

LA CASA DE LA HERMANA DE WITTGENSTEIN

Salvador Gallardo Cabrera

El Cono filosófico

Thomas Bernhard escribió que Wittgenstein es como una pregunta a la que no es posible dar respuesta. Quizá, se refería a una obra que sin trasponer los límites del análisis lógico del lenguaje mantiene en tensión, en la zona limítrofe, un conjunto regular –mas inaparente- de preguntas en torno a “lo inexpresable”: el espacio de la creencia muda. Pero también, hace referencia a la biografía de un filósofo inescrutable; distanciado en su inflexibilidad, tocado por el Silencio y empeñado en contraponer una incompreensión casi inhumana a la incompreensión que le rodeó en ocasiones.

En *Corrección*, la novela de Bernhard, un catedrático de Cambridge se da a la tarea de construir una casa ideal para su hermana en el centro de un bosque. La casa proyectada es un Cono con el que busca que el arte de la construcción se acerque “al arte filosófico en el más alto grado”.¹ El Cono tiene diecisiete salas repartidas en tres plantas. Hay una sala de meditación que no tiene vista ni objeto alguno; un punto rojo señala su centro real que es, a la vez, el centro del Cono. Desde ese centro, en todas las direcciones, hay catorce metros. El resto de las salas carecen de designación propia y todas están blanqueadas, lo mismo que el exterior. “Las aberturas no son ventanas, son aberturas que no se pueden abrir y, por tanto, tampoco se pueden cerrar... energía solar como calefacción. Piedra, ladrillo, cristal, hierro y nada más... La altura del Cono es la altura del bosque, de forma que es imposible ver el Cono, salvo cuando se está inmediatamente delante.”² El Cono, antes que

una desmedida construcción faraónica, muestra que en el fondo de toda construcción, aún cuando se pretenda filosófica, hay algo más fuerte que la razón.

Las líneas de conexión con la biografía de Ludwig Wittgenstein (1889-1951) son claras y no se limitan al señalamiento de un ámbito universitario común, ni a la voluntad de emplazar soluciones inéditas a los problemas de siempre. A partir de su dimisión como maestro de escuela primaria, en 1926, y después de trabajar como jardinero en el convento de los hermanos de la caridad de Hütteldorf, donde además pensó convertirse en fraile, Wittgenstein mantuvo una atención permanente hacia la arquitectura. Su hermana Margarethe encargó a Paul Engelmann, discípulo de Adolf Loos y amigo cercano de Ludwig, que le construyese una casa en el distrito III de Viena. Engelmann invitó a su amigo quien se ocupó de los planos y, finalmente, de la dirección de la obra. Incluso, se inscribió en el directorio de Viena como arquitecto. La casa se terminó en el otoño de 1928.

Hasta aquí la anécdota. Con ella se podría intentar escribir uno de esos ejemplos con que Wittgenstein animaba sus movimientos al pensar: descripciones, cuadros, situaciones, juegos de persuasión y dudas, envueltos en una casuística donde los ejemplos funcionan como ilustraciones, como parábolas vacías, más allá de cualquier verosimilitud posible. Un estilo ejemplificante que se ha convertido en recurso uniforme entre muchos filósofos de lengua inglesa.

En un espacio literario donde las referencias están imbricadas y en estado de hibridación, sin referentes seguros, el camino de las parábolas es intransitable –a no ser desde la vía paródica. Esa imposibilidad es reciente. No hace mucho las obras de Kafka, e incluso de Beckett, se leyeron aún como parábolas, aunque descentradas, donde la ausencia del referente pesaba con la fuerza de una abolición: el Castillo era el mundo sin sentido, Godot era el hueco de dios. Pero en la Viena de la declinante Monarquía Dual, en la Viena de comienzos del siglo XX, los acontecimientos estaban cargados de energía simbólica. Sí, una época muere y se descubre que la muerte tiene una poderosa imaginación. En su libro *La Viena de Wittgenstein*³, Janik y Toulmin explicaron que en el elaborado vacío de la vida social y de la política de los últimos días del régimen de los Hasburgo, la pasión por la ornamentación se volvió deleite por lo irreal. Nada aludía a la utilidad o a la función. Egon Friedell describe así un hogar de la burguesía vienesa: “todos los materiales empleados

intentaban aparentar más de lo que eran. Máscaras de hojalata pintadas de blanco pasaban por marfil; el cartón piedra, por palo de rosa; el yeso, por fúlgido alabastro; el vidrio por ónix suntuoso... El cuchillo de la mantequilla es una daga turca; el cenicero, un casco prusiano; el paraguero, un caballero con armadura y el termómetro, una pistola... Tenían (los vieneses) manía por artículos de decoración enteramente desprovistos de significación... Había una clara ausencia de todo cuanto pudiese aludir a alguna utilidad o función.”⁴

La ornamentación tachada

En un célebre ensayo de 1908, que a través de los dadaístas alcanzó en los años veinte a los estridentistas mexicanos, Adolf Loos (1870-1933) equiparó ornamentación con delito cultural y buscó una arquitectura pura, liberada del fetichismo ornamental. En *Ornamento y delito* (1908)⁵, Loos condenaba las formas de decoración en los artículos utilitarios e incluso llegó a fechar la decadencia de la Monarquía Dual Austrohúngara el día en que se estableció una academia de artes aplicadas subvencionada por el gobierno. La ornamentación no estaba ya orgánicamente conectada a la cultura; ondulaba suelta, era un gesto superfluo. La profusión de elementos decorativos en arquitectura ahogaba la relación orgánica entre función, forma, materiales y expresión.

Cuando Adolf Loos construyó el edificio de la Michaelerplatz, en 1910, los vieneses creyeron que ese edificio era la parábola del fin del imperio austro-húngaro. En una de las plazas principales de la irradiación imperial, Loos emplazó un edificio opaco, sin ornamento alguno, incluso sin el marco decorativo de las ventanas, dispuesto como parte aguas entre dos épocas o como contraejemplo edificante. Paul Engelmann publicó en *Die Fackel*, la revista de Karl Kraus, un poema en que calificaba a esa construcción como el “primer signo de una nueva época”. Este nuevo signo, ¿debe ser entendido como una de las primeras irradiaciones vanguardistas? ¿Es un signo “original” en el sentido que según Rosalind E. Krauss tiene la originalidad vanguardista, es decir, como comienzo desde un grado cero o como un nacimiento?⁶ Quizá haría falta matizar que esa originalidad vanguardista estaba asociada a varios elementos: un cierto culto por el maquinismo, una

interrogación sobre el estatuto de los objetos, una crítica socio-cultural aderezada por gestos y desplantes, una estrategia de despojamiento conceptual.

La operación de despojamiento de Loos, por ejemplo, alcanzó el estrato de los estatutos: la arquitectura no es un arte pues debe cumplir una función que está determinada por el uso. La arquitectura no es el arte del espacio, sino la organización del mismo. Loos ilustraba esta idea contraponiendo obra de arte y casa: “La obra de arte”, decía, “se expone en el mundo sin necesidad de que se la use para nada. La casa cumple una función. La obra de arte no está en correspondencia con nadie; la casa, con todos. La obra de arte pretende arrancar a los hombres de su comodidad. La casa ha de buscar su comodidad.”⁷

Para Loos, la arquitectura debía estar puesta al servicio de la función; el significado de la arquitectura estaba dado por su uso. Esto implicaba una corrección más que una nueva dirección; una rectificación conceptual más que una ruptura total con el pasado. Los constructivistas rusos también pugnaban por una arquitectura utilitaria, de acero, cristal y hormigón, pero su cometido no debería detenerse en una corrección a la ornamentación desbocada. Los constructivistas rusos buscaban abolir la vieja cultura de la madera, un material “burgués y contrarrevolucionario”, y construir un mundo nuevo a partir de “la cultura metálica de la gran ciudad” (Malevitch *dixit*). Tatlin operaba por implosión, Loos lo hacía por sustracción.

Con todo, la rectificación conceptual que practicó Loos impulsó algunos de los procedimientos de las vanguardias históricas. Más allá de ciertas elecciones afectivas (Loos diseñó la casa de Tzara en París), es posible seguir en manifiestos y obras dadaístas la estela de Loos, su cálida austeridad, el movimiento continuo mas no uniforme de sus líneas, su apuesta para fortalecer el presente.

Wittgenstein desde Loos

¿No resulta tentador definir la filosofía de Wittgenstein con un símil de la operación de barrido y limpieza que realizó Loos en la arquitectura y el diseño? La relación de Wittgenstein con Loos ha sido documentada detalladamente, pero fuera del señalamiento de una atmósfera común de época, de afinidades, intereses o preocupaciones cercanas se ha pasado por alto la influencia del arquitecto sobre el pensamiento del filósofo.

Creo que el despojamiento crítico que hizo Loos de la tríada *función/forma/uso* sirvió de aliento al pensamiento de Wittgenstein. Para el filósofo, el significado de un concepto está en él mismo como reglas del juego; no es nada sin su significado y su significado no es nada sino su propio uso en los juegos de lenguaje en que puede aparecer. Una palabra, por ejemplo, se convierte en interjección de asentimiento por el juego en que aparece, no por la forma de la palabra. Wittgenstein pensaba que el mayor error de los filósofos de su generación, incluido G. E. Moore, era que cuando analizaban el lenguaje lo que consideraban eran formas de palabras y no el uso que se hacía de esas formas de palabras.⁸ ¿Cómo no encontrar en estas observaciones de Wittgenstein un eco de la fórmula de Loos “el significado es el uso”?

Sólo al considerar el uso de las palabras nos alejamos del peligro de originar un mito a partir del simbolismo o de los procesos mentales. Un peligro que siempre está presente cuando se hace filosofía, como explica Wittgenstein en *Zettel*. Si nos atenemos al uso de las palabras, a su función, nos daremos cuenta de que las palabras no son ningún tipo de traducción de algo que ya estaba allí antes que ellas. Por ello, Wittgenstein escribe un recordatorio en una papeleta: “No olvides que un poema, aun cuando se redacte en el lenguaje propio de la información, no se *usa* en el juego de lenguaje de la información.”⁹ Así es, ese poema se juega en otro diagrama, un diagrama cuya forma depende de la función adoptada, tal como hacía Loos al sustraer la función de sus edificios a la sintaxis ornamental. La función es la expresión de una necesidad y esto vale tanto para la función literaria como para la función arquitectónica. Las formas de las palabras, como las formas arquitectónicas, están determinadas por el uso que tienen en tal o cual juego o diagrama.

En sus clases y conversaciones sobre estética, el filósofo explica que un niño aprende la palabra “bello” del mismo modo que si se tratara de interjecciones; la palabra se enseña como un sustituto de un gesto, de un tono de voz, de una expresión corporal o de una impresión súbita. Wittgenstein había sido maestro de escuela primaria y sabía que en la enseñanza es muy útil exagerar los gestos y las expresiones para denotar algo. En el caso de la palabra “bello”, los gestos o el tono de voz funcionan como una interjección de asentimiento. ¿Qué hace que la palabra sea de asentimiento y no de desaprobación o de sorpresa? No la forma de la palabra, sino el juego en que aparece. Para Wittgenstein, el

lenguaje es parte de un grupo de actividades como hablar, escribir, viajar en autobús o encontrar a alguien. El lenguaje no es un estrato que subyazca, preceda o vehicule otras actividades. “No partimos de palabras determinadas, sino de ocasiones y actividades determinadas...”,¹⁰ explicaba; nos concentramos en las ocasiones en que se dicen las palabras y no en las palabras mismas. Los adjetivos estéticos como “bello” o “hermoso” apenas si desempeñan papel alguno cuando hacemos juicios estéticos; incluso la crítica de arte habla de coherencia, de cambios o del uso de imágenes, no se centra en los adjetivos estéticos. Éstos, se usan en primer lugar como interjecciones o sustitutos de un gesto.

Si nos encontráramos con una tribu extranjera, de la que no conocemos el idioma, y quisiéramos saber qué palabras corresponden a “bonito” o “hermoso”, ¿en qué nos fijaríamos? En las sonrisas, en los gestos, en la comida, en los utensilios. De ahí que para aclarar las expresiones estéticas haya que describir modos de vida.

Wittgenstein va del uso a los juegos de lenguaje, que pertenecen a una cultura determinada, a las analogías que establecemos para evaluar tal o cual obra: “En épocas diferentes se juegan juegos completamente diferentes ... a un juego de lenguaje pertenece una cultura entera.”¹¹ Wittgenstein se sentía parte de una época y de una cultura en las cuales los valores se habían transvalorado: “Loos, Spengler, Freud y yo pertenecemos todos a la misma clase característica de esta época”.¹² Una transvaloración que, en cierta medida, puede leerse como un diagrama que anuda de una nueva manera la sintaxis de las formas, las funciones y los usos.

La ascesis de las formas

El uso y la función imponen una ascesis de las formas. La casa para su hermana, antes que ser encarnación de la lógica en hormigón armado, debía cumplir con una serie de funciones determinadas por las actividades de patronazgo artístico que desarrollaba Margarethe y para servir como vitrina de exhibición de sus colecciones artísticas. Esta determinación por el uso ha sido siempre dejada a un lado cuando se escribe sobre la casa construida por el filósofo. La familia Wittgenstein estaba no sólo en el centro de la riqueza industrial, sino también de la cultural, en la Viena de los últimos días de los Hasburgo. Gustav Klimt pintó un retrato de Margarethe y Ludwig, en uno de sus ejemplos animados,

decía que él disponía sus pensamientos tal como ella hacía con los muebles de una habitación. Ello denota que Wittgenstein tuvo muy presente a su hermana y su entorno cuando proyectó la casa.

Para construirla partió del lenguaje formal cúbico, sereno, que Loos utilizó en la Casa Steiner en 1910. Cubos entrelazados por escaleras. Cubos encajados pero desplegados por ventanas. Cubos cuya desembocadura geométrica es la profundidad que les confiere las ventanas. Nosotros no lo entendemos plenamente porque la mudanza de las funciones y de los usos de los elementos arquitectónicos es ahora muy violenta, pero las ventanas en la casa de la hermana de Wittgenstein muestran una atención extática; una concentración insuperable. G.H. von Wright dijo que el *Tractatus* y la casa compartían la misma belleza estática. Debió haber dicho belleza *en éxtasis*.

Para Wittgenstein, la buena arquitectura, que se distingue por saber hacer frente a la tentación y al simbolismo rutinario, “expresa un pensamiento que se antoja seguir con un ademán”.¹³ Por eso, consideraba que la casa que construyó para su hermana sólo era expresión de buenas maneras, de agudeza auditiva y de la comprensión de una cultura. Aunque esta limitación la remitía en parte a que el “genio” judío es apenas un “talento”, un reproductor antes que un creador, un clarificador que, si carece de ánimo, “convertirá todo en un mero juego inteligente”¹⁴, lo cierto es que a la casa le faltaba “la vida primigenia, la vida salvaje, que quisiera desfogarse...” Le falta, escribe citando a Kierkegaard, salud. Porque “en todo gran arte hay un animal domado...”

De la misma manera que no todo movimiento del cuerpo humano es un gesto, tampoco “cualquier edificio adecuado es arquitectura.” Wittgenstein supo, desde el espacio de la creencia muda, que la casa de su hermana, como el Cono de la novela de Bernhard, era “una planta de invernadero.”

NOTAS

¹ Bernhard, Thomas, *Corrección*, Madrid, Alianza Tres, 1986, p.191

² Bernhard, Thomas, *op.cit.*, p. 234

³ Janik, A. y Toulmin, S., *La Viena de Wittgenstein*, Madrid, Taurus, 1974

⁴ Cit. en Janik, A. y Toulmin, S., *La Viena de Wittgenstein*, ed. cit.

⁵ Loos, Adolf, “Ornamento y delito”, en *Escritos I 1897-1909*, México, El Croquis Editorial, 1993, p. 276

⁶ Krauss E., Rosalind, *The originality of the avant-garde and other modernist myths*, Cambridge, The MIT Press, 1981, *passim*.

⁷ Loos, Adolf, *op. cit.*, p. 279

⁸ Wittgenstein, Ludwig, *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*, Barcelona, Paidós, 1992, pp. 64 y ss.

⁹ Wittgenstein, Ludwig, *Zettel*, México, UNAM, 1979, p. 31

¹⁰ Wittgenstein, Ludwig, *Lecciones y conversaciones sobre estética...*, ed.cit., p. 65

¹¹ Wittgenstein, Ludwig, *op.cit.*, p.72

¹² Wittgenstein, Ludwig, *Movimientos del pensar –diarios-*, Valencia, Pre-textos, 2000, p. 34

¹³ Wittgenstein, Ludwig, *Observaciones*, México, siglo xxi editores, p.48

¹⁴ Wittgenstein, Ludwig, *Observaciones*, ed. cit., p.42