

DE UN CASO PARADIGMÁTICO DE LAS RELACIONES ENTRE FILOSOFÍA Y ARTE “LA CASA WITTGENSTEIN”: UN TRABAJO DE CLARIFICACIÓN

Carla Carmona Escalera
Universidad de Extremadura

Resumen: El presente artículo propone la “Casa Wittgenstein” como un ejemplo paradigmático de las interacciones fructíferas entre filosofía y arte, en tanto las correspondencias entre ambos ámbitos inherentes al edificio iluminan la naturaleza de cada uno de ellos por separado. Asimismo, el artículo esclarece mediante el análisis de diferentes elementos de la casa nociones clave de la filosofía wittgensteiniana para el ámbito de la estética y de la filosofía del arte, como las de “juego de lenguaje”, “límite” o “forma de vida”. Además, clarifica puntos fundamentales de la comprensión wittgensteiniana del arte y de la experiencia estética.

Palabras clave: Wittgenstein, arquitectura, juego de lenguaje, límite, forma de vida.

Abstract: This article proposes the Wittgenstein House as a paradigmatic example of the productive interactions between philosophy and art, for the correspondences between both fields inherent to the building shed light on each one of them separately. Likewise, this paper elucidates key notions of Wittgenstein’s philosophy for aesthetics and the philosophy of art, such as those of “language game”, “limit” or “form of life”, by means of the analysis of a series of elements of the building. It also clarifies fundamental aspects of Wittgenstein’s comprehension of the arts and of the aesthetic experience.

Keywords: Wittgenstein, architecture, language game, limit, form of life.

Las incursiones prácticas de Ludwig Wittgenstein en el terreno del arte fueron varias y conocidas. Entre ellas destaca la casa que diseñara junto al arquitecto Paul Engelmann para su hermana Margaret Stonborough entre 1926 y 1928. La arquitectura no dejó de estar presente en el pensamiento del austriaco hasta el final de sus días. La casa de la Kundmannngasse en Viena no fue, además, el único proyecto arquitectónico de Wittgenstein: entre 1936 y 1937 trabajó en las *Investigaciones Filosóficas* en una cabaña que construyó en un fiordo cerca de Skjolden entre 1913 y 1914.

Atribuir un carácter meramente anecdótico a sus contados proyectos artísticos es un error, pues el filósofo se dedicó a ellos con el fervor y el rigor característicos de sus escritos filosóficos. El austriaco cuidó cada detalle de la casa de su hermana, lo que en ocasiones desembocó en modificaciones dificultosas, aunque mínimas. Además, destaca la similitud entre la precisión del *Tractatus logico-philosophicus* y la casa que diseñara para Gretl. El filósofo puso de relieve que ésta se trataba de un trabajo de clarificación (al igual que sus escritos filosóficos), donde trató de sentar las bases para todos los edificios posibles¹.

Esto ha favorecido una literatura secundaria que intenta explicar esta obra arquitectónica a partir de su filosofía primera (y recientemente, a la luz de su filosofía madura). Sin embargo, es un error afirmar que las investigaciones artísticas wittgensteinianas fueron filosóficas. Como señala Bernhard Leitner, la arquitectura de Wittgenstein no es filosofía aplicada². Si la entendemos como una traducción de su filosofía, la malentendemos. Recordemos: la obra de arte no tiene otra cosa que transmitir que a sí misma³. No es fortuito que el filósofo no explicase nunca los principios de su arquitectura. El edificio que construyera para su hermana no puede ser sustituido por ningún tipo de explicación o descripción (ni siquiera por otro edificio). En el arte no valen las sustituciones ni el parafrasear⁴. El edificio, y sólo él, habla por sí mismo. No se trata de la misma filosofía, sino de la misma persona intentado resolver problemas arquitectónicos⁵. Prueba de esto es que sus investigaciones arquitectónicas tuvieron un impacto en su filosofía⁶.

Wittgenstein no dejó de comparar arquitectura y filosofía, iluminando la segunda a partir de la primera. Comenzaremos nuestra indagación a partir del estudio de estas correspondencias, entendiendo a Wittgenstein como un participante activo del cambio de paradigma en arquitectura deseado fervo-

¹ MS 109 204: 6-7.11.1930.

² Bernhard LEITNER, *The Wittgenstein House*, Nueva York, Princeton Architectural Press, 2000, p. 10.

³ MS 134 106: 5.4.1947.

⁴ Ludwig WITTGENSTEIN, *Investigaciones filosóficas*, Barcelona, Crítica, 2002, §531.

⁵ Bernhard LEITNER, *op. cit.*, p. 20.

⁶ Esto no quita que se puedan establecer paralelismos entre sus concepciones filosóficas y las arquitectónicas.

rosamente por Adolf Loos en la Viena finisecular. Para ello se establecerán los paralelismos correspondientes entre los esfuerzos loosianos y los wittgensteinianos, sin olvidar que aquello que obsesionaba a Wittgenstein era un cambio de paradigma en la filosofía. En el prefacio a las *Investigaciones Filosóficas*, así como en sus manuscritos, Wittgenstein decía no simpatizar con el espíritu de la civilización europea y americana, reflejado tanto en el fascismo y el socialismo de su tiempo como en la arquitectura o en la música⁷. Creemos que si escribió su trabajo filosófico para aquellos que simpatizaban con el espíritu de su obra y no con el de su tiempo, igualmente construyó la casa de su hermana para los detractores del espíritu reinante.

I

Wittgenstein estuvo obsesionado por la forma hasta el final de sus días. Esto quedó especialmente reflejado en la atención que prestó a la manera en que estaban escritas sus obras. El lector asiduo está acostumbrado a encontrar variaciones mínimas de una misma idea numerosas veces, repartidas entre el abanico de sus manuscritos. Qué bien encajan este rigor milimétrico y la búsqueda de precisión que le llevara a subir el techo de una de las habitaciones de la casa de la Kundmangasse apenas tres centímetros. La obsesión por la precisión formaba parte de la personalidad de Wittgenstein desde su más tierna infancia. De otro modo, habría sido imposible que creara una máquina de coser a partir de pequeños palillos de madera que funcionó⁸. No es gratuito que de la primera y única obra filosófica que llegó a publicar valorase tanto el contenido como la manera de haberlo expresado⁹. De la misma manera debe entenderse su predilección por el aforismo en buena parte de sus escritos. Tanto las anotaciones filosóficas de las *Investigaciones* como las proposiciones del *Tractatus* pueden considerarse aforismos. De hecho, Cyril Barrett señaló el aire beckettiano o ionesquiano de algunos parágrafos del libro que nunca concluyó. El lector español bien podría reconocer algún que otro gesto esperpéntico digno de Valle-Inclán. Por otro lado, el carácter poético del *Tractatus* explicaría que sus proposiciones e intervalos hayan sido llevados a la música.

Esta preocupación por la forma explica la transformación que su escritura sufrió en su filosofía madura. En las *Investigaciones* se vio obligado a renunciar al carácter cerrado y unitario del *Tractatus*. Ya no cabían más tratados. El austriaco sólo aspiraba a reunir unas cuantas anotaciones que quería vivas y coleando en todas direcciones. La naturaleza misma de la investigación lo

⁷ MS 109 204:6-7.11.1930.

⁸ Hermine WITTGENSTEIN, "My brother Ludwig", en *Ludwig Wittgenstein. Personal Recollections*, ed. Rush Rhees, Oxford, Basil Blackwell, 1981, p. 3

⁹ Ludwig WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus*, traducción e introducción de Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera, Madrid, Alianza, 2000, 17ª ed., p. 13.

transformaba en dibujante. Y él se reconocía torpe. Dibujó tantos bosquejos de pensamiento como pudo. Y se tuvo que poner a descartar, seleccionar y pulir. En *Observaciones sobre los colores*, incluso usó la tijera¹⁰. Del tratado al álbum. De las orejeras unidireccionales a la libertad de la visión en zigzag¹¹.

Tal cuidado por la forma hizo que diseñara un diccionario, su segunda y última obra publicada, pensando en sus alumnos de educación primaria de los pueblecitos de la Baja Austria donde se recluyó antes de involucrarse en la construcción de la casa de su hermana. Las mayores dificultades que afrontó fueron las relativas a la disposición de las palabras. Esto convirtió el puñado de papeles con los que trató de poner de relieve la necesidad de ese tipo de diccionario para ese tipo de estudiante en paradigma de algunas de sus nociones más importantes, como la de representación, o en esbozo de otras que vendrían después, como la de uso¹².

Detrás de sus inquietudes estético-formales descubrimos una intuición que aproxima filosofía y arte. Al igual que de la ética, se podría decir que estas preocupaciones guiaron su filosofía madura (y no desde fuera, sino desde dentro). La de las *Investigaciones* no fue la única ocasión en la que comparó su método filosófico con el de un dibujante ni con el artístico en general. En 1931 iluminaba la visión sinóptica a la que había de aspirar la filosofía mediante la comparación con la tarea del dibujante¹³. Abundan las ocasiones en las que equiparó la tarea del arquitecto a la del filósofo. Cabe destacar aquella ocasión en la que cotejó su trabajo filosófico con el de un arquitecto interesado en sentar las bases de todos los edificios posibles, más que en la construcción de un edificio en particular¹⁴. Es significativo que estas comparaciones estén tan presentes en su trabajo filosófico después de su andadura como arquitecto. La arquitectura también le llevó de vuelta a la ética. ¿Cómo interpretar si no su afirmación de que el trabajo en filosofía, al igual que en arquitectura, no era otro que el trabajo sobre uno mismo?¹⁵.

Cada párrafo wittgensteiniano es una invitación a tomar la distancia requerida para quedar libres de las imágenes que aprisionan el pensamiento. La distancia es precisamente lo que nos capacita para cambiar nuestra perspectiva. Una de las características principales del arte es su capacidad para mostrarnos la realidad desde puntos de vista a los que no estamos acostumbrados. Y en esto consiste precisamente la filosofía, que, al igual que la archi-

¹⁰ Cf. Isidoro REGUERA, "Introducción" a Ludwig WITTGENSTEIN, *Observaciones sobre los colores*, trad. Alejandro Tomasini Bassols, Barcelona, Paidós, 1994, p. i.

¹¹ Ludwig WITTGENSTEIN, *Investigaciones filosóficas*, pp. 11-13.

¹² Cf. Ludwig WITTGENSTEIN, "Prefacio al diccionario para las escuelas primarias", en *Ocasiones filosóficas 1912-1951*, ed. James C. Klagge y Alfred Nordmann, trad. Ángel García Rodríguez, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 37-43

¹³ MS 153a 90v.

¹⁴ MS 109 204: 6-7.11.1930.

¹⁵ MS 112 46: 14.10.1931.

tectura, implica trabajar sobre las propias concepciones, sobre nuestro modo de ver las cosas¹⁶. Wittgenstein se preocupó tanto por la forma de sus escritos porque quería ayudarnos a emprender este arduo camino de extrañamiento. La extrañeza que sus anotaciones producen en el lector atento le permite distanciarse de su manera de ver las cosas, facilitando el paso adelante. Son recordatorios de la necesidad de ganar consciencia sobre nuestra visión de las cosas; de que hay que cambiar de posición una y otra vez, porque si nos quedamos siempre sobre la misma pierna, lo único que conseguiremos es que se nos quede tiesa¹⁷. Es de esta forma como filosofía y arte favorecen el trabajo sobre los propios esquemas mentales. Son procederles similares¹⁸.

II. DE CÓMO NO HAY QUE ENTENDER LA CASA

El que se emparentase con quien incendió la biblioteca de Alejandría¹⁹ no dudaría en imitar los métodos de su antecesor para poner fin a aquellas interpretaciones de la casa de la Kundmannngasse que parten de su filosofía.

Wittgenstein utilizó el término “conocimiento intransitivo” para explicar qué sucede cuando decimos que entendemos una imagen, comparándolo a renglón seguido con lo que supone entender una melodía²⁰. En las *Investigaciones* recurrió también a la poesía para explicar este tipo de conocimiento: entender un poema, diría, es comprender “algo que sólo esas palabras, en esa posición, pueden expresar”²¹. Comprender el poema no consiste en parafrasear su contenido, en ser capaz de expresarlo de otra forma (en interpretarlo, en los términos del austriaco)²², sino en entenderlo tal cual, pues un poema no puede ser sustituido por otro (ni por otra forma literaria), “como tampoco

¹⁶ MS 112 46: 14.10.1931.

¹⁷ MS 118 35r c: 29.8.1937.

¹⁸ Esto no implica que creamos que la concepción wittgensteiniana de la filosofía fuese artística. A pesar de las similitudes que el filósofo estableciese entre filosofía y arte, su propio proceder insistía en la necesidad de distinguir ambas disciplinas. Además, Wittgenstein no sólo se acordaba de las musas cuando pensaba en poesía; después de todo, ésta también tiene su técnica. Más que cualquier otra cosa, el filósofo wittgensteiniano debía ser un artesano muy trabajador. Janik expone esto con mucha claridad a la hora de establecer la manera en que Loos hubiese influido en su método filosófico (cf. *Assembling Reminders*. Estocolmo, Santérus Academic Press, 2006, pp. 177-179). Para Wittgenstein la filosofía es ante todo una técnica, una habilidad. Se trata de llevar a cabo un trabajo, nunca de recrearse en él (cuando uno se recrea se acaba en el mismo cajón que aquello que intentaba reparar). Como un artesano, Wittgenstein desarrolló un conjunto de técnicas enfocadas a despertarnos de nuestras ensoñaciones gramaticales y a abrirnos los ojos a lo que tenemos delante y que no sabemos ver precisamente por su familiaridad.

¹⁹ Ludwig WITTGENSTEIN, *Movimientos del pensar*, ed. Ilse Somavilla, trad. Isidoro Reguera, Valencia, Pre-Textos, 2000, 7.2.31.

²⁰ Ludwig WITTGENSTEIN, *Philosophical Grammar*, ed. R. Rhees, trans. Anthony Kenny, Oxford, Basil Blackwell, 1974, p. 79.

²¹ §531.

²² §201.

un tema musical se puede sustituir por otro"²³. Como mucho una obra puede hacerte caer en la cuenta de una o varias de las características de otra. Ciertamente las variaciones del *Retrato del Papa Inocencio X* pintado por Velázquez que hiciera Francis Bacon comunican algo muy particular del cuadro de 1650 que de otro modo podría pasar desapercibido. Sin embargo, ninguno de los estudios del pintor inglés puede sustituir al del español. Igualmente, no hay otra forma de entender un Kandinsky maduro que mirando mucha pintura de Kandinsky y teniendo en cuenta su etapa de formación. Quien se quede en lo que Kandinsky escribiera sobre su pintura puede llegar a entender sus teorías sobre la pintura, pero no su pintura.

No hay otra manera para acercarse a una obra de arte que pensar la obra concreta. Ahora bien, este pensar no es otra cosa que *ver*. Hay que aprender a *ver* la obra. No nos queda otra que dejarnos instruir por los que saben e ir empleando lo que vamos aprendiendo, con la esperanza de que los que ya son competentes en el campo nos corrijan. Pensemos en el retrato de Velázquez. En el caso de que no estemos acostumbrados a contemplar pintura, primero tendremos que familiarizarnos con un vasto número de cuadros y observar qué tipo de cuestiones surgen en las investigaciones estéticas sobre pintura. En segundo lugar, habrá que aprender qué cuestiones son las que forman parte de las discusiones sobre la obra de Velázquez y enfrentarnos a su obra participando en dichas discusiones. Para esto sólo cabe proceder analógicamente en nuestra práctica: comparando unas obras con otras y estableciendo conexiones con las de otros artistas.

¿Cuándo entenderemos la casa de la Kundmannngasse? Cuando seamos capaces de diferenciar los picaportes que diseñara Wittgenstein (que todavía se conservan en las puertas de la primera y de la segunda planta de la casa) de aquellos fundidos en Bulgaria casi cincuenta años después con pequeñas modificaciones para dificultar robos y reducir costes que reemplazaron aquellos de la planta baja de la casa perdidos entre 1972 y 1975. Cuando caigamos en la cuenta de que una cortina usual no tenía cabida en la casa y sepamos escuchar el susurro inmaterial de sus descomunales cortinas de metal, protectoras de noche e invisibles de día. Cuando comprendamos por qué la puerta entre el hall y el salón tenía que ser algo más baja, pero más ancha que las demás, y completamente de metal. Cuando estemos capacitados para leer el sensible semáforo de la doble puerta de doble hoja que separa el salón de la habitación de la dueña de la casa. Cuando comprendamos que no podía haber diferencias entre los cuartos de baño de sirvientes, hijos o señores. Cuando entendamos la lógica interna de la combinación de colores original de la casa: el suave ocre amarillento con un poco de rojo de las paredes del salón, el gris-verde claro original de las puertas de metal, el gris oscuro, casi negro, claramente artificial, de las losetas del suelo. Cuando escuchemos los ecos de puertas y ventanas en la división de esas losetas. Cuando...

²³ §531.

O pensamos la casa de acuerdo a las reglas de la casa, o la pensamos como se nos ocurra, pero entonces estaremos pensando muchas cosas más, pero no la casa. Que en determinados sitios sólo se puede pensar de acuerdo a las reglas de ese lugar nos lo enseñó otro austriaco, Thomas Bernhard:

de "que ahora tenía que pensar en la buhardilla de los Höller como había que pensar en la buhardilla de los Höller, tuve enseguida conciencia cuando paseé la mirada por la buhardilla de los Höller, de que no había otra posibilidad de pensar en la buhardilla de los Höller que el pensamiento de la buhardilla de los Höller, pensé mientras tomaba la decisión de familiarizarme poco a poco con las reglas de pensamiento aquí reinantes y estudiarlas, para poder pensar con arreglo a esas reglas de pensamiento, y también que no era fácil para alguien que llegaba aquí, a la buhardilla de los Höller, directamente y sin la menor preparación para ese cambio, familiarizarse con esas reglas y someterse a ellas, y avanzar con arreglo a esas reglas de pensamiento"²⁴.

Que familiarizarse con las reglas de pensamiento o –corregiría Wittgenstein– con las reglas arquitectónicas que reinan en el número 18 de la Kundmannngasse –es decir, con las reglas del juego de lenguaje que es la casa– no sea fácil no justifica que podamos ignorar nuestra indolencia si nos abandonamos a otro tipo de interpretaciones. Tampoco es fácil abrirse camino en la filosofía del austriaco, sobre todo si se procede de forma lineal. Habrá que ir haciéndose poco a poco a las reglas de la casa, lo que probablemente resulte imposible a no ser que se viva en ella: abrir y cerrar muchas veces las puertas y ventanas en los momentos en los que hay que abrir y cerrar puertas y ventanas; salir y entrar a las terrazas, recrearnos en un paseo por el jardín que una vez fue y volver cuando esté anocheciendo, para que ese interior iluminado nos haga comprender hasta qué punto está la casa abierta al exterior; recibir a nuestros invitados y estudiar cómo se sienten en la casa, cuánto tardan en hacerla suya, cómo podemos ayudarles a dejarse guiar por unas baldosas que invitan a ir en una dirección o en otra.

III. FORMAS DE VIDA

Hay que entender la casa como una respuesta entre otras a un mundo que se desmoronaba, consecuencia de la *forma de vida* que Wittgenstein compartía con aquellos que también respondieron al derrumbe de forma crítica. Las búsquedas de figuras como Adolf Loos, Karl Kraus, Arnold Schönberg, Robert Musil o Egon Schiele aspiraban con un ahínco comparable al de Wittgenstein, ya fuera consciente o inconscientemente, a un cambio de paradigma en sus respectivas disciplinas.

Dado el tema del que nos ocupamos, nos interesan principalmente las correspondencias entre los esfuerzos loosianos y los wittgensteinianos. Loos

²⁴ Thomas BERNHARD, *Corrección*, trad. Miguel Sáenz, Madrid, Alianza, 1998, pp. 24-25.

estableció una relación inversamente proporcional entre la necesidad de decorar de un pueblo y su grado de civilización, equiparando evolución cultural y la superación de todo ornamento. Pero había que distinguir entre los ornamentos producidos por aquellos que pueden disfrutar de una sinfonía de Beethoven y aquellos ingeniados por los que no. El carpintero necesita del ornamento para salirse de sí y de lo que le rodea; el que puede disfrutar de la sinfonía, no. Este último, al que estuvo dirigida toda su crítica, es *el arquitecto*, hijo pródigo de la Secesión. Wittgenstein participaba de este recelo loosiano para con los arquitectos de su tiempo, tal y como retrató Bernhard sirviéndose de un muerto, Roithamer, el constructor de un cono-invertido-casa en la garganta del Aurach que empujara a su hermana al suicidio. Roithamer estaba interesado en el arte de la construcción, pero no en la arquitectura:

“odiaba las palabras arquitecto o arquitectura, jamás decía arquitecto ni arquitectura y, si yo lo decía u otro decía arquitecto o arquitectura, replicaba enseguida que no podía escuchar las palabras arquitecto o arquitectura, esas dos palabras no eran más que deformidades, abortos verbales que un pensador no podía permitirse, y yo tampoco utilizaba jamás en su presencia, y luego tampoco ya en otras ocasiones las palabras arquitecto o arquitectura, también Höller se había acostumbrado a no utilizar las palabras arquitecto ni arquitectura, decíamos siempre, como el propio Roithamer, sólo constructor o construcción o arte de la construcción”²⁵.

Al igual que Loos, el Roithamer-Wittgenstein de Bernhard prefirió la simplicidad del campesino al arquitecto. De ahí que se instalara en la casa de los Höller construida por el hombre sencillo Höller lejos de la civilización. Probablemente si Wittgenstein se hubiese topado con la casa de los Höller habría hecho lo mismo. Pensemos en la cabaña de Noruega. Esto explicaría que Wittgenstein quisiera construir la casa para su hermana él mismo, y que desplazara a Engelmann –el arquitecto, el discípulo de Loos– hasta el punto de que éste considerase el producto final obra del amigo que perdió en la construcción. Aunque el autor del *Tractatus* sí reverenciaba esa otra arquitectura, la auténtica, la que comunica, el gesto²⁶.

Horrorizado por el panorama de la Ringstrasse, Loos condenó la tendencia del arquitecto a crear nuevos proyectos en estilos antiguos, aconsejando la copia rigurosa sólo cuando fuese necesaria. Hipocresía y/o arquitectura. Loos no vaciló a la hora de comparar su Viena con los pueblos de Potemkin. Cuando el ladrillo quiere ser piedra todo es de tela y cartón. Había que utilizar los materiales a la manera de cada material, de acuerdo con el espíritu moderno. Tachó a la Secesión de moda pasajera, aborreciendo su entusiasmo juvenil por la ornamentación y su embriagadora candidez para con la utilidad. Porque Loos también se preocupó por el uso. Parafraseando lo que dijera en su manifiesto ‘Reglas para construir en las montañas’, un arquitecto

²⁵ *Ibid.*, p. 16.

²⁶ MS 126 15r: 28.10.1942.

no debe pensar en el tejado de un edificio, sino en la lluvia y en la nieve²⁷. En otras palabras, un tejado debe diseñarse de acuerdo a su función: proteger a las personas de las condiciones climáticas de un lugar determinado. Esto le llevaría a distinguir entre arte y utilidad y a afirmar que un arquitecto, lejos de ser un artista, es un artesano. Pero los radiadores de la casa de la Kundmannngasse eran artísticos. Hermine describe cómo servían de base invisible a las obras de arte de Gretl²⁸. Wittgenstein no dio prioridad al uso sobre la forma a la hora de diseñar estos radiadores-en-invierno-pedestales-en-verano. O quizás el autor de la máxima “el significado está en el uso” predijera el abanico de usos que su hermana Gretl pudiera barajar. De una u otra forma, lo cierto es que fueron preocupaciones estéticas las que le llevaron a diseñar unos objetos, aparentemente complementos, que tardarían un año en estar listos. Al igual que cuando Wittgenstein no dudó en engrosar paredes para lograr que reinara la más exacta simetría en determinadas habitaciones de la casa²⁹.

A Wittgenstein no sólo le horrorizaba la Ringstrasse. También huyó de la arquitectura de Loos. Y llegado el momento, del propio Loos. Por un lado, fue más allá en la lucha contra el ornamento que éste. Esto queda reflejado en las modificaciones que Wittgenstein hizo al diseño de Engelmann de la casa de su hermana. Además, si comparamos las fachadas de la casa Wittgenstein con la de la Villa Moller de Loos, ambas completadas en 1928, podemos apreciar que Wittgenstein prescindió del carácter decorativo conseguido por Loos mediante la superposición de un bloque con un par de ventanas en la fachada principal, si bien la superficie carece de ornamento alguno. Tal y como pensara Engelmann, Loos se las arregló para ornamentar sin ornamento alguno³⁰. Ahora bien, Wittgenstein llegó a esta superación por motivos diferentes a los loosianos. Creemos que Paul Wijdeveld está en lo cierto cuando interpreta sus inclinaciones estéticas a la luz de la máxima que anotó en sus diarios el 19 de setiembre de 1916: *simplex sigillum veri*³¹. La sencillez es el signo de la verdad. Esta misma idea explicaría el funcionalismo de Wittgenstein. Ética y estética son una. La austera y máxima sencillez wittgensteiniana frente a la búsqueda de comodidad y conveniencia loosiana. Ni una forma de más, pero toda la preocupación por la forma, por la organización, por la representación. La sencillez de la forma como justificación moral y guía estética.

²⁷ “Regeln für den, der in den Gebirgen baut”, *Der Brenner* 4, n° 1 (octubre 1913) 40-1. El manifiesto se publicó por primera vez en el *Jahrbuch der Schwarzwald'schen Schulanstalten* en Viena, pero después lo volvió a publicar Ludwig von Ficker en *Der Brenner* en Innsbruck.

²⁸ Hermine WITTGENSTEIN, *op. cit.*, p. 7.

²⁹ Paul WIJDEVELD, *Ludwig Wittgenstein, Architect*, London, Thames & Hudson, 1994, pp. 115-116.

³⁰ *Ibid.*, pp. 165-166.

³¹ *Ibid.*, 34.

Volvemos a la ética. Trabajar en filosofía, como trabajar en arquitectura, es trabajar sobre uno mismo, sobre nuestro modo de ver las cosas. Y esto tiene que ver con dejar el mundo tal como está. No podía ser otra la aspiración de la filosofía que compilar lo ya conocido. A esto enseñaba esa particular estética-crítica-de-arte por la que Wittgenstein también se interesó. A compilar, a describir llamando la atención sobre determinados rasgos, y a dejarlo todo tal cual. El mundo está en orden tal y como es. No cabe hablar de un mundo ordenado o desordenado, escribió el mismo día de ese setiembre del 16³². Lo mismo podría decirse de una buena obra de arte: de la expresión consumada, perfeccionada, tal y como la definió. El adjetivo traducido por “consumada” en la versión de Jacobo Muñoz de esos diarios es “vollendet”, participio de “vollenden”. “Vollenden” tiene un carácter total y perfecto. Lo consumado es aquello llevado a cabo totalmente en tanto desarrollado en todas sus posibilidades y a la perfección. Esa obra está en orden tal y cual es. Y te enseña a ver el mundo tal y cual es, a no verlo ordenada o desordenadamente, a aceptarlo. Te coloca en la perspectiva de la eternidad, que es la de la buena vida, la de la ética y la de la felicidad. El mundo se mira con ojo feliz. Hay una relación intrínseca en el pensamiento de Wittgenstein entre la felicidad y la aceptación del mundo tal cual es. Que la esencia de la contemplación artística radique en contemplar el mundo con ojo feliz significa que se acepte el mundo tal cual es, al modo en que la lupa cambia nuestra percepción sin alterar el mundo. De ahí que lo místico por excelencia fuese para el austriaco el simple maravillarse ante la existencia del mundo³³. “Porque algo hay, ciertamente, en la idea de que lo hermoso es la finalidad del arte. Y lo hermoso es, precisamente, lo que hace feliz”³⁴, diría Wittgenstein. Wittgenstein no se estaba refiriendo a un concepto de belleza simplón. Lo importante es la introducción a la idea: hay *algo* en esa creencia. Lo hermoso no es otra cosa que lo que hace feliz, lo que nos invita a aceptar el mundo tal cual es, lo que nos coloca en la perspectiva adecuada, al modo del pensamiento que contempla el mundo dejándolo tal cual³⁵.

IV. DE ANIMALES SALVAJES

Wittgenstein nunca fue un hombre moderno, y no compartió los valores del hombre moderno. De ese hombre huía en sus *Observaciones a la rama dorada de Frazer*³⁶. Eso hizo que frente a ese mundo que se desmoronaba y que compartía con Loos reaccionara de un modo muy diferente al del arquitecto.

³² Ludwig WITTGENSTEIN, *Diario Filosófico 1914-1916*, trad. Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera, Barcelona, Ariel, 1982.

³³ Ludwig WITTGENSTEIN, *Tractatus*, 6.44.

³⁴ Ludwig WITTGENSTEIN, *Diario Filosófico*, 21.10.16.

³⁵ MS 109 28:22.8.1930.

³⁶ Ludwig WITTGENSTEIN, *Observaciones a la rama dorada de Frazer*, trad. Javier Sádaba, Madrid, Tecnos, 2008, 3ª ed.

Por no entrar en el abismo que lo separaba de los principios motores de la Bauhaus, escuela que terminara compartiendo la visión tecnocientífica del mundo promovida por el Círculo de Viena, que de forma tan esclarecedora ha estudiado Luis Arenas³⁷. Wittgenstein contrapuso el arte a la ciencia y al proceder pseudofilosófico, presentándolo como una salida a la idea de progreso científico e industrial reinante a su alrededor. La casa la hizo para su hermana. Un ser de otro tiempo, de valores aristocráticos que cada vez tendrían menos cabida en ese siglo. Valores aristocráticos de entre guerras. Era consciente de hablar con un lenguaje antiguo en y a un nuevo mundo. Por eso insistía en que se había quedado en la reproducción: “uno puede restaurar un estilo antiguo en un nuevo lenguaje; interpretarlo de nuevo, por decirlo de alguna manera, de tal manera que congenie con nuestro tiempo. Pero haciendo eso sólo reproduces. Esto es lo que he hecho en mi trabajo de construcción”. Dijo no haber manipulado las formas antiguas adaptándolas al gusto de su tiempo, sino haber hablado el lenguaje antiguo ajustándolo al nuevo mundo³⁸.

Wittgenstein estaba satisfecho con la casa. Había incluido varias fotos en el cuadernito que lo acompañó durante gran parte de su vida y se refirió a ella de forma muy favorable en varias ocasiones a compañeros y amigos. Ahora bien, no la consideraba una obra de arte. Es conocido que Wittgenstein nunca se consideró genial. Que dijera que era un arquitecto, o un constructor, reproductivo es lo de menos. También decía ser un pensador reproductivo. Su originalidad no era de la semilla, sino de la tierra. (Tampoco pensaba que la originalidad de Freud fuera de la semilla, de ahí que no pudiera considerarlo la verdadera cabeza detrás del psicoanálisis)³⁹. Aunque pensaba que lo que se plantase en su terreno crecería de un modo muy peculiar, wittgensteiniano, no se consideraba un creador.

La expresión consumada no es sólo forma. Wittgenstein entendió contenido y forma como dos caras de la misma moneda. Cuando la obra de arte funciona, contenido y representación casan. Son inseparables. Podríamos decir que la casa de Wittgenstein no es una expresión consumada porque no da cuenta de ese animal salvaje que todos llevamos dentro y que todo gran arte debía contener, si bien domado, desde el punto de vista del filósofo. Lo primitivo. Pulsiones humanas primordiales. En música, es lo que procura a la melodía su fuerza y su profundidad. Sin embargo, en la casa que construyera para su hermana no encontraba más que buenas maneras. Esa casa es fruto de un gusto muy refinado, y de un entendimiento extraordinario de la cultura de su época. Pero nada más. Ciertamente se le puede llamar arte. Y se le llama. Pero no es el gran arte. Es como quedarse con Mendelssohn e ignorar las aguas profundas de Wagner⁴⁰.

³⁷ “La casa como gesto: La arquitectura en Wittgenstein y el neopositivismo vienés”. Inédito.

³⁸ MS 134 133: 10.4.1947.

³⁹ MS 162b 59v: 1939-1940.

⁴⁰ MS 122 175 c: 10.1.1940.

Cabría relacionar estas aguas primordiales con lo que Wittgenstein llamó “estilo”. “Estilo es expresión de una necesidad general humana. Esto vale tanto del estilo de escritura como del estilo de arquitectura (y de otro cualquiera). Estilo es la necesidad general vista *sub specie eterni*”⁴¹. El estilo es una necesidad humana normal –animal– a expresarse vuelta estética gracias a la perspectiva de la eternidad. El estilo: forma eterna (estética) de esa necesidad humana interna. El animal domado. La fiera salvaje formalizada. El ángel de Rilke que rehúsa aniquilarnos. Y por encima de todo gran arte, los primeros balbuceos del niño: cuanto menos inteligibles, mejor. Porque todo arte, incluso el mejor, participa de algún modo de la moda, diría Wittgenstein⁴². Cabría matizarlo: participa de su tiempo, de una cultura. Animal versus cultura. Es cierto que diferenció entre aquellos edificios que comunican y los que no. Pero entre los edificios-gesto cabe establecer otra diferencia: entre aquellos que comunican lo animal, porque lo contienen, y aquellos que ni siquiera lo atisban.

¿Por qué esta falta? ¿Por qué *la* falta por excelencia? Vamos a atrevernos a relacionar esto que Wittgenstein echaba en falta en la casa de Gretl con sus esfuerzos clarificadores. Repitamos otra vez: la obra de arte es la expresión consumada. Pero Wittgenstein dijo no haber estado interesado en erigir un edificio, sino en visualizar las bases de todos los edificios posibles⁴³. Quizás el problema de la casa radique en este interés. La obra de arte es una. No trata de sentar los principios posibles de nada. Y si lo hace es por casualidad. Ese nunca es el objetivo de la obra. Wittgenstein estaba demasiado preocupado por los principios de la arquitectura como para hacer arquitectura que fuera expresión consumada. La obra de arte nunca es posibilidad. El primer trazo en el papel supone la entrada en el reino de la actualidad. A medida que la obra se acaba, el artista se aleja más y más del reino de la posibilidad. De la potencia al acto. La obra es realización. Cuando la realización trata de dar cuenta de todas las posibilidades de la realización, hay algo que no cumple. La consumación. Es más, en tanta clarificación no queda hueco para animal alguno.

Esto mismo sucede con el busto que Wittgenstein realizara a partir de la escultura *La mujer patinadora* de Michael Drobil. Si la casa trata de sentar las bases para todos los edificios posibles⁴⁴, el busto explora las bases para todos los bustos posibles al tiempo que intenta corregir las deficiencias del busto de Drobil⁴⁵. Como anota Ray Monk, el busto tampoco es una obra de arte⁴⁶. Wittgenstein utilizó como modelo a Marguerite Respinger, a quien pidiera matrimonio en unos términos muy peculiares. No es gratuito que el busto no sea

⁴¹ Ludwig WITTGENSTEIN, *Movimientos del pensar*, 9.5.30.

⁴² MS 162b 63r: 1939-1940.

⁴³ MS 109 204: 6-7.11.1930.

⁴⁴ MS 109 204: 6-7.11.1930.

⁴⁵ MS 154 15v: 1931.

⁴⁶ Ray MONK, *Ludwig Wittgenstein. El deber de un genio*, trad. de Damián Alou, Barcelona, Anagrama, 1997, p. 230.

un retrato de la mujer. Wittgenstein estaba interesado en aclarar un trabajo de Drobil. El busto no fue más que otro trabajo de clarificación. De nuevo estaba interesado en las posibilidades de la escultura, más que en la realización de una de sus posibilidades.

Esto no quita que la casa sea un producto absoluto de la voluntad de Wittgenstein. Esa voluntad nos impacta incluso hoy en día, a pesar del estado actual de la casa. Uno se encuentra con la voluntad de Wittgenstein en cada rincón intacto de la casa. Y con la de su hermana, que deseaba un palacio, porque la casa es también palacio. Una cosa es la voluntad y otra el ego. El artista no renuncia a su voluntad. Por medio del ejercicio de voluntad es capaz de construir lo que construye. Wittgenstein decidió trabajar sobre sí mismo mediante un ejercicio de su voluntad. Ahora bien: dejó sus miserias a un lado a la hora de construir la casa, siendo fiel al par estético-ético. El contraste entre la extrema precisión de la casa y las miserias por las que pasaba en ese momento, y por las que siempre pasó, pone en evidencia su postura sobre la necesidad de separarnos de nosotros mismos para mirar nuestro interior con el espacio y el tiempo, que no en el espacio y el tiempo, es decir, desde el punto de vista de la eternidad. Volvemos a lo que dijéramos sobre el estilo: es la necesidad general humana *sub specie aeterni*.

V. DE JUEGOS DE LENGUAJE AUTÓNOMOS

La arquitectura, como todo arte, es juego de lenguaje, y en tanto tal, tiene sus propias reglas. La casa de Wittgenstein, en tanto un juego de lenguaje determinado, también tiene sus propias reglas. De ahí que se levante como se levanta y las estufas estén colocadas donde están. En ese juego de lenguaje un techo tres centímetros más bajo hubiera significado un estropicio, por eso Wittgenstein se vio forzado a subirlo de una forma tan precipitada. Lo que normalmente ha sido tachado de ascético en la casa bien puede entenderse como respeto a unas reglas de juego. Porque en el cumplimiento de las reglas de juego no cabe otra postura. Aunque el juego también puede ser alegre, y lo es, como sucede en determinados detalles de la casa, como en el pasamanos de la escalera, una serpiente de madera que recuerda a las ciudades medievales con las que Wittgenstein ejemplificara el hecho de que no existe lenguaje acabado. Nosotros no vamos a entrar en lo que la casa muestre. Nuestra actitud para con lo inefable no será otra que la posible, el silencio. Comprender la casa no es otra cosa que comprender sus reglas.

Por todo esto, nos parece más interesante pensar su filosofía desde su práctica arquitectónica, que la casa desde su filosofía. Esto, además, nos parece lo único adecuado teniendo en cuenta la concepción que Wittgenstein tuviera del arte, como por ejemplo, su autonomía. La obra de arte no tiene otra cosa que comunicar que a sí misma, diría el filósofo⁴⁷. Por ejemplo, el

⁴⁷ MS 134 106: 5.4.1947.

edificio de la Kundmangasse puede iluminar su noción de visión sinóptica. Wittgenstein comparó dicha visión con la tarea del dibujante que ve una determinada cosa desde todos los puntos de vista posibles. Esto es especialmente cierto cuando se trabaja *en* el espacio y *con* el espacio, como sucede en la arquitectura. A la hora de diseñar su radiador, Wittgenstein tuvo que tener en cuenta sus proporciones en relación a las de toda la habitación, así como la distancia que lo elevaría del suelo o lo acercaría a la puerta, entre otras muchas cosas. Para disponer las baldosas del suelo tuvo en cuenta las perpendiculares de las ventanas, las entradas y salidas de las habitaciones, el camino que debían seguir los invitados, etc., por poner sólo algunos ejemplos.

Parece que Wittgenstein trató de salvar al arte de la filosofía. Hoy quizás cabría también salvar a la filosofía del arte. O al arte de sí mismo. Y probablemente esto se pueda extender también a la arquitectura. ¿Cómo podría la casa de Wittgenstein contribuir a un cambio de paradigma? Recordándonos la necesidad del arte de volver a sus propios términos o de tener en cuenta la obra de arte, o el edificio, como un juego de lenguaje con unos límites intrínsecos. Si esos límites se traspasan, pecamos de decir demasiado. Si se respetan, se puede mostrar lo inexpresable, inexpresablemente, al tiempo que se trabaja sobre uno mismo. Pero todo esto sin ofuscarnos con el cambio de paradigma, porque lo que le pasó a Wittgenstein, ese olvido de la obra de arte en tanto expresión consumada, puede pasarle a cualquiera demasiado preocupado por el cambio de paradigma. El pensamiento ha de dejar ser al arte. Y nosotros a la casa de Wittgenstein. Si, como dijera Wittgenstein, la arquitectura es un gesto, la casa Wittgenstein ciertamente lo es. Respondamos con otro gesto. Si nos gusta, vayamos mucho, cada vez que nos sea posible, en nuestras visitas a Viena. Y si no, no la pisemos nunca más.