

Sobre la Naturaleza de la Crítica.

"No quisiera con mi escrito ahorrarle a otros el pensar, sino, si fuera posible, estimular a alguien a tener pensamientos propios"

Ludwig Wittgenstein (Viena 1887-Cambridge 1951)(**del prólogo a sus Investigaciones Filosóficas**).

Muy fresca tengo todavía la observación que me hiciera Christian Devillers, arquitecto francés a quien estimo y a quien no veo desde hace casi diez años, a raíz de la lectura que hizo a un manuscrito que le había enviado. Me hablaba de la excesiva insistencia de los arquitectos por meterse en otros campos, como la filosofía, y hacer de su discurso una especie de tejido entre algunas ideas propias y un cúmulo de citas y conceptos extraídos de ese campo, que terminaban por convertirse en un pesado texto que nada decía sobre el modo de ver las cosas del arquitecto sino algo tímido, imperfecto, y además fragmentario, sobre el de los otros, el de los filósofos. No pude sino darle la razón, y en los años siguientes, cada vez que leía la típica cita de Heidegger, me acordaba de Christian, quien también me dijo en esa ocasión que lo que más le gustaba del manuscrito era cuando hablaba como arquitecto, afirmando una particular manera de ver las cosas. De haber asimilado la crítica de este amigo hasta hacerla mía, he sacado mucha de la energía que me ha llevado a escribir no sólo de arquitectura sino de muchas cosas, como hice en un periódico de la ciudad de Caracas, todas las semanas, durante algo más de cuatro años. Es lo que en otra parte de este escrito llamo el ejercicio del pensamiento hacia y desde la arquitectura, sin el pretexto de la especialización, una alternativa frente a la forma más común de afrontar la Crítica.

Pero no le he hecho caso al consejo de Devillers en lo que se refiere a Ludwig Wittgenstein¹. Las razones son múltiples, pero hay una que se impone a todas las demás: veo en Wittgenstein al pensador moderno que nos liberó, definitivamente, de la necesidad de filosofar al viejo estilo, que es lo que hace aún gran parte de la Crítica actual de Arquitectura. Por eso, en las páginas que siguen voy a *centrarme* en ese filósofo vienés. Su concepción de la Filosofía es el fundamento de esta *interpelación a la Crítica* que es en realidad el núcleo central de este libro. Tengo de esa concepción, usando una metáfora del mismo Wittgenstein, una idea que es como una fotografía borrosa² pero en la que hay sin embargo una figura reconocible que es la que debo tratar de comunicar a quienes lean este texto. Y digo *debo* porque lo siento como una obligación moral que la despierta en mí la conciencia de que hay mucha insatisfacción como represada, no explicitada, no presente en el terreno de los argumentos, por parte de quienes aman el arte de construir, arquitectos o no, con

¹De manera totalmente casual, sólo por el hecho de haber oído una vez a nuestro colega Manuel López, de la facultad de Arquitectura de la UCV, en Caracas, citar un pensamiento de Wittgenstein que nos intrigó y estimuló sobremanera ("*La diferencia entre un mal arquitecto y un buen arquitecto está en esto: el primero cede a todas las tentaciones, el segundo las resiste*"), fué que nos decidimos a comprar nuestro primer libro sobre este filósofo, el estudio de A.J. Ayer, hace más de diez años. A partir de allí, se abrió para nosotros un panorama en el cual hemos visto desplegarse un conjunto de reflexiones que nos han servido de inesperado apoyo a inquietudes entre las cuales ocupaba lugar fundamental la desconfianza frente a ciertos puntos de vista de la Crítica establecida. En ese sentido, el Tractatus Logico-Philosophicus se nos convirtió en una importante referencia. Un buen análisis del contenido de esta obra, la más famosa de L. W., que en cierto sentido puede ser visto como un resumen, figura en la introducción de la edición española de Alianza Editorial (1987) cuyos autores son Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera. Tiene el carácter de una guía para el contenido esencial del Tractatus y sobre todo de los aspectos que más impacto, por su radicalismo, tuvieron en la filosofía de nuestro tiempo, que influyeron en la comprensión que hoy tenemos (y tal vez por eso Wittgenstein ha sido siempre rechazado por muchos filósofos) de las limitaciones de la Filosofía. El libro de A.J. Ayer, un tanto receloso y distante, editado por Editorial Crítica/ Barcelona 1986, permite igualmente ampliar la comprensión de la obra de Wittgenstein.

²Ludwig Wittgenstein/Investigaciones Filosóficas (la denominaremos I.F en lo sucesivo)/Editorial Crítica/Barcelona 1988. Aforismo Num. 71 " ...¿Pero es un concepto borroso en absoluto un concepto? ¿Es una fotografía difusa en absoluto una figura de una persona? Sí; ¿puede siempre reemplazarse con ventaja una figura difusa por una nítida? ¿No es a menudo la difusa la que justamente necesitamos?..."

respecto al modo de afrontar hoy el debate sobre arquitectura. Se tiene la *sensación* de que, despojado el debate de la distorsión ejercida en el pasado, universalmente aunque con los matices locales, por la ideología política, es la arquitectura por sí sola, como en estado de pureza y guiada por sus propias razones (que son su *Teoría*, sus *Técnicas*, su *Crítica*) la protagonista actual de la discusión. Y que los argumentos que se manejan son *sus* argumentos, que la discusión sigue un curso *natural*, los que la conducen son algo así como los especialistas, los conocedores, y nada podemos hacer salvo adoptar la actitud de observadores atentos y sobre todo pasivos. Pero ocurre que en la misma medida en que el debate parezca escaparse de la comprensión y los intereses de los no iniciados, está en realidad demostrando su falsedad, su falta de sustentación. La pretensión de *pensar* la arquitectura desde un territorio filosófico *directamente vinculado* a las cosas de la arquitectura es vana; y uno siente la necesidad de ejercer algo así como una militancia a favor de otro modo de ver las cosas. Este es otro punto de coincidencia con nuestro filósofo, quien caracterizó sus investigaciones como guiadas por el deseo de persuasión, conversión o incluso propaganda.

Sí, queremos hacer "*...propaganda a favor de un estilo de pensamiento opuesto a otro...*" y eso, por supuesto, puede parecer extrañamente ajeno a la manera actual de hacerse presente en la escena intelectual, no sólo porque recuerda momentos históricos superados sino porque parece innecesariamente mesiánico. Aún así, es ese el espíritu que nos guía cuando nos apoyamos en el filósofo-arquitecto, porque queremos revelar que hay un espesor, una consistencia, una tradición intelectual que podría ayudar a sumar nuevas voluntades a esa tarea que hemos llamado de interpelación, que bien podría ser reclamo, al mundo de la Crítica de Arquitectura. Voluntades que serán sobre todo las de las personas que luchan por la arquitectura y que no han logrado instalarse en reposo, bien informados, bien iniciados, en esa audiencia pasiva que recibe el mensaje de los conocedores. Es a esa eterna minoría, en la que habrá seguramente jóvenes en edad, a la que *debemos* hacerle conocer los puntos de apoyo de nuestros argumentos; y eso nos exige hablar explicándonos mejor, con frecuencia diciendo cosas que para los más conocedores podrían resultar obvias.

La Crítica sin embargo, es como un territorio reservado. Reinan allí, a veces en actitud vigilante para evitar intrusiones, personajes que han hecho de ella su razón de vida. Especialmente si esas intrusiones pretenden, como es el caso nuestro, recordarle a los que allí están, que fuera de los itinerarios actuales hay otras expectativas que exigen una mirada más atenta. Estos personajes se hacen fuertes en virtud de meritorios aportes que les dan autoridad para desdeñar cualquier discrepancia. Giambattista Vico³ los llamó hace tres siglos los *doctos* y habló de una *Confabulación*

³Giambattista Vico (1668-1744) en su obra maestra *La Ciencia Nueva* habla con acritud de la *confabulación de los doctos* como un acuerdo no escrito entre los representantes del mundo académico de la época que actuaba como un impedimento para un mejor acceso al conocimiento de la historia. Los Doctos (en inglés el término ha sido traducido por *scholars*, investigadores) son para Vico los profesores establecidos a quienes hacía responsables del sostenimiento, en universidades, foros y ambientes académicos, de una suerte de perversión del análisis de los distintos estados de evolución de la sociedad humana, que oscurecían el acceso a la verdad.

Vico, Giambattista/ *La Scienza Nuova/Revised Translation of the Third Edition* -Thomas Goddard Bergin and Max Fisch/ Cornell University Press 1968. (Nos hemos visto obligados a trabajar con la traducción al Inglés de la *Scienza Nuova*).

de los Doctos que tal vez se parece un poco a lo que hoy ocurre cuando se forman asociaciones, grupos y comités que insisten en mantener una especialización gremial en torno al ejercicio de la Crítica; o cuando se presenta el pensamiento sobre arquitectura como un complejo y difícil asunto para el cual se hace necesaria una larga y concienzuda preparación más bien ajena al simple luchar por construir la arquitectura. Se nos plantea pues una doble obligación, por una parte responder a la mirada inquisitiva de los doctos; y por la otra establecer un marco de referencia fácilmente accesible. Por eso, debemos comunicar cual es la figura que percibimos en la fotografía borrosa que es para nosotros el pensamiento de este filósofo vienés que tanto amó, no está demás decirlo, la arquitectura. No damos una versión nítida porque ello sería ajeno a la naturaleza de ese pensar y además ¿para qué hablar con claridad de algo que es borroso, pero que nos *sirve* así? Y nos perdonamos a nosotros mismos la audacia de esa tarea, estimulados por lo que L.W. dice en la frase que hemos colocado como epígrafe.

Y la verdad es que *versión* es un término inexacto; más bien se trata de la síntesis de los aspectos que más directamente nos han influido. Porque como saben los que se han acercado a él, el pensamiento de Wittgenstein varió desde una preocupación por conocer las características y en último término el sentido y alcance del razonamiento filosófico -una visión global- hacia la investigación sobre las particularidades del lenguaje, lo que para él constituía la materia esencial de la filosofía⁴. Lo más significativo para nosotros ha sido desde luego esa visión amplia, que es su visión de juventud; y lo ha sido, conviene recalcarlo, porque creemos que con ella se alcanza una cima en el proceso de mostrarnos a nosotros mismos cuan inútil resulta el persistir en llevar el razonamiento hacia regiones ajenas a él; y de qué manera esa persistencia ha contaminado el discurso con enunciados, conceptos, giros de lenguajes que nada quieren decir. Una contaminación que es la razón principal, como ha acontecido en muchos círculos religiosos que han recargado inútilmente los mensajes originales, del distanciamiento entre filosofía y vida que tanto ha sido denunciada. Filosofía es, muy simplemente, pensamiento. Pensamiento -usemos los mismos términos de nuestro filósofo- dirigido a conocer los límites del lenguaje y a saber cuando estamos violentándolo, convirtiéndolo en nuestro juego y con ello erigiendo murallas entre nosotros y los demás. En ese sentido, pensamiento liberador porque no se utiliza para crear barreras artificiales. Que era tal vez lo que Wittgenstein mismo temía (recordemos que su pensamiento madura en las duras décadas que prepararon, hicieron y recordaron la guerra) al modificar los énfasis de sus puntos de vista a partir de su regreso a Cambridge desde Austria en 1929, donde se había dedicado a enseñar como maestro de escuela, a practicar la jardinería como modo de sustento y al ejercicio de la arquitectura. Porque pudo darse cuenta de que la incomprensión de su discurso podía llevar a sostener una ideología anti-filosófica o anti-metafísica, lo que ha sido una verdadera enfermedad. En

⁴ Ludwig Wittgenstein/ Tractatus Logico-Philosophicus /Alianza Universidad/Madrid 1987. (en adelante lo distinguiremos como "T") "*Toda filosofía es crítica lingüística...*" dice al principio del aforismo 4.0031.

cierto modo las investigaciones (parte de ellas publicadas póstumamente, con el título de Investigaciones Filosóficas) que desarrolla a partir de ese año y prolonga hasta su muerte en 1951, son en nuestra opinión un imprescindible esfuerzo por *mostrar* lo que para él debía ser la materia de la filosofía, más que, como algunos han dicho, un abandono de sus tesis iniciales. Si partimos de lo que él mismo dice al final del Tractatus, a saber, que los razonamientos filosóficos de esa obra son como una escalera que hay que arrojar después de subir⁵; y si, por otra parte, no perdemos de vista su arrogante declaración en el prólogo del mismo Tractatus de que su contenido era *intocable y definitivo*⁶, no habría otra posibilidad para él que la de abrir un camino de trabajo enteramente diferente.

Wittgenstein escribió siempre (o casi siempre) en forma de aforismos o, más exactamente, de pensamientos de corto desarrollo que iba sumando no siempre en una secuencia ordenada. Una forma estrictamente derivada de su deseo de distanciarse de cualquier intención de construir un sistema filosófico. Vamos a usar para establecer ese marco al que nos hemos referido, una forma similar. Enumeraremos una serie de aspectos que son en realidad nuestra versión de lo más significativo, para nuestros fines, de su pensamiento, que respaldaremos con citas que corresponden a enunciados de sus dos principales obras los cuales hemos transcrito íntegramente: el Tractatus Logico-Philosophicus (que denominaremos "T") y las Investigaciones Filosóficas (que denominaremos "I"). Esperamos tener, al final de ese esfuerzo de síntesis, un marco de referencia respecto al cual se recortan, como que si fuese una escenografía que las sitúa, nuestras observaciones respecto a la Crítica, las cuales desarrollaremos a continuación.

La redacción que hemos adoptado en cada punto, se apoya, además de nuestras propias reflexiones, en el estudio de K.T.Fann⁷ sobre la filosofía de Wittgenstein del cual hemos sacado frases completas que colocamos entre paréntesis.

Veamos:

- 1) *El lenguaje es una representación del mundo.*⁸
- 2) *Las proposiciones son descriptivas, tautologías o contradicciones. Las proposiciones descriptivas pueden ser verdaderas o falsas, las tautologías⁹ son siempre verdaderas o siempre falsas, es decir,*

⁵ ("T"6.54): *Mis proposiciones esclarecen porque quien me entiende las reconoce al final como absurdas, cuando a través de ellas -sobre ellas- ha salido fuera de ellas. (Tiene, por así decirlo, que arrojar la escalera después de haber subido por ella.) Tiene que superar estas proposiciones; entonces ve correctamente el mundo.*

⁶("T" Prólogo) *"La verdad de los pensamientos aquí comunicados me parece, en cambio, intocable y definitiva. Soy, pues, de la opinión de haber solucionado definitivamente, en lo esencial, los problemas. Y si no me equivoco en ello, el valor de este trabajo se cifra, en segundo lugar, en haber mostrado cuán poco se ha hecho con haber resuelto estos problemas."*

⁷En la síntesis inicial de cada punto colocamos entre paréntesis algunas frases sacadas del libro *El concepto de filosofía en Wittgenstein* de K.T. Fann/Editorial Tecnos Madrid 1992, que nos ayudan a explicar mejor los distintos puntos de vista de L.W.

⁸(T/4): *El pensamiento es la proposición con sentido. (T/4.001): La totalidad de las proposiciones es el lenguaje. (T/3.001): "Un estado de cosas es pensable" quiere decir: Podemos hacernos una figura de él. (T/3.01): La totalidad de los pensamientos verdaderos es una figura del mundo.* Este enunciado resume lo que se ha llamado *teoría figurativa del lenguaje*. En su trabajo posterior a 1930 (que se conoce como el *segundo Wittgenstein*) esta visión del lenguaje fué complementada, o ampliada (no rechazada como insisten algunos) con la noción de *juegos de lenguaje* (ver punto 6).

no dicen nada. Las contradicciones son siempre falsas. En consecuencia, el lenguaje sólo puede **describir** el mundo (... 'Lenguaje' es idéntico a lenguaje 'descriptivo' y 'decir' algo es equivalente a 'describir' algo...). Decir algo sobre el mundo **es describirlo., no explicarlo.** (Explicar es lo mismo que interpretar).¹⁰

3) (Gran parte de las proposiciones filosóficas son intentos de decir cosas que no se pueden decir). **La filosofía está compuesta principalmente de tautologías,** es decir, de proposiciones que no dicen nada. Las proposiciones de la lógica, la ética, la estética, etc. no dicen nada. (Son sin sentidos o carentes de significado. Son intentos de trascender en el lenguaje, los límites del lenguaje). Es imprescindible conocer esos límites para evitar querer decir algo sobre lo que no se puede decir nada. Es una tendencia innata en el hombre el tratar de superar los límites del lenguaje, y por lo tanto, tratar de decir cosas que no se pueden decir¹¹. En este último sentido se entiende el valor de la metafísica.

4) (La religión, la ética, la estética, el arte, la metafísica, conciernen a lo que no puede decirse, lo que trasciende el mundo). Aunque no puede **decirse** nada sobre lo que pertenece a la religión, la ética, la estética, el arte, eso **no** quiere decir que lo inexpresable no exista, sino, simplemente, que sólo puede **mostrarse**.

La ética es lo mismo que la estética¹².

5) (La única función de la filosofía será, desde ahora, negativa: demostrar a alguien, siempre que quiere **decir** algo metafísico, que sus proposiciones son carentes de significado).

En cierto sentido, la función del pensamiento es hoy establecer los límites entre lo que puede y no puede decirse, lo cual es un tipo de elucidación filosófica¹³.

⁹Esta es una buena definición de tautología: una proposición que no dice nada. También puede definirse como una proposición cuyos términos pueden invertirse o ser sustituidos por otros y sigue siendo verdadera. La tautología es una proposición que no corresponde con ningún hecho de la realidad y por eso en ella no es posible encontrar verdad o falsedad.

¹⁰ (T/2.1) Nos hacemos figuras de los hechos. (T/3.221): A los objetos sólo puedo **nombrarlos**. Los signos hacen las veces de ellos. Sólo puedo hablar **de** ellos, **no puedo expresarlos**. Una proposición sólo puede decir cómo es una cosa, no lo que es (subrayado nuestro) (T/3.032): Representar en el lenguaje algo "que contradiga la lógica" es cosa tan escasamente posible como representar en la geometría mediante sus coordenadas una figura que contradiga las leyes del espacio; o dar las coordenadas de un punto que no existe. (T/4.11): La totalidad de las proposiciones verdaderas es la ciencia natural entera (o la totalidad de las ciencias naturales) (I.109): Era cierto que nuestras consideraciones no podían ser consideraciones científicas. La experiencia 'de que se puede pensar esto o aquello, en contra de nuestros prejuicios' -sea lo que fuere lo que esto pueda querer decir- no podría interesarnos. (La concepción neumática del pensamiento) Y no podemos proponer teoría ninguna. No puede haber nada hipotético en nuestras consideraciones. Toda explicación tiene que desaparecer y sólo la descripción ha de ocupar su lugar (subrayado y negritas nuestros) Y esta descripción recibe su luz, esto es, su finalidad, de los problemas filosóficos. Estos no son ciertamente empíricos, sino que se resuelven mediante una cala en el funcionamiento de nuestro lenguaje, y justamente de manera de que éste se reconozca: a pesar de una inclinación a malentenderlo. Los problemas se resuelven no aduciendo nueva experiencia, sino compilando lo ya conocido. La filosofía es una lucha contra el embrujo de nuestro entendimiento por medio de nuestro lenguaje (subrayado nuestro)

¹¹(Ver I/109 en punto anterior). (T /4.003): la mayor parte de las proposiciones e interrogantes que se han escrito sobre cuestiones filosóficas no son falsas, sino absurdas (subrayado nuestro). De ahí que no podamos dar respuesta en absoluto a interrogantes de este tipo, sino sólo constatar su condición de absurdos. La mayor parte de las interrogantes y proposiciones de los filósofos estriban en nuestra falta de comprensión de nuestra lógica lingüística. (Son del tipo del interrogante acerca de si lo bueno es más o menos idéntico que lo bello). Y no es de extrañar que los más profundos problemas **no sean problema alguno**. (T/4.11): La totalidad de las proposiciones verdaderas es la ciencia natural entera (o la totalidad de las ciencias naturales) (T/4.111): La filosofía no es ninguna de las ciencias naturales. La palabra filosofía ha de significar algo que está por arriba o por debajo, pero no junto a las ciencias naturales. (T/7) De lo que no se puede hablar hay que callar. (En su Conferencia sobre ética) El hombre tiene inclinación a trascender los límites del lenguaje...pero tal tendencia apunta hacia algo...sólo puedo decir que no desprecio esa inclinación humana...Me quito el sombrero ante ella.

¹²(T 4/1212) Lo que **puede** ser mostrado, no **puede** ser dicho. (T/6.42): Por eso tampoco puede haber proposiciones éticas. Las proposiciones no pueden expresar nada más alto. (T/6.421): Está claro que la ética no resulta expresable. La ética es trascendental. (Ética y estética son una y la misma cosa) (subrayado nuestro). (T/6.522): Lo inexpresable, ciertamente, existe. Se **muestra**, es lo místico.

6) Para comunicarse es imprescindible establecer juegos de lenguaje, que consisten en un acuerdo previo sobre el significado de ciertos términos. Los juegos de lenguaje parecen una característica del pensamiento filosófico.¹⁴ Es la construcción de "juegos de lenguaje" lo que en último término permite decir lo indecible. La Metafísica, la Ética, la Estética son expresables mediante juegos de lenguaje.

7) Es posible deducir que pensamos con los medios del lenguaje que utilizamos. Con la palabra si estamos escribiendo, con el dibujo y el color si estamos pintando o proponiendo imágenes de arquitectura, con la notación musical o el instrumento si estamos pensando en música.¹⁵

8) Una de las mayores tentaciones a vencer cuando se quiere decir algo es el revestirlo de una "apariencia" que le da un tono especial, algo así como un aspecto distinto al del lenguaje normal, apariencia que termina oscureciendo su comprensión. Por el contrario, es un hecho que todo lo que puede **decirse** es sumamente simple. Cualquier cosa es posible decirla con claridad.¹⁶

Lo anterior nos permite decir algunas cosas sobre la naturaleza de la Crítica.¹⁷ Lo haremos mediante un puñado de conclusiones acompañadas de comentarios con los cuales tratamos de complementarlas o ilustrarlas mejor. Sin duda, en ellas se puede identificar un fundamento ético, análogo al que está presente a lo largo de las páginas de este libro, lo cual parecería a primera vista contradictorio con una cierta manera de entender a Wittgenstein. A ese respecto conviene recordar que en ningún momento Wittgenstein niega la existencia del mundo ético, hasta el punto de que su vida estuvo orientada por una estricta y radical convicción Ética¹⁸. Más aún, si hay algo que

¹³ (T/6.53): El método correcto de la filosofía sería propiamente éste: no decir nada más de lo que se puede decir, o sea, proposiciones de la ciencia natural -o sea, algo que nada tiene que ver con la filosofía- y entonces, cuantas veces alguien quisiera decir algo metafísico, probarle que en sus proposiciones no había dado significado a ciertos signos. Este método le resultaría insatisfactorio -no tendría el sentimiento de que le enseñábamos filosofía - pero sería el único estrictamente correcto. (T/4.112): El objetivo de la filosofía es la clarificación lógica de los pensamientos....Una obra filosófica consta esencialmente de aclaraciones. (T/6.54): Mis proposiciones esclarecen porque quien me entiende las reconoce al final como absurdas, cuando a través de ellas -sobre ellas- ha salido fuera de ellas. (Tiene, por así decirlo, que arrojar la escalera después de haber subido por ella.) Tiene que superar estas proposiciones; entonces ve correctamente el mundo.(V/119): Los resultados de la filosofía son el descubrimiento de algún que otro simple insentido y de los chichones que el entendimiento se ha hecho al chocar con los límites del lenguaje. Estos, los chichones, nos hacen reconocer el valor de ese descubrimiento.

¹⁴ (T/ 4.002) El hombre posee la capacidad de construir lenguajes en los que cualquier sentido resulte expresable, sin tener la menor idea de cómo y qué significa cada palabra. Al igual que se habla sin saber cómo se producen los diferentes sonidos. (V/338): Sólo se puede decir algo, después de todo, si se ha aprendido a hablar. Así pues, quien **desea** decir algo tiene también que haber aprendido a dominar un lenguaje;....(V/23): ¿Pero cuantos géneros de oraciones hay?Hay innumerables géneros diferentes de empleo de todo lo que llamamos "signos", "palabras", "oraciones". Y esta multiplicidad no es algo fijo, dado de una vez por todas; sino que nuevos tipos de lenguaje, nuevos juegos de lenguaje, como podemos decir, nacen y otros se envejecen y se olvidan. ...la expresión "juego de lenguaje" debe poner de relieve aquí que **hablar** el lenguaje forma parte de una actividad o de una forma de vida.

¹⁵ (V/318): Si pensamos mientras hablamos o también mientras escribimos -me refiero a como lo hacemos habitualmente- no diremos, en general, que pensamos más rápido de lo que hablamos; **por el contrario el pensamiento parece aquí no separado de la expresión....**(subrayado nuestro) (V/329): Cuando pienso con el lenguaje, no me vienen a las mentes "significados" además de la expresión verbal; sino que el lenguaje mismo es el vehículo del pensamiento.

¹⁶ (Prólogo al Tractatus) Cabría acaso resumir el sentido entero del libro en las palabras: lo que siquiera puede ser dicho, puede ser dicho claramente. (T/4.002)...**El lenguaje disfraza el pensamiento. Y de un modo tal, en efecto, que de la forma externa del ropaje no puede deducirse la forma del pensamiento disfrazado: porque la forma externa del ropaje está construida de cara a objetivos totalmente distintos que el de permitir reconocer la forma del cuerpo.**(subrayado nuestro).

¹⁷ No nos hemos referido a estas conclusiones en el curso de nuestros análisis sobre la Crítica a partir del tema de la Arquitectura de Firma y el del Marketing, porque en ellos nos hemos tratado de mantener fuera del lenguaje conceptual, o, para decirlo más apropiadamente, fuera del lenguaje conceptual *especializado*. Sabemos sin embargo, que tal propósito resulta, sea cual sea el tema del que se hable, una imposibilidad. Tendemos a usar términos confiriéndoles significados que exigen un acuerdo previo. Tal como nos lo recuerda L.W. (ver el punto 3), nuestra tendencia innata es la de violentar los límites del lenguaje.

¹⁸ Un estudio muy útil a este respecto, es el de Cyril Barrett: *Ética y creencia religiosa en Wittgenstein* (Alianza Universidad, Madrid 1994). Barrett examina desde distintos puntos de vista la actitud de Wittgenstein frente a la Ética.

caracteriza la Filosofía de Wittgenstein, vista como totalidad y no como división entre dos mundos, el juvenil y el maduro, es que permite afirmar la vigencia intelectual y desde luego vital de lo trascendente, incluyendo allí, como él lo hace, la Ética¹⁹.

En ciertos casos insistimos sobre temas ya tratados en las páginas precedentes.

A) La Crítica puede establecer relaciones entre el mundo moral del autor y la obra, puede conferir a la obra un *significado* (es decir, pensar que la obra *quiere decir* algo distinto a ella misma), discutirla como expresión de una ideología, analizarla como si fuese el resultado de conceptos filosóficos (conceptos como *arqueología del lugar, voluntad de ser del edificio, la ajenidad de la forma virtual, espíritu de los materiales...etc.*), puede decir cosas como: "...el marco de una ventana-cuadro objetiviza la naturaleza convirtiéndola en un artefacto que nos pertenece..."²⁰, puede hacer consideraciones del tipo de "sobre la naturaleza del objeto construido como resumen simbólico", puede discurrir queriendo situarse fuera del mundo de los hechos y ubicarse en el de los *conceptos*: *Me siento junto a un filósofo en el jardín; dice repetidamente: "Sé que esto es un árbol" mientras señala a un árbol junto a nosotros. Una tercera persona se nos acerca y lo escucha; yo le digo: "Este hombre no está trastornado: tan sólo filosofamos".*²¹

Decimos entonces que la Crítica cuando *explica* la obra (que es lo mismo que interpretarla), para lo cual se ve obligada a expresarse de modo especial, en cierto modo incomprendible, a utilizar *conceptos* para hacerse entender, está en efecto filosofando. De esa explicación pretende extraer ciertas pautas, normas, constantes, que se organizan, jerarquizan y razonan como si fuesen conocimiento del Arte, con lo cual se ubica en el territorio de la Estética. Es un *filosofar* sobre la obra de arte, sobre el edificio. Un filosofar cuyo discurso no se refiere a hechos comprobables, por lo cual usa sobre todo proposiciones que nada *dicen*, tautologías. Esas proposiciones son sin embargo posibles, y sus términos adquieren un significado respecto al cual se puede establecer algún tipo de diálogo, porque pertenecen a *juegos de lenguaje* ad-hoc, contruídos en función del desarrollo de ese filosofar. Juegos de lenguaje apoyados en la filosofía tradicional o en corrientes más recientes, y para cuya comprensión requerimos de una iniciación, un entrenamiento, una preparación.

De todo esto se sigue que el discurso crítico así concebido se dirige a ámbitos intelectuales restringidos, interesados o participantes en la elaboración de determinados juegos de lenguaje que los hace excluyentes y unilaterales. Esto crea una dependencia entre ese tipo de crítica y su fundamento intelectual que termina por alienarla del público no iniciado, convirtiéndola en ocupación

¹⁹Lo que Wittgenstein enseña no es la inexistencia de la Ética sino la imposibilidad de *razonarla*, quedando sólo el camino de *mostrarla*. Un texto esencial sobre Ética, en el sentido de Wittgenstein, serían, por ejemplo, los Evangelios, cuyos autores escribieron sobre lo trascendente, sobre lo que habría de originar miles de páginas de textos filosóficos a través de toda la historia, sin usar nunca lenguaje filosófico, sólo la descripción, el lenguaje común.

²⁰Parte del texto *explicativo* transcrito de una conferencia de Elizabeth Diller y Riccardo Scofidio dictada en la Universidad de Columbia, Nueva York, en 1990. Publicada en el libro "Columbia Documents of Architecture and Theory" (CBA-Rizzoli, New York 1992)

²¹ Ludwig Wittgenstein/ *Sobre la Certeza* /Editorial Gedisa/ Barcelona 1988/ Aforismo 467.

de especialistas. En el caso de la arquitectura, un arte utilitario vinculado estrechamente a la vida social en términos de uso y desempeño, este aislamiento o separación termina por convertirse en difícil contradicción.

Este enfoque de la Crítica se sitúa en una tradición que arranca en el siglo XVIII²² y continuó a lo largo del pasado siglo apoyada en el Academicismo Beaux-Arts. Con las vanguardias de principios de siglo entró en crisis y fué objeto de un generalizado rechazo que podría resumirse en estas palabras de Le Corbusier expresadas durante una entrevista que le hizo el semanario L'Express²³ en los tempranos años 60, que ilustran muy bien la actitud que mantuvo en relación al pensamiento sobre arquitectura a lo largo de su vida: "...estoy fuera de todo propósito filosófico...". Una frase que expresa, también, el deseo de la mayor parte de los arquitectos modernos (característico de todos los campos del Arte en las primeras décadas del siglo) de alejarse de toda *explicación* de la obra. Más adelante volveremos sobre esto, por ahora nos interesa señalar que ese rechazo fué perdiendo fuerza hacia fines de los cincuenta abriendo campo en los sesenta a las pinceladas poético-filosóficas propias del discurso de Luis Kahn. La poderosa arquitectura de Kahn, muy bien anclada en principios de organización de la planta y concepciones del diseño que fueron aportes de la mayor importancia al método de trabajo de los arquitectos, confirió credibilidad y legitimidad a una *poética* expresiva de sus preocupaciones más personales que abrió una generosa puerta para el regreso del filosofar explicativo entre los arquitectos de la década de los sesenta. Es interesante sin embargo hacer notar que la irrupción de Kahn y su arquitectura en el panorama coincide con lo que pudiéramos llamar el agotamiento del lenguaje arquitectónico moderno y con la disminución del brillo y subsecuente desaparición física de la gran estrella ideológica del modo de pensar moderno, Le Corbusier. Un agotamiento que para muchos fué visto como agotamiento de las ideas y dejaba el camino libre para establecer una conexión directa con un modo de pensar y hablar de arquitectura alejado de la técnica y las simplificaciones modernas, más metafórico, más cercano a lo simbólico, sugerente; en suma, un cierto tipo de filosofar que se estableció y se hizo corriente porque mucho tenía que ver con la atmósfera ideológica (auge del movimiento hippie, *paz y amor*, ingreso a la *era de Acuario*, rechazo al consumo, regreso al espíritu) de fines de los sesenta. En un momento así, la forma de exposición utilizada por Kahn parecía muy en sintonía con las inquietudes cuestionadoras predominantes, lo cual le acarrió una enorme popularidad,²⁴ hasta el punto de que es legítimo preguntarse si ésta no

²²Ernst Cassirer/ Op. Cit/ Páginas 308 y siguientes.

²³Entrevista publicada en L'Express, el 3 de Diciembre de 1959. Debo el estar en posesión de esta entrevista a mi gran amigo, fallecido, Gonzalo Castellanos, arquitecto, quien conocedor de mi admiración por Corbu me la envió una semana después de aparecida, desde París, donde vivía.

²⁴Popularidad que sin embargo contrastaba con el desarrollo, en esos mismos años, de una aproximación a la arquitectura completamente opuesta, que quería ser científica, alentada por sectores marxistas (o de la New Left en USA), personificada por las tesis de Christopher Alexander y por las investigaciones sobre los ordenadores y la inteligencia artificial iniciadas por Nicholas Negroponte en el laboratorio de Computer Graphics de Harvard. Ambas vertientes de pensamiento eran en realidad alternativas a la arquitectura comercial, que era vista por esos años como el verdadero enemigo, la arquitectura del *establishment*. Las investigaciones sobre lo que pudiéramos llamar la *cientifización* de la producción de arquitectura eran vistas como una vía más expedita hacia una arquitectura al alcance de todos, producto de una idea de solidaridad social. Las dos tendencias, una que pudiéramos llamar *poética*, y otra que por contraste podría designarse como *productiva* (lo que se llamó el neo-productivismo unos años después), disfrutaron de las simpatías de los antiestablishment, los *amarillos* del Yellow Submarine

fue mas bien un producto de las ansiedades de ese momento histórico (cuando comenzó realmente el rechazo al titanismo moderno), una consecuencia del valor de su personalidad como símbolo en ese contexto, que resultado de la coherencia y rigor de su pensamiento. En todo caso, y pese a que su arquitectura de hecho señala en una dirección distinta²⁵, fue el comienzo del regreso de la *explicación* en el discurso sobre arquitectura.

De todos modos, la explicación es sobre todo un ejercicio retórico. Que puede, no obstante, incluir términos y giros de lenguaje sugerentes, de vaguedad seductora, que le impriman un carácter cuasi-poético que haga pasar a un segundo plano cualquier preocupación sobre el verdadero sentido del discurso. O que el sentido de éste sea sólo lograr un tono crepuscular, impreciso, capaz de *sugerir* un sentido. O que la arquitectura que se pretende explicar tenga tal fuerza, sea tan digna de admiración, que la explicación parezca, o irrelevante, con lo cual simplemente no se le presta demasiada atención, o portadora de un valor testimonial que siempre es digno de interés. Esto, claro, en el caso de que la explicación venga formulada por el mismo arquitecto, como era el caso de algunos textos de Kahn. Pero cuando ella es tarea autoimpuesta por el Crítico usando sus propias invenciones conceptuales o giros de lenguaje, el interés disminuye, porque puede actuar como una interferencia para la apreciación de lo que la obra muestra por sí misma; y en lugar de propiciar un encuentro con ella o con su autor lo hacen con el crítico. Obstaculizan la capacidad que el edificio tiene para mostrarse a sí mismo.

Esta Crítica Filosofante o Crítica-que-filosofa, no se apoya demasiado en la imagen real del edificio. En cierta manera desdeña al edificio-construido como fenómeno, en favor de distintas abstracciones que lo *representan* como totalidad o fragmentariamente. Esta crítica *analiza* al edificio y en cierta manera lo despoja de su condición unitaria, lo fragmenta de un modo que recuerda uno de los aforismos de Wittgenstein:

de los Beatles, que se enfrentaban a los *azules*, los *squares*, de la arquitectura comercial. En realidad, estas dos aproximaciones han terminado por convertirse, casi, en dos estilos, en dos lenguajes, cada uno de ellos apoyado en una Metafísica, una justificación *filosófica* que ha terminado por ser *de rigueur* como lo demuestra la coexistencia actual de arquitecturas como la *clásica*, la *figurativa*, la *high tech* y la *deconstructivista*, cada una de ellas apoyada en explicaciones o justificaciones.

²⁵Los edificios más representativos dentro de la obra de Luis Kahn, aquellos que sería imposible sacar fuera de cualquier recuento de sus grandes aportes a la arquitectura, los que lo lanzaron a la fama y han permanecido como ejemplos singulares de una etapa de la arquitectura moderna, son ejemplos de una privilegiada asociación entre dominio técnico y forma arquitectónica. Son en cierto modo, los que menos se *explican* con el discurso metafórico o filosófico propio de algunos momentos de sus años de fama. Hablamos de las Torres Médicas, que inician el camino, de la Iglesia Unitaria de Rochester, los laboratorios Salk y el Museo Kimbell, incluyendo todos los extraordinarios proyectos de Venecia, Baltimore. Trabajos que hizo en asociación con el ingeniero Augusto Komendant quien fué sin duda una personalidad esencial para la realización de esos edificios, cumpliendo no sólo un papel técnico pasivo sino muy activo durante los procesos de obra, permitiendo despejar toda clase de obstáculos y llevando a niveles de excelencia la eficacia de la estructura y el uso del concreto armado, asuntos distintivos de los momentos más altos de la arquitectura de Luis Kahn. Una de las más grandes enseñanzas de las obras de arquitectura de Kahn, producto de esa colaboración, es que son el resultado único de una asociación entre un hombre de amplísimo conocimiento técnico, como Komendant, y un arquitecto que llevó hasta un nivel de realización excepcional temas que la arquitectura moderna anterior a él sólo llegó a sugerir: la organización del edificio, las claves u *oportunidades* de diseño, el manejo de la luz como consecuencia de esa organización, la intuición de la forma. En todo caso, muy pocos de estos logros tiene que ver con lo que pudiéramos llamar el discurso *filosófico* Kahniano, que parecía más bien, en muchos sentidos, una descripción literaria y metafórica de aspectos de su obra, que disfrutó de mucha vigencia y sirvió de soporte a la imitación, pero que hoy en día muy poco nos dice ya.

El único libro que trata el tema de la relación Komendant-Kahn, fué escrito por el mismo Komendant: (Augusto Komendant/ *18 years with Architect Louis Kahn*, ver Nota 62). Es un libro de enorme valor para entender mejor a la arquitectura de Kahn y, paradójicamente, si nos atenemos a la típica visión que sobre ella se tiene, se aleja de todo propósito filosófico, siendo su nervio principal una visión de la arquitectura desde la construcción. Desgraciadamente, el hecho de que haya sido escrito por uno de los protagonistas se ha prestado a interpretaciones erróneas. Creemos que la colaboración Komendant-Kahn es uno de los temas de estudio más necesarios en el momento actual del pensamiento sobre arquitectura,

"...Supongamos que en vez de decir tráeme la escoba dijera: "Tráeme el palo de la escoba y el penacho que está adosado a él " ¿No es acaso ésta la respuesta adecuada? ¿Quiere la escoba? ¿Por qué lo dice de forma tan rara? " (I.F. 60).

El edificio pasa a ser una suma de aspectos, elementos, componentes, recursos para dibujarlo, antes que pura y simplemente un edificio. Se explica con abstracciones de sus partes surgidas del *análisis*. Es, por supuesto, un método análogo al de la Deconstrucción del texto que hace Derrida para su análisis literario. Pero, *hélas*, estamos hablando de arquitectura, no de análisis lingüístico. ¿Por qué hablar del edificio de forma tan rara?

Por eso se recurre a imágenes que también son fragmentarias: grafismos que acaso sugieren particularidades de su configuración, fotografías de objetos cuya conexión con el volumen construido se establece con algún razonamiento, detalles. Se busca crear como una iconografía de referencias abstractas que permiten hilar el discurso explicativo.

Por supuesto, nada puede hacerse ante el hecho de que ese sea el espíritu predominante en la mayor parte de la Crítica actual, hasta el punto de convertirse en ideología. De hecho, es un enfoque bien aceptado en los medios académicos, gracias a su ropaje filosófico y a su tono trascendente. Y si está bien escrita y el autor es un hombre de cultura, como a menudo ocurre, no carece de genuino atractivo intelectual.

B) La Crítica puede ser un relato acerca de cómo vemos la obra; que habla sobre su situación en el paisaje urbano o rural, de su magnitud, de su forma, su relación con un contexto, que discute los criterios técnicos que se aplicaron para llevarla a cabo, cómo se construyó, de qué manera su organización contribuye a la resolución de las exigencias de un programa, de la relación funcional entre sus componentes; de cómo se aprovecha o se transforma la luz natural, de las secuencias espaciales (dimensiones, proporciones) que afectan al usuario, de los materiales utilizados, sus texturas, sus colores, las características de su planta, de su corte, de sus detalles constructivos, su costo, el efecto económico que su construcción produjo en la ciudad y su presencia física en el contexto urbano, de la opinión de sus usuarios. Podríamos decir muchas cosas de ese tipo sobre una obra de arquitectura. Todo ello constituye una *descripción*. Total, o fragmentaria. En cuanto la Crítica sea eso, descripción, se mantiene en el mundo de los hechos. Se circunscribe a lo que es posible *decir*. Se preserva la capacidad del edificio para *mostrarse*.

Esto lo entendieron claramente los arquitectos modernos. El ataque a los viejos modos de pensar sobre arquitectura incluyó, no podía ser de otro modo, a la manera de referirse a ella, alejándose de las nociones cultivadas por la arquitectura oficial. Como la de carácter, prestancia, dignidad, significado, monumentalidad y muchas otras típicas de la enseñanza Beaux-Arts, algunas de las cuales han regresado, y quiso sustituirlas por nociones del mundo de los hechos, comprobables en la realidad: economía, eficiencia, rapidez constructiva, resistencia y durabilidad de los materiales,

cumplimiento de un programa, producción. Esto fue asumido por los arquitectos como la única actitud posible para referirse a su obra, actitud que se transmitió hasta cierto punto a la Crítica que acompañó al Movimiento Moderno.

Esa descripción no tiene por qué ser un relato lineal, a la manera de un informe técnico. *Hacia una Arquitectura*, de Le Corbusier, el libro de Crítica por excelencia de los primeros años del Movimiento Moderno, concebido, como todas sus obras, enteramente a partir de la descripción, es a la vez un extraordinario ensayo con su propio valor literario sobre lo que pudiéramos llamar las referencias indispensables para la construcción del lenguaje de la nueva arquitectura, porque la descripción que quiere ser algo más que una simple narración de accidentes obvios, que no es sólo una visión estrictamente técnica y utilitaria de la obra sino que se compromete también con una manera de ver el objeto y el mundo pasa a ser, ella misma un producto poético. Cuando habla de las intenciones del arquitecto, las describe y se pronuncia sobre ellas, cuando subraya conexiones que a simple vista no son evidentes, cuando se refiere a etapas del Proyecto vinculadas a dudas, a decisiones, a los caminos empleados para llegar a la configuración final, cuando quiere hacer notar detalles, matices, inflexiones no aparentes, cuando se quiere comprometer, en fin, con la enorme multiplicidad de factores que influyeron directa o indirectamente en esa arquitectura, está obligada a apoyarse en la metáfora, en el estilo, en la elegancia, en la sugerencia, en todos los recursos característicos de la literatura. Y puede incluso aspirar a tener ella misma valor literario.

En ese sentido podríamos considerar a la novela como una analogía de la Crítica descriptiva, en tanto la novela es descripción y, a la vez, crítica del mundo y de sus hechos. La novela usa o no la metáfora en cuanto sea útil a sus fines descriptivos, un recurso indispensable para referirse a algunas características de edificio (un ejemplo de metáfora *corbusiana*, que tal vez, lo que es excepcional en él, roza el campo de lo conceptual-filosófico, podría ser su referencia a las búsquedas plásticas que lo llevaron hasta la concepción formal de Ronchamp, como inspiradas en la percepción de "*una intervención acústica en el campo de las formas...*"²⁶ o cuando se refiere al interior de la capilla como una "*sinfonía de sombras, luces y claroscuros...*"). La novela de ficción hace juicios de valor mediante la selección de los personajes y de las características de la trama, *inventa* un acontecer, modela unos personajes. Sea cual sea la relevancia que le dé a las características psicológicas de éstos, y a las circunstancias en las que se mueven, debe hacerlo mediante la descripción de lo que los personajes ven o de cómo ellos son vistos. La novela es el relato de un fragmento de vida, es la representación de hechos²⁷ y por ello mismo su característica distintiva es la descripción, sea directa o metafórica.

²⁶Le Corbusier, Obras Completas Vol. 1946-52 Pag.72. Les Editions d'Architecture (Artemis) Zurich 1976.

²⁷Aquí se abre un campo de comentarios sumamente amplio e interesante. Podría decirse por ejemplo que la novela de acento psicológico, la que entra en la psique de sus personajes, *filosofa* en la medida en la que su personaje ve el mundo desde su intimidad, y lo que éste piensa podría ser un filósofo *independiente* de los fenómenos. Pero si ese fuese el caso, el escritor lo que hace es describir ese pensar dentro de un contexto también descrito por él que quiere ser una imagen de la realidad, del mundo de los fenómenos. La novela *siempre* será descripción de una determinada realidad.

Al referirse en términos descriptivos a la arquitectura, a la real o la imaginada, sin seguir los caminos preestablecidos de un informe técnico, el arquitecto o el crítico no necesariamente *inventan* el edificio, al modo del novelista, pero sí pueden escoger una estrategia para describirlo que seguirá las pautas de la personal valoración que hayan hecho de él. Fijarán un marco narrativo que por sí solo destacará u ocultará ciertos de sus aspectos. Decidirán que rasgo elogiar y sobre cual guardar silencio, fijarán sus propias jerarquías en la secuencia descriptiva, mencionarán aspectos de la presencia del edificio en la ciudad o en el paisaje en sentido positivo o negativo, celebrarán el juego de la luz en su interior o harán notar el desacierto en el uso de los materiales, podrán incluso referirse a la fealdad o la belleza, que serían descripciones de sus propios estados de ánimo. Del juego de esos énfasis, del uso de la comparación, y de la selección misma de las comparaciones, surge, obviamente, un juicio de valor. Un juicio de valor que se muestra al posible lector, se *ostenta*²⁸. Por supuesto, de manera más evidente o menos evidente, según sea la forma de ostentación que se escoja²⁹. Es obviamente, un juicio de valor *no razonado*.

En lugar de apelar a tautologías el Crítico toma una posición respecto a lo que describe. El autor de la descripción se compromete de modo decisivo. Es una toma de partido. Algo que ven con distancia la mayor parte de los críticos actuales y es sin embargo común entre arquitectos. Se abre así la posibilidad de generar un debate esclarecedor sobre las distintas arquitecturas; esclarecedor en cuanto a que se origina en preferencias reales, no disfrazadas. Para la Crítica-que-filosofa, tal cosa es imposible, o podríamos decir, contradictoria con sus propias características. El mundo de los conceptos estéticos no proporciona terreno preciso para la adhesión o el rechazo.

La crítica descriptiva necesita de la imagen como ilustrativa del discurso, pero no depende demasiado del efecto que ella produce. Es el texto el que lleva la carga de la prueba, la imagen fotográfica es sólo una corroboración, el esquema un gesto gráfico que quiere enfatizar lo que el texto ya ha sugerido. Por eso no lamentamos demasiado en los primeros volúmenes de Obras Completas de Corbu, las fotografías grises o imperfectas técnicamente. La capacidad de convicción del texto y la pertinencia de los esquemas hace prescindible la perfección técnica de la imagen fotográfica.

Dentro de la Crítica Descriptiva desde luego está, o puede estar, la Historia de la Arquitectura. Es, tal como ha ocurrido con otros campos del Arte, desde la Historia de donde han surgido las mejores, las más ajustadas, las que mayor conocimiento proporcionan, en resumen, las más interesantes aproximaciones críticas. La distancia proporcionada por la separación cronológica, que ya ha

El escritor que abre ese campo psicológico y sigue siendo hoy referencia indispensable, es Dostoievsky, en cuyas novelas se descubre, por decirlo así, la complejidad psíquica, constantemente vinculada a una visión ética. Todo esto se da, no obstante, dentro de la más estricta y rigurosa *descripción*.

²⁸ Este es un concepto muy importante, el de la *enseñanza ostensiva, explicación ostensiva, o definición ostensiva* de la filosofía de Wittgenstein. Aparece elaborado en sus Investigaciones Filosóficas en los puntos 6,9, 27-30, 32-34, 38, 45, 49, 362 y 380 (Op. Cit.). Se trata de transmitir los significados de las palabras, de los *conceptos*, mostrando el hecho, la circunstancia, o el patrón de comportamiento al que aluden.

²⁹ Lo que queremos decir con esto requiere de un símil. Imaginemos una persona que quiere hacerle saber a otra, que pertenece a un determinado grupo de resistencia política, pero de modo tal que otras personas no lo perciban. Podría hacerlo vistiéndose de una determinada manera, llevando consigo ciertos libros, usando incluso un cierto distintivo desconocido para quienes no forman parte del grupo. Eso sería una *enseñanza ostensiva* de orden sutil, sólo comprensible para ciertas personas.

permitido cimentar prestigios y alejar el relumbre de lo exitoso, aleja los riesgos de la toma de partido arbitraria y permite asumir sin pudor los juicios de valor. Lo cual deja a la vista los dos aspectos más negativos de la Crítica: por una parte, su condición póstuma, es decir, sus dificultades para situar con acierto arquitecturas y autores, durante la vida de éstos; por la otra la cautela como su esencia, porque la domina el temor de que sus entusiasmos sean desmentidos por el olvido futuro.

C) Pero la Crítica es también, acaso sobre todo, *divulgación*, una característica que la hace análoga a la Crónica. Que puede ejercerse dentro de una amplia banda de posibilidades, en uno de cuyos extremos está la continuación o desarrollo de la tradición histórica de la Crónica -de ilustrísimos antecedentes- que hoy se expresa ocasionalmente en la literatura testimonial y en el pasado fue la forma esencial de conocer lo que se hacía más allá del mundo inmediato, y en el otro el laconismo de la simple información, que sitúa al sujeto en tiempo y lugar agregando una somera descripción: la Crónica que pudiéramos llamar pasiva. Este último tipo de Crónica es el nivel más elemental del ejercicio crítico, si bien, tal como decíamos en el capítulo anterior, llena casi totalmente, en términos simplemente numéricos, el panorama de lo que se publica sobre arquitectura.

La Crónica es también una forma de Crítica descriptiva. Cuando se ejerce a través de los medios impresos, se apoya de modo muy importante en el lenguaje gráfico, hasta el punto que casi podría decirse que se entrega a la habilidad o a la sensibilidad del fotógrafo la responsabilidad de mostrar el edificio, convirtiéndose así en intermediario calificado, algo así como un *moderador*, entre éste y el público³⁰. O lo que es más significativo, entre la arquitectura y el Crítico, que se ve obligado a vincularse al edificio a través de la fotografía. Porque las exigencias de ese rol de cronista apresurado que le han otorgado los intereses editoriales, lo obliga a desplazarse a distantes lugares para estar *donde ocurre la noticia*, con lo cual carece del tiempo necesario para el deambular pausado y reflexivo que la percepción de la arquitectura exige.

La Crónica, para asumir su compromiso crítico superando las limitaciones que le imponen los medios que utiliza hoy, tendría que ser selectiva. Sólo así dejaría de ser una Crónica más bien Social, como a menudo lo es.

D) Ya hemos mencionado, cuando hablamos de la Crítica descriptiva, que la descripción era la única vía posible para sugerir, delimitar o mostrar, un juicio de valor. Insistamos de nuevo en que los juicios de valor no pueden razonarse. O dicho de otra manera, los juicios de valor sobre la obra, los juicios Estéticos, están, del mismo modo que lo están los Éticos (recordemos T 6.421) obligados a apoyarse en tautologías, o en *juegos de lenguaje*. Porque si aceptamos que la Estética y la Ética son

³⁰Dice Kenneth Frampton (Sobre Arquitectura Op.Cit. Pag.30) "...En primer lugar reconozco que aunque una parte de la neutralidad de la cámara porque teóricamente una fotografía de un edificio es una fotografía de un edificio, tuve la experiencia de que, cuando uno manda fotógrafos diferentes a fotografiar un edificio, termina teniendo dos edificios distintos, porque el ojo a través de la máquina no ve las mismas cosas..."

trascendentales (T 6.421), es decir, están fuera del mundo, es imposible emitir juicios de valor en términos de *conocimiento*, de proposiciones correspondientes a hechos del mundo. Tal como hemos dicho que ocurre con todas las proposiciones de la Crítica que filosofa, el juicio de valor Estético-Etico siempre podrá ser refutado, en nombre de su no correspondencia con los hechos o de la dificultad para entender sus fundamentos, porque no se participa en el juego de lenguaje que lo sustenta.

Esto tiene dos muy importantes consecuencias:

La primera ya la hemos mencionado: para evitar el uso de tautologías (o giros pertenecientes a un juego de lenguaje especializado), estamos obligados a referirnos a ejemplos específicos, a usar el principio de la enseñanza ostensiva, a *mostrar* lo que queremos comunicar. Por extensión, nuestros juicios de valor en arquitectura serán más convincentes, más comprensibles, si se refieren a arquitecturas concretas (nos interesa *esta* arquitectura, también *esta otra*), sólo así nuestros razonamientos, o apariencias de razonamientos, adquieren sentido. Es eso en definitiva lo que se hace en la enseñanza de la arquitectura. Nuestra jerga explicativa poca oportunidad tiene de ser comprendida por el estudiante si no la relacionamos con arquitecturas del presente o del pasado. Nuestros juicios, en el contexto de la enseñanza, están constantemente referidos a recursos de diseño, relaciones de proporción, criterios de organización, formas de expresión de las imágenes, que toman su sentido a partir de la acción de demostración.

En segundo lugar, se hace evidente la imposibilidad de hablar de Teorías Éticas (Estéticas) como conocimiento. Lo que equivale a decir que no puede existir algo que se llame Teoría de la Arquitectura que realmente responda a tan ambicioso nombre. El discurso sobre Estética, los conceptos y sistemas conceptuales de la Estética, pueden tener valor filosófico, histórico, retórico, literario o poético, pero no teórico. No es posible establecer Teorías Estéticas, si entendemos como Teoría un conjunto de principios de carácter universal, cuya verdad es comprobable empíricamente. Una Teoría de la Arquitectura que no se refiera a aspectos técnicos o estilísticos, no podría ser sino un filosofar a propósito de la Arquitectura. Y la Filosofía no puede ser *teoría* de nada que no sea de ella misma. La imposibilidad de relacionar de esa manera la Metafísica y mundo de los fenómenos, estableciendo por ejemplo vínculos causales entre mundo moral y mundo del arte, lo cual se ha querido hacer desde Aristóteles pasando por la Filosofía Escolástica, ha sido expresada ya desde Kant y fundamentada de múltiples maneras, lo cual ha revelado que la relación entre filosofía y arte está, como puede decirse hoy desde las enseñanzas de Carl Gustav Jung fuera de la conciencia. Es ese uno de los contenidos de la tesis de Wittgenstein sobre lo que no puede decirse, que, en lo que se refiere específicamente a esta relación coincide con casi toda la filosofía de nuestro siglo, incluyendo las escuelas llamadas neo-tomistas como la de Jacques Maritain. Esa relación es en cuanto inconsciente, misteriosa; escapa de los límites del lenguaje, está fuera de él. Siempre comprobaremos en los hechos que un determinado postulado *filosófico* no encuentra un camino

preciso hacia la construcción de arquitectura³¹; y si lo encontrase, ya no se trataría de una teoría sino de una norma, un estilo³².

Ahora bien, si no puede existir una Teoría de la Arquitectura ¿por qué se sigue hablando del ella en Foros, discusiones y escritos, Cátedras, Cursos, Doctorados?

La respuesta nos la da la tesis sobre el *embrujo del lenguaje* de Wittgenstein (I.109) y las múltiples conclusiones que de ella pueden sacarse, entre ellas la que él mismo propone un poco más adelante, a saber: "...una de las marcas características de nuestro concepto de proposición es sonar a proposición..." (I.134). En efecto, tal parece que en los medios académicos se impone la fascinación por el lenguaje y su capacidad para disfrazar al pensamiento (T. 4.002), por lo cual el discurso sobre arquitectura no sólo se adorna con el ropaje tautológico con el fin de darle algo así como una prestancia, un *sonido* apropiado, sino que, por extensión, el campo en el cual se discuten y analizan esos universos discursivos se reviste a su vez de otra apariencia: la de Teoría.

En rigor, aunque de ninguna manera pueda negarse la posibilidad de hablar de la arquitectura desde la Estética, o más bien elaborar un discurso estético sobre la arquitectura, utilizando un universo regido por palabras, conceptos, a los cuales se les ha conferido en virtud de las reglas y tradiciones de ese juego un determinado significado; aunque, igualmente, se admita la posibilidad de llamar a ese juego Teoría, habría la obligación de distinguir, de precisar, que no se trata de Teoría en el sentido científico del término, sino de un conjunto de reflexiones sobre la disciplina, de valor siempre relativo.

³¹Esta es exactamente la imposibilidad que se constata al discutir el tema de la Identidad.

Es también el caso de ciertas frases usadas por grandes arquitectos. Por ejemplo la de que un ladrillo *quiere* ser un ladrillo, que cuando Kahn la formuló se vinculaba a una particular manera de usar este material, como componente de un arco, como elemento que debía funcionar a compresión a partir de una necesidad estructural (Ahmedabad), y que sin embargo el mismo Kahn había contrariado en obras anteriores al usarlo, como en las Torres Médicas de Filadelfia, como simple recubrimiento. El valor de esa frase es poético, también filosófico en lo que se refiere a sus juegos de lenguaje, e incluso descriptivo cuando se aplica a algunos de sus edificios, pero de ninguna manera *teórico*.

Otro ejemplo podría ser el *menos es más* de Mies. ¿Podría decirse siendo fiel a la verdad que la factura de la arquitectura de Mies es realmente *menos*? ¿Sería "menos" en, por ejemplo la España del Pabellón de Barcelona? El menos de Mies es un menos que funciona dentro de *su* lenguaje, fuera de él pierde radicalmente el sentido. Es filosófico, *no* es teórico.

³²Para revelar la futilidad del esfuerzo teorizante vale la pena referirse a la explosión crítico-teórica que arrancó a mediados de los 70 y ha seguido con bastante vigor hasta hoy, que fué como el fundamento, en momentos diferentes, de dos corrientes estilísticas muy exitosas: el postmodernismo y el deconstructivismo. A veinte años de los escritos de Charles Jencks sobre el postmodernismo y a siete de la exposición que dedicó el MOMA de Nueva York al deconstructivismo, ya parece difícil encontrar quien se atreva a sostener más allá de sus intereses personales como arquitecto, o de historiador que se interesa en registrar las distintas tendencias, alguno de los esquemas *teóricos* que se manejaron entonces. Se hace hoy arquitectura deconstructivista; y todavía, aunque cada vez más escasa, postmodernista, pero caracterizadas mucho más por el uso de recursos de lenguaje y de ornamentación (ya están a la disposición de los arquitectos y constructores *gadgets* deconstructivistas tales como vigas plásticas que parecen de acero, ventanas torcidas etc.) que por algún tipo de pensamiento reconocible en términos de teoría. La mayor parte de las ideas que se manejaron desde mediados de los setenta hasta hoy, que han sido presentadas como verdades *descubiertas* de corte filosófico, capaces de abrir un nuevo campo a la arquitectura, han perdido novedad y revelado su naturaleza efímera. *Querían* ser teorías estéticas nuevas; no obstante, lo que ha quedado de ellas como referencia estable, incorporado pudiéramos decir al conocimiento de la arquitectura, no ha sido el discurso, que terminó diluyéndose en un filosofar; tampoco los giros de lenguaje, modismos, o la *jerga* en tanto ornamentación o manera de diseñar, que rápidamente han envejecido, sino aquello que puede reconocerse como algún tipo de técnica, o de método de trabajo. Por ejemplo, los nuevos principios de organización de la planta, que superaron algunas de las rigideces de la práctica moderna del diseño; el rescate de la simetría desde el abandono y el desdén estilístico con que era vista por la tradición moderna; una mayor libertad para recurrir a las herencias de la vieja arquitectura, la revisión del principio de la *racionalidad* estructural; una utilización más compleja del orden geométrico; una visión más amable, menos dogmática, de la historia de la arquitectura; una ampliación del universo formal; y muchas otras cosas que una enumeración así necesariamente deja de lado. Enumeración en la que debe incluirse una mayor libertad frente a la ornamentación al atenuarse la resistencia moderna, más intelectual que real, a la adopción de rasgos estilísticos, lo que dió como resultado la ampliación de los recursos expresivos en manos del arquitecto. En resumen, ha quedado lo que atañe al campo de reflexión sobre arquitectura abierto por la tradición moderna: exploración formal, geométrica, de diseño, ampliación de las recursos técnicos y de diseño al alcance del arquitecto. Han quedado también, sobre todo a través del aporte de algunos de los principales *teorizadores*, ciertos términos que han ampliado considerablemente la capacidad que tenemos para *describir* la arquitectura.

Esto nos lleva a otros aspectos de esta misma reflexión.

La Crítica-filosofante ha dejado una huella tan profunda y ha captado tantos adeptos en sitios del mundo tan importantes, dominando de tal modo la discusión sobre arquitectura, que uno tiene la impresión de que cualquier cosa que se diga con la intención de señalar mejor los límites de su validez caerá inevitablemente en el vacío. Es como ir contra el espíritu de los tiempos, corriendo el riesgo de dirigirse a una audiencia sorda y ciega. Porque el deseo de escapar del espíritu Moderno, ha hecho que se haga presente una gran ansiedad por fabricar algún tipo de lenguaje metafísico que permita *explicar* o interpretar la realidad, o si eso fuese excesivamente ambicioso, algún aspecto de ella. Así como el abandono de los sistemas filosóficos produjo, como hemos dicho, una progresiva *psicologización* de la filosofía, ahora, con el desarrollo de la filosofía lingüística (que es en muchos sentidos la Filosofía actual³³), que abrió el camino del pensamiento filosófico *desde* los lenguajes especializados, se tiende no sólo a filosofar desde la psicología sino desde todos los campos de las Ciencias Sociales, del Arte y del conocimiento en general. Se le da al discurso un aura filosófica a partir del lenguaje de la propia disciplina, dirigida a explicar, a dar una versión del mundo usando un lenguaje, una jerga construida dentro de los límites de esa disciplina.

Así, el lenguaje de la Crítica se autoalimenta, se autojustifica, sin que importe otro significado que el que él mismo reconozca³⁴. Ya hemos dicho en el aparte A de estas conclusiones, que en este tipo de relación entre pensador y receptor, la arquitectura es un actor secundario, lo que impera es el deseo de sostener el impulso, la dinámica que caracteriza a *esa* Crítica. Eso es lo que algunos han llamado la *autonomía de la crítica*, y a este tipo de discurso Teoría, lo que obliga consciente o inconscientemente, a la simulación. Se hace *parecer* el discurso como una Teoría³⁵. La simulación, sin embargo, sólo funciona si los destinatarios de ella son a su vez actores de una simulación análoga. El destinatario de un discurso sobre Teoría de la Arquitectura es alguien que cree en la posibilidad de esa Teoría. Las dificultades de comprensión del lenguaje se hacen irrelevantes porque los receptores estarían habituados a esa dificultad, y la practican.

³³"...Toda filosofía es crítica lingüística ..." dice Wittgenstein T(4.0031).

³⁴Recordemos aquí de nuevo el aforismo de Wittgenstein (T 4.002), al cual ya nos hemos referido. Vale la pena citarlo íntegramente:

El hombre posee la capacidad de construir lenguajes en los que cualquier sentido resulte expresable, sin tener la menor idea de cómo y qué significa cada palabra. Al igual que se habla sin saber cómo se producen los diferentes sonidos.

El lenguaje ordinario es una parte del organismo humano y no menos complicado que éste.

Es humanamente imposible extraer de él inmediatamente la lógica del lenguaje.

El lenguaje disfraza el pensamiento. Y de un modo tal, en efecto, que de la forma externa del ropaje no puede deducirse la forma del pensamiento disfrazado; porque la forma externa del ropaje está construida de cara a objetivos totalmente distintos que el de permitir reconocer la forma del cuerpo.

³⁵Es el tipo de actitud que lleva a Bernard Tschumi con ocasión de una conferencia en la Universidad de Columbia, Institución de la cual es Decano, sobre Filosofía y Arquitectura, a referirse a los aportes de Alberti, Viollet-Le-Duc, Venturi y el deconstructivismo, como "*derivaciones de la Teoría de la Arquitectura*", lo que no podría entenderse sino como una manipulación del significado de la palabra Teoría. (Estas fueron exactamente sus palabras: "...¿Porqué una Conferencia sobre Arquitectura y Filosofía? ¿Arquitectura y Teoría? Esta conferencia quiere plantear algunas preguntas y a la vez obtener respuestas: ¿Juega la Teoría, tal como ha derivado desde Alberti a Viollet-Le-Duc a Venturi a la deconstrucción, todavía algún papel en la construcción de arquitectura? Si algunos de los edificios más interesantes de hoy simplemente "se construyen" sin palabras ¿está la Teoría muerta y sólo funciona como investigación y en el mundo académico?..."). Si esta identificación entre Teoría y Filosofía y la confianza en la posibilidad misma de la existencia de una Teoría, se muestran en un hombre inteligente y culto, arquitecto talentoso, como Tschumi, es posible decir que estamos hoy en presencia de una confusión de orden muy particular. Una confusión que se desvanece, se resuelve, deja de existir, cuando se habla de arquitectura directamente, de lo que ella es como fenómeno. Porque si que se puede hablar de Arquitectura. Podemos describirla.

Pero ante este mundo excluyente, que gira sobre sí mismo y en su deseo de convertir la arquitectura en una abstracción va creando un velo sobre los problemas que afronta el arquitecto, lo importante es tener presente que se puede hablar de la Arquitectura con sencillez, especialmente si se piensa que el papel de la Crítica es el de mediar entre el arquitecto, su arquitectura, y el medio social donde esa arquitectura se construye o se imagina. Y para ello nos ayuda, de nuevo, un aforismo de Wittgenstein:

(T.4.116) *Cuanto puede siquiera ser pensado, puede ser pensado claramente. Cuanto puede expresarse, puede expresarse claramente.*

5) A partir del punto 7³⁶ del resumen sobre las ideas de Wittgenstein que hemos hecho más arriba, podemos llegar a otra razón para la imposibilidad de relacionar la práctica de la arquitectura y los enunciados de tipo filosófico. Se trata de la idea de que para poder pensar la arquitectura *desde dentro* estamos obligados a utilizar *su* lenguaje. Si queremos pensar la arquitectura estableciendo una conexión *directa* entre pensamiento y objeto arquitectónico, estamos obligados a usar los recursos con los cuales la arquitectura se muestra: su representación (el dibujo, la elaboración de modelos, la geometría, la matemáticas), o su construcción. Esto vale para todos los campos del Arte. El pensamiento musical se expresa en la partitura o en la ejecución de la obra, el poético en el poema, el pictórico en el cuadro.

Seleccionemos la parte más significativa de lo escrito por L.W (I.F. 318):

*"Si pensamos mientras hablamos o también mientras escribimos -me refiero a como lo hacemos habitualmente- no diremos, en general, que pensamos más rápido de lo que hablamos; por el contrario, el pensamiento aparece aquí **no separado** de la expresión..."*

Acudamos aquí a un comentario que hicimos en otra oportunidad ³⁷:

Podría decirse pues, que lo que sugiere L.W. es que quien escribe o habla, piensa a medida que escribe o dice las palabras. Si hablamos de la pintura, diremos que el pintor piensa, va pensando, hasta llegar a la obra terminada, que sería como un resumen parcial de su pensamiento desde la pintura. El arquitecto piensa su proyecto mientras lo dibuja (u otros lo dibujan bajo su supervisión). Es en el proceso de hacerlo realidad como Proyecto, definiendo dimensiones, planteando proporciones, organizando ambientes o requerimientos, imaginando perspectivas, explorando posibles materiales, como expresa su pensamiento de arquitecto. Pensar la arquitectura hablando de ella es estimulante, indispensable, necesario, un alto ejercicio intelectual, pero no deja de ser un prólogo. Tal como acumular pertrechos y planificar acciones no es dar la batalla. Nunca será posible imaginar totalmente un poema, menos aún una novela; habrá que irlo escribiendo y allí, palabra tras palabra

³⁶318 y 319 de las *Investigaciones Filosóficas* (Wittgenstein/ Op. Cit.).

³⁷En un artículo que escribimos sobre el tema, publicado en el Diario de Caracas el 26 de Julio de 1992.

empezará a articularse el pensamiento. Una novela, si sólo se pensase su trama íntimamente sería una simple historia. Pero en las palabras, en su secuencia, en la forma como ellas se desgranán para contar esa historia, se despliega como forma única de pensar al hombre y a la vida.

Pero el Proyecto tampoco es la arquitectura, es su figura, o su pre-figuración. La Arquitectura desde luego comienza a nacer en el Proyecto, pasa de imagen vaga indefinida, sentida por cualquiera en la democrática esfera de los sueños o las intenciones, a ser figura, a adquirir contornos. Pero donde se da a luz realmente es cuando se cavan zanjas, se definen muros, se construye.

En efecto, nuestro pensamiento sobre arquitectura no se puede expresar con palabras, sean ellas descriptivas, simbólicas o conceptuales, sino hacerse evidente en la misma arquitectura construida o en su representación. En rigor es imposible hablar de un pensamiento arquitectónico que no esté respaldado por la construcción o la representación, actividades cuyo lenguaje no es el de las palabras. Y que podría ser el de los signos. Lo cual explica el auge de la semiología aplicada a la arquitectura, que quiso establecer relaciones entre la forma arquitectónica, o los aspectos de la forma arquitectónica tal como se realizan en las distintas escalas de representación o en los varios niveles de percepción del edificio, y los presuntos significados que estos signos transmiten. Una intención intelectualmente seductora pero que –volvemos al mismo punto de partida– nada nos dice, realmente, sobre la arquitectura. Porque, por una parte, no se trata en este caso, de encontrarle significados (metafóricos o simbólicos) a la arquitectura reducida a signos, que es lo que se ha llamado el enfoque semiológico de la Crítica de Arquitectura (un tipo de Crítica filosofante); sino en entender los signos del Proyecto como representaciones, lo más fidedignas posibles, de la arquitectura construida. El Proyecto es una figura del edificio, y es esa condición de figura la que nos hace decir que pensamos la arquitectura *con* el Proyecto. El Proyecto actúa, por decirlo así, como espejo del edificio.