parecer de manera convincente, que la distinción decir-mostrar, en el *Tractatus*, es solidaria del paradigma de la representación que anima entonces la visión wittgensteiniana del lenguaje. Esta distinción está destinada a resolver (en todo caso lo permite) el problema del yo, como problema “ético”, y se prolonga en una concepción que lo concibe como una voluntad, y como la posibilidad “ética” de una actitud que autoriza una visión *sub specie aeternitatis*. Todo esto está por supuesto estrechamente ligado a la cuestión del solipsismo en el *Tractatus*. Entre otras indicaciones, para lo que concierne a Schopenhauer, la nota del 2.8.1916 de los *Diarios 1914-1916*: “Se podría decir (a la manera de Schopenhauer): no es el mundo de la representación que es bueno o malo, sino el sujeto del querer”.

sobre el mundo, problema que no puede resolverse sino en función del bien y de la voluntad buena⁴². Sobre este punto, no cabe duda de que el pensamiento de Wittgenstein participa de una filosofía de la interioridad, de la cual conocemos, por otra parte, los elementos y los efectos. Al mismo tiempo, las preguntas a la vez éticas y filosóficas que se conjugan con esta tendencia están estrechamente ligadas a una experiencia vivida cuya importancia tampoco podemos subestimar⁴³. McGuinness relata que, además del gusto que le daba la música de Schubert, este también le atraía “por otra razón, que se refiere a la vez a la ética como a la estética: el contraste entre la miseria de su vida y la ausencia total de huellas de esta en su música, la ausencia de toda amargura”⁴⁴. Como lo nota J. Bouveresse, “está claro que Wittgenstein mismo aspiraba a producir una obra filosófica que presentara el mismo tipo de contraste y que realizara la misma clase de sublimación, una obra cuya perfección presentara un carácter casi atemporal, y no dejara aparecer nada de los problemas personales del autor, de la miseria moral y de los tormentos de su existencia, de su relación con el mundo moderno, ni de su resentimiento por su época”⁴⁵. El *Tractatus* y la casa de la *Kundmannngasse* manifiestan, sin dejar lugar a dudas, las mismas características al respecto, indicando de esta manera hasta qué punto era importante, para Wittgenstein, la separación entre el hombre exterior y el hombre interior.

Los *Carnets* aportan valiosos esclarecimientos sobre todas estas cuestiones. En particular, escribe ahí Wittgenstein, el 7 de octubre de 1916: “La obra de arte es el objeto visto *sub specie aeternitatis*; y la vida buena, es el mundo visto *sub specie aeternitatis*. Tal es la conexión entre el arte y la ética. En la manera de ver ordinaria, consideramos los objetos, para decirlo así, colocándonos entre ellos; en la manera de ver *sub specie aeternitatis*, los consideramos desde el exterior”⁴⁶.

Encontramos aquí la idea de una *manera de ver* que, si no es especificada, como lo será más adelante, indica sin embargo que, en lo que separa al yo del

150 ⁴² Pensemos, de paso, en la importancia que podían adquirir, en Wittgenstein, los escrúpulos y los sentimientos de culpabilidad que, por lo que parece, nunca dejaron de atormentarlo.

⁴³ Ni qué decir que estos vínculos fundan aquel que se tiende a establecer entre su obra y su vida.

⁴⁴ McGuinness, Brian, *o.c.*, p. 157.

⁴⁵ Bouveresse, J., “Wittgenstein and the Modern World”, en: Phillips Griffiths, A. (ed.), *Wittgenstein. Centenary Essays*, Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

⁴⁶ Wittgenstein, Ludwig, *Diarios 1914-1916*, p. 154, nota del 7.10.1916.

mundo y de los objetos, se reserva una posibilidad para el yo cuya clave constituye la voluntad. Esta posibilidad, indisociablemente *ética* y *estética*, es la de la visión *sub specie aeternitatis* en la que se expresa la preocupación wittgensteiniana por un presente que se conjuga con la preocupación por un centro. “El yo, el yo, he aquí el profundo misterio”, anota el 5 de agosto de 1916, y más significativamente: “Si la buena o la mala voluntad ejercen una acción sobre el mundo, solo lo pueden hacer sobre los límites del mundo, no sobre los hechos; sobre lo que no puede ser representado por el lenguaje sino solamente mostrado en él. En pocas palabras, el mundo tiene entonces que volverse totalmente otro. Tiene que, para decirlo así, crecer o decrecer en su totalidad. Como por la adquisición o la pérdida de un sentido. Al igual que en la muerte, el mundo no cambia sino que deja de existir”⁴⁷.

Comprendemos mejor por qué la arquitectura –como la filosofía– representaba para él, como lo escribió, un *trabajo sobre uno mismo*⁴⁸; tanto como podemos entender en qué medida “la búsqueda en filosofía”, en la época de los *Carnets*, se emparentaba ya, como escribirá más tarde, con “la búsqueda en el ámbito de la estética”⁴⁹.

La perspectiva que se revela aquí no se limita a lo que los *Carnets* y el *Tractatus* permiten entrever. Bajo otro enfoque, el mismo hilo de pensamiento se prolonga en la segunda filosofía. Pero en este estadio conviene no perder de vista algunas ideas que acompañaron su trabajo de arquitecto y el sentido, que indudablemente le dio, de un trabajo *sobre sí mismo*.

¡No pienses, mira!

Como lo muestra el boceto del Prefacio a las *Observaciones filosóficas* citado antes, Wittgenstein no pensaba que el arte, en las sociedades modernas, fuese el lugar esencial donde se expresan las energías más significativas. Por eso, en la mayoría de las observaciones que dedicó al arte, en los apuntes o en sus cursos, aparece, con bastante frecuencia, una demarcación entre el arte de las diversas épocas del pasado y el arte del período moderno, que

⁴⁷ *Ibid.*, p. 140, nota del 5 de julio de 1916.

⁴⁸ Cf. Wittgenstein, L., *Aforismos: Cultura y valor*, p. 26 (1931).

⁴⁹ “El trabajo en filosofía –como, por muchos motivos, el trabajo en arquitectura– es, ante todo, un trabajo sobre sí mismo. Es trabajar en una concepción propia. En la manera en que uno ve las cosas. (Y en lo que uno espera de ellas)” (*ibid.*); asimismo, aún en *Aforismos: Cultura y valor*: “El extraño parecido de una investigación filosófica... con una investigación estética...”, (*ibid.*, p. 36 (1936)).

privilegia al gran arte, en un sentido cercano a Goethe⁵⁰. En la medida en que la arquitectura es un *gesto*, participa sustancialmente en el conjunto de las fuerzas, de las prácticas que pertenecen a una cultura. Para quien lo realiza, este gesto puede tener una significación ética, pero el sentido que asume en el mundo no puede separarse de la complejidad que le es propia. En realidad hay, en cierto sentido, dos arquitecturas para Wittgenstein, como también hay dos *temperamentos*. “La arquitectura eterniza y glorifica algo. Por eso no puede haber arquitectura donde no haya nada que glorificar”⁵¹. En relación a esto, su propia casa lo lleva a escribir las siguientes líneas: “La casa que he hecho para Gretl es sin duda alguna producto de mis *buenas maneras*, expresión de una gran comprensión (de una cultura, etc.). Pero la vida originaria, la vida salvaje que busca desfogarse, esa vida le falta. Se podría decir además que le falta la salud (Kierkegaard) (Planta de invernadero)”⁵².

Podemos ubicar desde esta perspectiva lo que Wittgenstein llama a veces su espíritu “reproductivo”⁵³. Con razón o sin ella, el autor del *Tractatus* no veía el arte de su época como la mayoría de sus contemporáneos. Su casa es testimonio de ello. Aunque podamos sentir la tentación de ver ahí un ejemplo de arquitectura “moderna”, Wittgenstein compartía sobre este tema las convicciones de Loos. Loos, que repudiaba la “modernidad”, apelaba abiertamente a una tradición que para él tenía su origen en Roma: “Nuestra manera de pensar y de sentir nos viene de los romanos”, decía. Entre otras declaraciones, podemos destacar en particular la siguiente: “¿Nuevas formas? ¡Qué ceguera! Es el nuevo espíritu lo que cuenta. Aun partiendo de formas antiguas, ¡tendrá la capacidad de forjar lo que nos hace falta, hombres nuevos!”⁵⁴. Wittgenstein probablemente habría mostrado cierta reserva a propósito de los “hombres nuevos”, pero su arquitectura también participa de tendencias clásicas que, de todas maneras, constituían para él la única alternativa: “El gran arquitecto en un mal período (Van der Nüll) tiene una tarea completamente diferente que el gran arquitecto en un buen período. No

⁵⁰ Ver: Schulte, J., *o.c.*

⁵¹ Wittgenstein, L., *Aforismos: Cultura y valor*, p. 83 (1947-1948).

⁵² *Ibid.*, p. 50 (1940).

⁵³ *Ibid.*, pp. 11 (1929) y 29 (1931), por ejemplo, donde Wittgenstein insiste sobre lo que llama su “reproductividad”, citando sus influencias y emparentándose, bajo este aspecto, a Freud y a Breuer, como ejemplos de “reproductividad judía”.

⁵⁴ Citado por Engelmann en *o.c.*

se debe uno dejar engañar de nuevo por el concepto general. No se debe tomar por evidente lo comparable sino lo incomparable”⁵⁵.

Aunque nunca se haya comparado con un gran arquitecto, su propio trabajo le parecía en realidad dominado por un “clasicismo” que se expresaba para él de la siguiente manera: “Se puede reproducir, de cierto modo, un estilo antiguo en un lenguaje más nuevo; se puede, para decirlo así, presentarlo en cierta forma de nuevo en un *tempo* a la medida de nuestra época. Entonces se es en verdad solo reproductor. Eso es lo que he hecho en la construcción”⁵⁶.

Pero es posible que unas cuantas reflexiones evocadas de paso no parezcan concordar totalmente con la idea de que –salvo por la experiencia personal que acompaña al gesto y que se realiza como un trabajo sobre uno mismo– a la arquitectura no se le puede atribuir un poder de “expresión” tan justificadamente como al lenguaje. Las ambigüedades que habremos tal vez notado parecen incluso agravarse cuando leemos: “Los hombres de hoy creen que los eruditos están ahí para darles una enseñanza; los poetas, los músicos etc., para entretenerlos. *Que estos últimos tengan algo que enseñarles*, eso no se les ocurre”⁵⁷.

En realidad, si la arquitectura, en efecto, no sustrae al silencio lo que el *Tractatus* le asocia de la manera más estricta, las reflexiones posteriores que Wittgenstein diseminó en su obra permiten, sin embargo, captar de qué manera ello no significa que su arquitectura se resista a toda “comprensión”. A este respecto, me contentaré con rápidas observaciones sobre la evolución posterior del pensamiento de Wittgenstein y del estatuto de lo indecible; sin embargo, se podrá ver ahí la posibilidad de un esclarecimiento bastante distinto del que participan claramente las reflexiones más tardías del autor. Por otra parte, la distinción (tan popular) entre *decir* y *mostrar* desaparece, como tal, de los escritos posteriores a la época del *Tractatus*. De cierta manera, este eclipse parece convocar la pregunta respecto de saber en qué medida se encuentran o no mantenidos a la vez la noción y el estatuto de lo indecible, y por consiguiente lo que los asocia a las imposibilidades que afectan la ética y la estética en el *Tractatus*. De manera más particular, ¿hay ahí acaso un comienzo de explicación para la importancia que Wittgenstein atribuía al arte para los hombres de una cultura y para lo que era capaz de enseñarles?

⁵⁵ Wittgenstein, L., *Aforismos: Cultura y valor*, p. 88 (1948).

⁵⁶ *Ibid.*, p. 73 (1947).

⁵⁷ *Ibid.*, p. 48 (1939-1940).

La importancia que la idea de *fisonomía* y la noción de *ver* cobraron en el pensamiento de Wittgenstein permite aportar algunas luces sobre este punto. A la luz de los conceptos inspirados por la noción de forma (*Gestalt*) y de sus propiedades características, la noción de lo que se *muestra* parece, en realidad, haber sufrido un desplazamiento a favor de lo que Wittgenstein formula bajo el concepto de *ver*. Las propiedades de *forma*, las que pertenecen a la *morfología* de una expresión, son inseparables de una manera de ver, de una “perspectiva”, si se quiere. Lo indecible participa del lenguaje, del arte y de nuestros gestos, pero con las *Investigaciones* el estatuto de la expresión cambia, y con él la posibilidad de considerar de otra manera las prácticas que pertenecen al ámbito del lenguaje. Existen dos sentidos de la palabra “comprender”. Como escribe Oswald Hanfling, que comenta los párrafos 527 y siguientes de las *Investigaciones* de la siguiente manera: “En el caso del lenguaje, la comprensión está asociada a la significación. Comprendemos una palabra o un enunciado cuando sabemos lo que significa; y la significación se nos puede explicar mediante otras palabras o de manera ostensiva. Pero estas ideas no tienen ningún sentido en el caso de la música. La ‘comprensión’ de una pieza musical no puede ser entendida en su primer sentido... Decimos que entendemos un enunciado en el sentido de que puede ser reemplazado por otro que diga lo mismo; pero también en el sentido de que no puede ser reemplazado, como un tema musical tampoco puede ser sustituido por otro”⁵⁸. No todos nuestros comportamientos son *gestos*, en el sentido de Wittgenstein. La arquitectura es un gesto. Si algo se *muestra* en ella, para volver a la terminología del *Tractatus*, no puede ser sino en el sentido de que es un gesto, y en esta medida apela a nuestra facultad de “ver”, en el sentido de la segunda filosofía. Pero la “buena perspectiva” sigue siendo la de los *Carnets*, la que privilegia la “visión” *sub specie aeternitatis*. Stanley Cavell evoca así esta posibilidad: “Usted está convencido, pero no sobre una proposición; usted alcanzó la coherencia, pero no en una teoría. Usted es diferente, aquello que reconoce como un problema es diferente, su mundo es diferente (‘el mundo del hombre feliz...’)⁵⁹”.

154

Las diversas observaciones sobre la arquitectura y sobre el arte que forman parte de las obras de Wittgenstein publicadas más adelante datan,

⁵⁸ Hanfling, Oswald. “I Heard a Plaintive Melody”, en: Phillips Griffiths, A. (ed.), *o.c.*, pp. 132-133.

⁵⁹ “Aesthetic Problems of Modern Philosophy”, en: Cavell, Stanley, en: *Must we mean what we say?*, Cambridge: Cambridge University Press, 1976, pp. 85-86.

en su mayoría, del periodo de su “segunda” filosofía. La casa, en cambio, pertenece a una época que Wittgenstein dejó atrás, orientándose hacia una práctica de la “filosofía” que, a decir verdad, no entra totalmente en la línea de lo que designa habitualmente esta palabra. Su arquitectura no es el reflejo de una filosofía, si se entiende por ello uno de esos edificios que conforman su historia y sus desilusiones. Es claro que ello no nos prohíbe evocar la *arquitectura* de Wittgenstein, ni su *filosofía*, aunque, eso sí, con las reservas que requiere, en su caso, el uso de estas palabras.

(Traducido del francés por Eric Jansen y revisado por Víctor Krebs)