

¿Se puede escribir el Partenón?

Cincuenta notas sobre un aforismo

Nicolás Maturana

Artículo producido a partir de tesis de magister

Profesor guía: Cristián Izquierdo

“Yo no necesito dibujar mis proyectos. Una buena arquitectura que deba ser construida puede ser escrita. El Partenón puede ser escrito.”^{1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50}

1. ¿Se puede escribir el Partenón? Sí, evidentemente: con seguridad el Partenón es una de las obras que mayor cantidad de textos nos ha propiciado la historia. Basta examinar cualquiera de los manuales de arquitectura, desde el más básico al más erudito, para encontrar una profusión de descripciones, interpretaciones y comentarios sobre el proyecto. Representante por excelencia del ideal clásico de belleza, modelo imitado por innumerables arquitectos de distintos períodos, el Partenón ha sido agotado por las palabras.

2. Un año antes de que Adolf Loos señalara con su aforismo que el “Partenón puede ser escrito”, Le Corbusier publicó en su influyente manifiesto *Vers une Architecture* (1923) un capítulo dedicado exclusivamente a la Acrópolis. Con el nombre de “Arquitectura, pura creación del espíritu”, y en la que quizá sea la más célebre sección de su libro, el texto registra una serie de impresiones recogidas a partir de la visita del aquel entonces Charles Jeanneret a Atenas durante su viaje a Oriente de 1911. Acompañadas por fotografías de Fred Boissonnas, coloridas descripciones nos recuerdan el efecto que los Propileos, el Erecteón, pero sobre todo el Partenón, causaron en el joven arquitecto. Le Corbusier escribe sobre el Partenón:

La proporción del Partenón es infalible, implacable. Su rigor supera nuestras costumbres y las posibilidades normales del hombre. Aquí se fija el testimonio más puro de la fisiología de las sensaciones y de la especulación matemática que puede unirse a ella; estamos clavados por los sentidos; estamos maravillados por el espíritu: se toca el eje de la armonía¹.

Le Corbusier escribe sobre el Partenón y tenemos la sospecha de que nuestro problema es otro.

3. Todo objeto constituido en el mundo de los hechos – una persona, una mesa, una obra de arquitectura – es susceptible de ser representado verbalmente: con mayor o menor precisión, con mayor o menor verosimilitud, con mayor o menor mérito literario. Ya sea una obra canónica como el Partenón o el más banal de los proyectos de la ciudad contemporánea. Podemos reformular el aforismo y no deja de ser cierto:

4. Una arquitectura mediocre que deba ser construida también puede ser escrita.

5. Son tres las proposiciones que lo conforman: (1) “Yo no necesito dibujar mis proyectos”. (2) “Una buena arquitectura que deba ser construida puede ser escrita”. (3) “El Partenón puede ser escrito”. Tres proposiciones, la primera como la negación de un hecho, la segunda como afirmación de su contrario y la tercera como consecuencia irrefutable de este balance. El Partenón, como obra canónica, no requiere demostrar su estatus de ‘buena arquitectura’.

6. Unidad condensada de sentido, reducción radical del pensamiento, un aforismo es la mínima articulación posible de un argumento. Sin embargo, en nuestro caso, su consistencia axiomática es engañosa, entraña una

presencia ilusoria; es producto de la tensión entre intransigencia y ambigüedad con la que juegan los buenos aforismos. ‘Provocativa’^{II}, ‘de extraordinaria eficacia’^{III}, ‘enigmática pero no absurda’^{IV}, se ha dicho de ella. Mal traducida, imitada, alterada e incluso falseada, sobre la frase pende un significado elusivo, cuya resonancia ha permitido su empleo con distintos propósitos, la construcción de múltiples lecturas, más bien vagas, en torno a ella. Muchos arquitectos le han prestado atención – epígrafes, citas, referencias –, pero pocos los que, más allá de la fascinación del golpe de efecto, han esbozado una interpretación precisa: lugar común que sirve como respuesta inteligente, que adorna el inicio de algún capítulo, que brinda la autoridad que sólo los grandes nombres pueden prestar. Como quien se encuentra un raro pero atrayente objeto en el camino y, ante la perplejidad que suscita éste, no tiene nada mejor que hacer que detenerse, observar, señalarlo y seguir el rumbo.

7. Si este raro pero atrayente objeto, como posibilidad real de prescribir la acción del proyectista, está sujeto a objeciones evidentes, como declaración de principios arrastra tras de sí una compleja red de referencias, cuya importancia podrá deducirse en el desarrollo de esta investigación [FIG. 01]. Entre tanto bastará con indicar que dichas referencias se pueden situar en el centro mismo de la teoría proyectual de Adolf Loos y que aún hoy, casi un siglo después, tiene valor revisitarlas.



FIG. 01: Adolf Loos (izq.), Karl Kraus (der.). Viena, 1909. © Karl Kraus Collection, University of Massachusetts

8. Pero tenemos que reconocer que no existe tal teoría proyectual en la obra de Loos. No existe tal teoría en el sentido de una elaboración

rigurosamente sistemática. Sus escritos no conforman una visión global del proyecto arquitectónico. La llamamos así a falta de un mejor título. Lo que tenemos son cientos de fragmentos redactados a lo largo de su vida. Sus textos, por lo general de reducida extensión, se inscriben en diversos registros y géneros, a medio camino entre la voz del cronista y del arquitecto: transcripciones de lecturas públicas, artículos en periódicos y en revistas especializadas, publicaciones propias, memorias de proyecto, entrevistas, cuentos, cartas, polémicas, columnas de opinión, folletos. Sólo una vez puestos uno al lado del otro nos podemos hacer una idea de la extensión de sus intereses. Sólo una vez puestos uno al lado de otro podemos encontrar y explotar los vacíos que deja dicho campo. Y por eso mismo, sólo una vez andado y desandado este camino, podremos trazar algo parecido a una teoría proyectual. Pero hay que admitirlo, esta paciente reconstrucción, con seguridad nos conducirá a otro punto que al de origen, a todo menos a una teoría propiamente ‘loosiana’.

9. La fascinación de que uno de los arquitectos más influyentes del siglo XX haya afirmado, sin dar mayores explicaciones, que no necesitaba dibujar sus proyectos. El escepticismo con que se reciben sus palabras si son tomadas literalmente: o flagrante mentira o artificio del polemista. Las posibilidades que libran bajo la intuición de que su sentido obra de manera oblicua: cuando el mito desborda a los hechos.

10. Y como todo buen mito, su origen es difuso, desafía con la posibilidad de que nunca haya ocurrido. Porque sabemos que el aforismo apareció por primera vez el año 1924 en un texto llamado *Sobre el ahorro* del número 4-5 de la revista, con sede en Brno, *Bytová Kultura* [FIG. 02]. Y que a pesar de que el artículo esté firmado por Loos, realmente no lo escribió él. El verdadero autor fue Bohuslav Markalous, editor de la publicación y amigo de Loos, quien lo redactó a partir de una serie de conversaciones mantenidas entre ellos desde 1923. Podemos especular que por esta razón *Sobre el ahorro*, y con ello el aforismo, no fue incluido en las dos futuras compilaciones de textos del arquitecto austriaco: *Trotzdem* (1931) y *Sämtliche Schriften* (1962). Así, el resultado de esta recomposición parece más un fluir de la conciencia que un texto hilado y coherente. En *Sobre el Ahorro* se deja oír la voz de un Loos que marcha sobre diversos temas, sin solución de continuidad entre éstos y sin dar mayores explicaciones sobre cada una de las afirmaciones que va lanzando: no ofrece explicación alguna, por ejemplo, cuando dice que no necesita dibujar sus proyectos.

12. Y como todo buen mito, su continuidad reclama una fuerza de signo contrario. Un doble, que como en la *Doppeladler*, águila bicéfala imperial, con sus cabezas que no se miran, ejerza de antítesis al mismo tiempo que sea parte constituyente de

su identidad. Este monstruo dúplice, que habita al interior de todo arquitecto, se llama lenguaje: una de sus cabezas lo exalta, la otra lo niega. Y si a un lado Loos, al otro, era que no, Le Corbusier: “Prefiero dibujar a hablar. Dibujar es más rápido, y deja menos espacio para la mentira”^V. Igualmente sentenciosa y sugerente que la de Loos, igualmente esquiva a la hora de rastrear su procedencia, la frase de Le Corbusier también está revestida de un aura enigmática y contradictoria. Porque, así como sabemos que Loos sí necesitaba dibujar sus proyectos, sabemos también de la predilección de



FIG. 02: Bohuslav Markalous, *Bytová Kultura* 4-5. Brno, 1924. © Österreichischen Nationalbibliothek

Le Corbusier por hablar. Y vaya que le gustaba 13. Verdad o mentira, su proclamación como mito nos autoriza a desestimar las consecuencias de que ambos aforismos nunca hayan sido expresados. Nos atraen en tanto representaciones arquetípicas y antagónicas, en tanto proyecciones de los principios que cada arquitecto ajusta a su identidad. Loos y Le Corbusier: dos figuras fundamentales que nos permiten trazar un arco donde reconocer, más cerca de uno o de otro extremo, toda práctica arquitectónica en esta relación, siempre necesaria, nunca cómoda, con el lenguaje.

14. Una concatenación de paradojas se cierne sobre el aforismo. Su complejidad interpretativa se expande, se descompone en nuevas referencias, abre otros frentes, nos proyecta al pasado al tiempo que nos suspende en el presente. Y, por mucho que escribamos, no pretendemos resolverlas.

15. Primera paradoja que se cierne sobre el aforismo: la característica fundamental de la arquitectura moderna, de dicha arquitectura que justamente tiene en Loos y Le Corbusier dos de sus más importantes representantes, aquella característica que ha permanecido hasta nuestros días de manera más persistente en el

ejercicio de la disciplina – comenta Adrian Forty en la introducción de *Words and Buildings* – es la conformación de una nueva forma de hablar sobre la arquitectura, el establecimiento de un inédito vocabulario crítico. Sin embargo, y al mismo tiempo, el horror al lenguaje, la convicción de que la experiencia arquitectónica es incommunicable y que excede la capacidad de las palabras, alimentó las posturas más comunes de los arquitectos modernos (recordemos la sentencia de Le Corbusier: “prefiero dibujar a hablar”). Forty apunta que este horror se arraiga en la suposición de que a cada arte le corresponde sus propios principios autónomos, dentro de sus propios límites. Cuando L. B. Alberti, para muchos el primer moderno, en *De re Aedificatoria* (c. 1450) se encargó de distinguir el dibujo arquitectónico del dibujo artístico, lo que estaba haciendo precisamente era reservar un dominio específico para el proyecto de arquitectura, ya ni siquiera fuera del lenguaje, sino que fuera de las artes visuales en general. Del siguiente modo describe Forty esta propensión, ya latente en Alberti, pero que alcanza su máxima potencia en el siglo XX: “La expectativa general del modernismo de que cada arte demuestra su singularidad a través de su propio medio, y sólo a través de su propio medio, descartó – en los arquitectos modernos – recurrir al lenguaje”^{vi}. Sin embargo, como en toda frontera, ya en el instante de ser trazada, la seducción de cruzarla de uno y de otro lado es muy alta.

16. *Ut pictura poesis*: “como la pintura, así es la poesía”, o en su fórmula inversa, “como la poesía, así es la pintura”. A falta de un texto que desde la antigüedad haya fijado el canon clásico de las artes visuales, esta breve sentencia sirvió como pretexto para, mediante el trasplante de un cuerpo de ideas de un dominio a otro, ocupar este vacío y promover distintas tentativas para establecer paralelismos entre las artes. *Ut pictura poesis*, arrancada de su contexto inicial, la *Epístola a los Pisones* de Horacio (c. 19 a.C.), obra que junto con la *Poética* de Aristóteles (s. IV a.C.) constituyen los fundamentos de la teoría literaria occidental. *Ut pictura poesis*, sobre y malinterpretada, influenció toda la teoría humanista de la pintura, y a través de ésta, logró infiltrarse en la teoría de la arquitectura (y así es como los arquitectos terminaron hablando de ‘carácter, invención o decoro’).

17. Podríamos escribir toda la historia del arte como una historia del enfrentamiento entre aquellos que intentaban abrir sus límites y aquellos que propugnaban por un dominio cerrado de cada uno de sus campos. Y a la vez podríamos sintetizar esta disputa a través de la diatriba llevado a cabo por G. E. Lessing en su *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía* (1766) contra su contemporáneo J. J. Winckelmann, a raíz del grupo escultórico alejandrino de mismo nombre. Lessing versus Winckelmann en último término no fue más que el resultado del intento por elaborar la refutación definitiva al *Ut pictura poesis*. La incompatibilidad

entre pintura y poesía, sus límites, dice Lessing, están dados en que la primera es el arte del espacio y la simultaneidad de los objetos, mientras que la segunda es el arte del tiempo y sucesión de las acciones.

18. “Una buena arquitectura que deba ser construida puede ser escrita”. *Ut poesis, architectura?* Para Loos, ¿como la poesía – o la escritura – así debiera ser la arquitectura?

19. En una primera lectura, se podría suponer que nuestro aforismo constituye una de las tantas tentativas de cruzar esta frontera: si la arquitectura puede ser escrita y no necesariamente dibujada, su dominio perfectamente podría encontrarse ahora en el lenguaje. Esta hipótesis se refuerza si consideramos que su arremetida contra el dibujo no era nueva. Ya en 1910, es decir quince años antes de la aparición del aforismo, Loos afirmaba con un desdén reñido con la tradición de su disciplina: “El mejor dibujante puede ser un mal arquitecto, el mejor arquitecto puede ser un mal dibujante”^{vii}.

20. Sin embargo, poco después, en el mismo texto, termina su idea con un movimiento inesperado: “Ahora lo sabemos, cada obra de arte tiene tales y tan fuertes leyes internas que sólo puede aparecer en una única forma”^{viii}. Contrario a la primera impresión, Loos se confirma como un arquitecto absolutamente moderno en su ratificación 28 de una estricta división entre las artes. ¿Cómo se explica este desacuerdo? Porque, a nuestro juicio, para Loos no se trata ni de disolver los límites de la disciplina, ni de formular el tantas veces anhelado paralelismo entre arquitectura y literatura, ni de reemplazar el dibujo por la escritura como su medio específico. Para él, no habría nada que reemplazar en tanto que ni dibujo ni escritura representan la singularidad de la arquitectura.

21. La singularidad de la arquitectura se encuentra en sus obras construidas.

22. Y en el aforismo tenemos una pista de esta conclusión: en él no se hace referencia a cualquier arquitectura, sino que a aquella “que deba ser construida”. Ya sea dibujo o escritura, ambos son indistintamente medios para alcanzar un fin y como tales entre más alejados se hallen de éste, es decir, de la obra de arquitectura, menos probabilidades habrá de que intervengan con sus dinámicas propias la especificidad del proyecto. El ataque al dibujo por parte de Loos es entonces un ataque a la confusión entre medios y fines, es una tentativa de separación entre, en sus palabras, las “fantasías de tablero de dibujo” y las “leyes internas” del proyecto de arquitectura. Y la escritura, en la teoría loosiana, se encuentra un grado más alejada de éste que el dibujo.

23. Segunda paradoja que se cierne sobre el aforismo: si existió un momento en que este horror al lenguaje se exacerbó y, aún más, se extendió ya no sólo a la arquitectura, sino que a todos los ámbitos de la cultura, fue en la época de Loos y

sus contemporáneos. Beatriz Colomina en *Privacy and Publicity* (1994) nos advierte que “todos los escritores vieneses de la modernidad son «filósofos» del lenguaje”^{ix}. Claudio Magris hace otro tanto cuando caracteriza a la ‘Viena de fin de siglo’ como un continuo proceso de ‘herrumbre de los signos’^x y Adan Kovacsics da un paso más allá y congrega a sus protagonistas bajo el apelativo de “brigada de demolición del lenguaje”^{xi}. Lo que sí es seguro, es que entre 1885 y 1922 en la capital imperial se publicó una serie de obras, todas ellas de suma influencia en sus áreas, en las que desde distintos frentes se puso en duda la capacidad del lenguaje para articular la realidad y la comunicación entre los sujetos y, como fatídica consecuencia, se debatió la posibilidad de una eventual disolución del individuo como principio ordenador de la experiencia. Un itinerario que fue del escepticismo perplejo con Fritz Mauthner, “¿Quién quiera ir más allá [...] debe liberarse de las palabras y de la creencia en ellas, debe intentar liberar su mundo de la tiranía del lenguaje”^{xii} y Hugo von Hofmannsthal, “Mi caso, en pocas palabras, es éste: he perdido del todo la facultad de pensar o de hablar coherentemente de cualquier cosa”^{xiii}, al reproche satírico con Karl Kraus, “¿Puede uno imaginar una forma más sólida de afianzarse en la moral que la duda lingüística?”^{xiv}, para culminar, desde los escombros de esta demolición, con Ludwig Wittgenstein y su proyecto restaurador, realizado no sin una pérdida, del potencial del lenguaje para estructurar el mundo, “lo que siquiera puede ser dicho, puede ser dicho claramente; y de lo que no se puede hablar hay que callar”^{xv}.

24. Dijimos que *Bytová Kultura*, la publicación donde apareció por primera vez el aforismo, era producida en Brno y que por lo tanto estaba escrita en checo, pero lo que no dijimos es que la misma revista tenía una versión paralela traducida al alemán llamada *Wohnungskultur*. Este hecho marginal es revelador de las condiciones de crisis en que se encontraba la ‘Viena de fin de siglo’: alemán, húngaro, checo, polaco, rumano, esloveno, eslovaco, serbocroata, italiano, entre otros, se estima que dentro de las fronteras de la Monarquía Dual se hablaban cerca de veintitrés idiomas. Los historiadores se han encargado de situar la crisis lingüística que hemos descrito en paralelo a la crisis nacional e identitaria que sufría el Imperio Austrohúngaro y que estalló en el enfrentamiento más cruel conocido por la humanidad hasta ese momento. ¿Cómo comparece la confianza que Loos deposita en el lenguaje dentro de un contexto de radical escepticismo frente a sus posibilidades? ¿En qué medida el aforismo se inserta en este debate?

25. Luego, visto en retrospectiva, los dos originales del aforismo son cruzados tangencialmente por este conflicto, que a la fecha de su publicación había provocado que si Loos y Markalous formaban parte del mismo estado, después del Tratado de Saint-Germain-en-Laye (1919) ya no lo eran. El primero austriaco, el segundo checoslovaco

26. Tercera paradoja que se cierne sobre el aforismo: en Loos coexisten dos aproximaciones opuestas al lenguaje. Si por un lado pregonó una confianza en éste como herramienta proyectual, al mismo tiempo es el responsable de uno de los ataques más incendiarios en contra del lenguaje arquitectónico de su tiempo, aquél que atiborraba de ornamentos, como si de máscaras se tratase, las fachadas de la *Ringstrasse*. En su más celebre escrito, Ornamento y delito (*Ornament und Verbrechen*, 1908) el “arquitecto de la tabula rasa” como lo calificó Kraus, es claro en su amenaza: “¡Pronto relucirán como muros blancos las calles de las ciudades!”^{xvi}.

27. Cuarta y última paradoja que se cierne sobre el aforismo: “Yo no necesito dibujar mis proyectos”, pero en efecto Loos sí necesitó dibujarlos. “Una buena arquitectura que deba ser construida puede ser escrita.”, pero casi no existen registros de proyectos escritos por él. De este modo, pareciera que Adolf Loos no hubiese requerido haber hecho efectivo este proceso de escritura, o al menos de hacerlo público, que la consignación de sus propósitos fuese válida simplemente como parte de un procedimiento privado.

28. Y al final, la concatenación de estas cuatro paradojas: (1) los arquitectos modernos se sirvieron del lenguaje para llevar a cabo su transformación de la disciplina y simultáneamente la posición más extendida entre ellos fue la de expresar públicamente una aversión hacia éste. (2) La duda lingüística como rasgo característico de la modernidad, fue uno de los tópicos más significativos para los autores de la ‘Viena de fin de siglo’ y Loos, una de sus figuras más representativas, en su aforismo deposita una confianza casi ingenua en el lenguaje como herramienta. (3) A la par de esta confianza, el proyecto estético de Adolf Loos destruyó el lenguaje arquitectónico de sus contemporáneos que no se adscribiera a sus demandas. (4) En el aforismo éste enuncia que no necesita dibujar sus proyectos, pero sí lo hacía y, por el contrario, enuncia que la buena arquitectura ‘puede ser escrita’, sin embargo, tenemos acceso a pocos proyectos escritos de su autoría.

29. Más como parte de una trama que como un punto, así se descubre nuestro objeto de estudio cuando lo situamos en relación con otros tres aforismos. Otto Weininger, 1903: “Si dos individuos de diverso talento piensan lo mismo, el más capacitado alcanzará más pronto el «umbral de la palabra», con lo que facilitará el proceso de la clarificación del otro individuo”^{xvii}. Karl Kraus, 1910: “Uno lo recibe todo de los lenguajes, porque contienen todo cuanto puede convertirse en pensamiento”^{xviii}. Ludwig Wittgenstein, 1921: “Los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo. [...] Lo que no podemos pensar no lo podemos decir; así pues, tampoco podemos decir lo que no podemos pensar”^{xix}. Entre ellos se teje una confluencia que nos revela una afinidad temática, la presencia de cada uno de estos aforismos

desencadena resonancias en el significado de los otros. Sus propósitos se sincronizan y en este movimiento nuestro objeto de estudio no puede sino que amplificar sus efectos.

30. Porque cuando se asume que el signo de tu tiempo corre sobre los carriles de la incertidumbre, sólo es posible, antes de ser arrollado por ella, reaccionar promoviendo dos proyectos contrarios entre sí: (1) extraviarse en la incerteza, ya sea con entusiasmo o resignación, e incorporarla como motivo o (2) procurar resistirla y hacer precisamente de esta resistencia, el fundamento de tu proyecto estético. El núcleo de la incertidumbre de esa época tan decadente como fértil, dijimos, era la incertidumbre frente a las capacidades del lenguaje. Ésta fue su centro de gravedad, y sin embargo es de esta gravedad de donde se nutre la fuerza del proyecto crítico de Kraus, Wittgenstein y Loos, y que tiene en Weininger un precursor (su prematuro suicidio a los veintitrés años impidió que se consolidara su polémica, pero a la vez influyente, filosofía): superpuestos, constituyen la urgencia de quien intenta recobrar el sentido del lenguaje mediante la búsqueda de claridad y rigor en la expresión del sujeto.

31. La certeza de Adolf Loos de que por medio de la escritura es posible lograr una “buena arquitectura” se explica únicamente dentro del enfrentamiento entre las dos posturas que la duda lingüística suscitó en el debate cultural de la ‘Viena de fin de siglo’. Y a cada una de las respuestas admisibles frente a esa duda se le puede inscribir un modo específico en que el lenguaje (o la escritura) representa la realidad. Precisamente a través del análisis de la palabra ‘representación’, una palabra tan cargada de significados para los arquitectos, y de sus dos maneras de referirse a ella en alemán, *Vorstellung* y *Darstellung*, Allan Janik y Stephen Toulmin en *Wittgenstein’s Vienna* (1971) señalan de manera muy clara esta divergencia de posturas:

En este término se apareaban dos nociones conectadas entre sí, que no eran claramente distinguidas en aquel tiempo y que se han prestado a confusión hasta el presente. En uno de sus sentidos, el término tenía un empleo «sensorial» o «perceptual» que lo vinculaba con las filosofías empiristas de Locke y Hume. En su otro sentido, tenía un empleo más «público» o «lingüístico» análogo al de la expresión «representación gráfica» de la física actual. En general, el empleo «sensorial» estaba conectado con la palabra alemana *Vorstellung*; el empleo «público», con la palabra *Darstellung*^{xx}

32. Al primer camino, el de la incorporación de la incerteza, le corresponde la representación mediante la impresión – *Vorstellung* –, al segundo, el de la resistencia a esta incerteza, la representación mediante la idea – *Darstellung* –. Y podríamos seguir confrontando sus propiedades: fluctuante la primera contra articulada la segunda; evanescente contra estable; enrevesada contra precisa; privada

y subjetiva contra pública y objetiva. Tiene razón Josep Casals cuando en *Afinidades Vienesas* se refiere al proyecto estético que promovía Otto Weininger como uno amparado en la idea

Frente a una pintura y una literatura de «atmósferas», en las que el sujeto pierde su centralidad en beneficio de los elementos constitutivos de la obra, él [Weininger] postula un arte de las «ideas» con formas precisas, contornos delimitados y un punto de perspectiva fijo.^{xxi}

Cualquier semejanza de estos términos con las expresiones utilizadas en nuestra disciplina es mera coincidencia.

33. Pero no es necesario recurrir a la bibliografía secundaria para fijar esta distinción. El mismo Kraus, en defensa de su amigo Loos, a raíz de una polémica que alcanzó ribetes imperiales, escribió: “Él les ha construido allí una idea. Ellos – los vieneses escandalizados por la casa en Michaelerplatz – en cambio, sólo se sienten bien ante estados de ánimo arquitectónicos”^{xxii}. Luego, expresar que la buena arquitectura puede ser escrita es expresar que ésta emerge del juego del sujeto consciente de sus ideas. Así, el significado de nuestro aforismo comienza, poco a poco, a precisarse: una buena arquitectura que deba ser construida puede ser escrita ‘a partir de ideas, no de impresiones’.

34. Hay un texto que es fundamental para advertir los verdaderos alcances de esta polémica. Un texto que, junto con *In dieser grossen Zeit* (En esta gran época, 1914), constituye uno de los documentos capitales para comprender el proyecto estético de Karl Kraus y la poderosa influencia que ejerció éste sobre sus lectores (entre los que se encontraban nada menos que Loos, Schönberg, Wittgenstein, Benjamin, Canetti, Kafka). De las casi novecientas publicaciones de *Die Fackel* (*La Antorcha*), el periódico que escribió durante casi veinte años completamente solo, el número 329-330 de 1911 incluye la que quizá sea la defensa más elocuente de la ‘idea’ frente a la ‘impresión’, o como Kraus le llama a ésta, los ‘estados de ánimo’: su manifiesto *Heine und die Folgen* (*Heine y sus consecuencias*). Fiel a su estilo inquisidor, Kraus no tiene reparos en sindicarlo al culpable de que la ‘impresión’, como modo de representación, haya contaminado ya no sólo la literatura (esfera de los valores), sino que peor aún, el periodismo finisecular (esfera de los hechos) a través de un formato específico: el folletón. “No hay folletón sin Heine”^{xxiii} dice Kraus acusando al poeta romántico Heinrich Heine (1797-1856), quien junto con J. W. Goethe fue el escritor alemán más importante del siglo XIX. Carl Schorske nos entrega una descripción precisa del folletón:

El escritor de folletones, artista de viñetas, trabajaba sobre aquellos detalles y episodios discretos que tan atractivos eran para el gusto por lo concreto del siglo XIX. [...] La subjetiva

respuesta que diese el relator o crítico a una determinada experiencia, el tono sentimental que le prestase, adquiriría clara primacía sobre el asunto de su discurso. Lograr un estado de ánimo se convirtió en la manera de formular un juicio.^{xxiv}

Para Kraus, por paradójico que nos parezca, atenerse a los hechos implica plantearle a quien lee un ejercicio a su fantasía, un estímulo a su aparato imaginativo.

35. *Heine und die Folgen* no es sólo un linchamiento público y directo a uno de los autores fundamentales del romanticismo alemán. Sino que también es un ataque al esteticismo diletante y su acostumbrado 'fetichismo de la creatividad', "Creedme, alegres amantes del colorido, que las individualidades se atontan en las culturas en que cualquier tonto posee individualidad"^{xxv}; a la afición por las apariencias pintorescas de los jóvenes vieneses, "El autor que sacude ropajes extranjeros resuelve el interés temático desde el lado más cómodo que se pueda imaginar"^{xxvi}; a la corrupción del lenguaje y a la falta de imaginación que promueve el periodismo impresionista, "Actualmente, los mensajeros impresionistas no informan de la fractura de una pierna sin añadir el 'estado de ánimo' ni de un incendio sin introducir el toque personal común a todos"^{xxvii}; por supuesto, a los estados de ánimo que Kraus hacía referencia en su defensa a Loos, "Cuando trabajo literariamente, no necesito el estado de ánimo, sino que éste ruge del propio trabajo"^{xxviii}. ¡Tanta destrucción en un solo texto!

36. Como se puede intuir de estos extractos, en *Heine y sus consecuencias*, y así en toda la obra de Kraus, bulle subyacente un pacto inequívoco entre lenguaje y ética. Kraus ve en la degradación de la imaginación el origen y el síntoma de la degradación del lenguaje, y en ambas las causas de una corrupción aún mayor: la del sujeto moderno. Según Weininger, Kraus fue "el primer amonestador serio que, en una época de valoración exclusivamente estética del arte y la vida, hizo hincapié en el significado decisivo de la moralidad de un artista para su obra"^{xxix}. Para Karl Kraus no hay distinción entre lo que un hombre es y lo que dice.

37. Y a nosotros nos seduce la idea de que tampoco hay una distinción entre lo que un arquitecto proyecta y lo que dice sobre sus proyectos. Y que justamente esta equivalencia es la que Adolf Loos tenía en mente cuando expresó su aforismo: la 'buena' arquitectura puede ser escrita, pero tiene que ser 'bien' escrita en relación a ciertos parámetros. Como perfecto contraejemplo, un extracto de la memoria del Pabellón de la Secesión, escrita por J. M. Olbrich el año 1899. No necesitamos comentarla para comprender el irrefrenable y muy documentado odio de Loos contra el arquitecto de la Jung-Wien:

Entonces fue cuando encontré las formas que parecían encarnar realmente mis sentimientos,

y me decían que éstas expresaban lo que yo quería declarar e indicar. No quería inventar un «nuevo estilo», ni «moderno», ni siquiera el «último». ¡Eso sería una empresa malditamente vana! No, yo sólo quería escuchar el eco de mi propia sensibilidad, ver mis cálidos sentimientos congelados en las paredes frías. La subjetividad, mi belleza, mi edificio como lo había soñado, lo que quería y lo que tenía que ver. La tarea fue puesta por mi creación. En ese momento fue mi noble derecho a mostrar mi idea de la belleza, a decir que tenía que hacerse con el corazón, y que todo lo que se mide con las proporciones de las tradiciones y los maestros estéticos tradicionales parece absurdo y torpe. Un corazón lleno dio este coraje, fuertes sentimientos individuales, mi propia belleza.^{xxx}

38. Que hayamos hecho hincapié en la doble acepción de lenguaje, como 'lengua' y como 'sistema simbólico', complejiza aún más el estado del vínculo que hemos delineando a partir del aforismo. Es decir, al esquema que articula lenguaje y pensamiento habría que incorporarle un tercer elemento, que nace precisamente de estos dos significados. El lenguaje, como 'lengua', gobierna el pensamiento y el pensamiento, como 'idea', gobierna al lenguaje de la arquitectura (o de la música, la literatura, la filosofía, etc.).

39. Entre Kraus, Loos y Wittgenstein, estas tres figuras fundamentales, ronda un personaje secundario, uno que no ostenta el prestigio de las grandes obras, pero que sí la cercanía de quienes las alcanzaron: su papel, el de los testigos que se saben afortunados; su mérito, el de quien en retrospectiva se esfuerza por formular confluencias; su nombre, Paul Engelmann. Secretario personal de Karl Kraus en la revista *Die Fackel*, estudiante de Adolf Loos en su escuela de arquitectura y colaborador de Ludwig Wittgenstein en el proyecto que el filósofo realizó para la casa de su hermana, Paul Engelmann (1891-1965) fue pionero en la conformación de lo que más tarde se conocería como el 'modernismo crítico' (en antítesis al modernismo secesionista o impresionista), categoría a partir desde la que se escribirían decenas de trabajos sobre la 'Viena de fin de siglo' ya entrada la segunda mitad del siglo XX (los clásicos: *Austrian Mind*, 1972; *Wittgenstein's Vienna*, 1973; *Fin-de-siècle Vienna*, 1979). En las memorias de Engelmann existe un breve ensayo llamado "Kraus, Loos, Wittgenstein" (1934) en el que éste es muy explícito al trazar la confluencia entre los tres autores. De hecho, acuña un concepto, el de la 'separación creadora', que ha servido como pauta interpretativa para gran parte de los trabajos posteriores sobre el modernismo crítico, y que creemos, sirve para comprender de un modo más certero el aforismo de Loos.

40. Transcribimos íntegramente el párrafo donde se acuña por primera vez el concepto de la 'separación creadora', separación entre la razón y la fantasía, entre la esfera de los hechos y la esfera de los valores:

Lo común de Kraus, Loos y Wittgenstein es su esfuerzo por separar y dividir correctamente. Son separadores creativos. Y es comprensible que provoquen con ello las resistencias más fuertes, ya que con tal esfuerzo chocan contra el instinto más profundo (y autorizado) de su tiempo, dirigido en todos los ámbitos a la superación de las separaciones. Pero éstas sólo pueden superarse por una unidad radicalmente nueva, no por una mezcolanza de los escombros y restos aún existentes, deformados y contaminados hasta la desfiguración, de valores culturales vivos en otro tiempo.^{xxxi}

41. "¡Artista, produce, no hables!"^{xxxii}. Justo en el párrafo anterior de su ensayo, Engelmann cita el famoso imperativo apócrifo de Goethe, imperativo que con certeza se sitúa en las antipodas de nuestro objeto de estudio y que por lo tanto podría derribar la hipótesis que hemos sostenido de la relación entre el aforismo de Loos y la 'separación creadora'. Pero esta duda se despeja cuando recordamos de lo que se trata, por obvio que nos parezca, es justamente de separar: de separar con claridad lo decible de lo indecible. Dicho de otro modo, hay cuestiones a las que tanto las palabras como los dibujos no tienen acceso y el intento por superar esta barrera cae sin exclusión en la expresión de sinsentidos. Toda separación necesariamente conlleva el establecimiento de unos límites. Adolf Loos, no sabemos si consciente o inconscientemente, los advierte en sus textos, en ellos evita deliberadamente cruzarlos. Y en los casos que pareciera que se apronta a incumplir esta separación, es honesto en el reconocimiento de la incapacidad latente en esos esfuerzos, se sincera con sus lectores. A continuación, dos ejemplos: en su defensa pública de la casa en *Michaelerplatz* (1911): "Pueden explicarse las condiciones de iluminación. Pero la fachada no puede explicársela a nadie. El efecto que provoca sólo lo conoce una persona: quien la haya concebido. Ni dibujos ni maquetas pueden dar la más mínima alusión acerca de su aspecto real"^{xxxiii}. En la memoria de su proyecto para el *Chicago Tribune* (1923): "No hay ningún dibujo que esté en condiciones de describir el efecto de esta columna: las superficies lisas y pulidas del cubo y las estrías de la columna mara-villarían al espectador"^{xxxiv}.

42. Resulta curioso que tanto Colomina como Rossi, en sus respectivos trabajos sobre Loos, hayan utilizado una versión alterada del aforismo. No sabemos si voluntaria o involuntariamente, ambos intercambian la palabra "escribir" por "describir". Aldo Rossi en la revista *Casabella*: "La buena arquitectura puede describirse, pero no debe ser dibujada. Puede describirse el Panteón [sic]. Las construcciones de la Secesión, no. [sic]"^{xxxv}. Beatriz Colomina en *Privacy and Publicity*: "la buena arquitectura puede ser descrita, pero no dibujada. [sic]"^{xxxvi}. Y resulta también curioso que aparentemente ninguno de los dos se haya detenido en el original en alemán: "Ich brauche meine Entwürfe überhaupt nicht zu zeichnen,

eine gute Architektur, wie etwas zu bauen ist, kann geschrieben werden. Das Parthenon kann man niederschreiben". Y de éste, le prestamos atención a una palabra, una sola, que creemos condensa el sentido más profundo del aforismo y que en su traducción al checo (Markalous), al inglés (Colomina), al italiano (Rossi) y al español (nosotros) pierde la precisión de su significado. La palabra es *niederschreiben* y su traducción literal al español es 'transcribir'. Dicha palabra se construye a partir de la adición del prefijo *nieder-* (que implica un movimiento, de arriba hacia abajo) al verbo *schreiben* (escribir). Sin embargo, al constituirse por agregación, el verbo *niederschreiben* entraña otras connotaciones, más sutiles. Por ejemplo, puede significar poner sobre el papel una elaboración mental, ya sea un recuerdo, un pensamiento o una figuración. Así mismo, el verbo *niederschrieben* etimológicamente estrecha vínculos con una palabra proveniente del latín, una palabra que conocemos muy bien, porque justamente es a la que le hemos atribuido el error de Rossi y Colomina. *Niederschreiben* y *describere* se forman exactamente bajo la misma lógica, es decir, en la suma de los prefijos *nieder-* y *de-* (que en latín implica también un movimiento, de arriba hacia abajo) a los verbos *schreiben* y *scribere* respectivamente.

43. Nuevo título para estas notas, ¿Se puede transcribir la idea del Partenón al papel? Demasiado tarde para cambiarlo y, por cierto, suena pésimo.

44. Describir la descripción no es tarea fácil. Su naturaleza esquiva ha propiciado un campo rico en especulaciones. La cuestión se complejiza aún más cuando advertimos que una vez sorteada la primera barrera que supone para nosotros los arquitectos el 'horror al lenguaje', de golpe se nos 'horror a la descripción' antepone otra. Y es que en el seno del 'horror al lenguaje' habita además un 'horror a la descripción'. Una cosa sí es segura: la descripción tiene sus orígenes como género en dos principios tomados de la retórica clásica, la *enargeia* y la *écfrasis*, y ambos en su uso connotaciones forenses, ya que exigían figurar en palabras la ausencia de lo representado. En la *enargeia*, y en su versión en latín *evidentia*, esta ausencia está dada por el testimonio, por el intento de traer una escena a los ojos de una audiencia, ya sea un tribunal o un juzgado (nótese que la palabra en español *evidencia* mantiene algo de la carga de este significado). Por otro lado, la *écfrasis*, como el ejercicio de representar verbalmente una representación gráfica, mantiene raíces genealógicas con los epigramas sepulcrales, con las inscripciones que les otorgaban voz a los seres muertos y que les permitían a los objetos mudos identificarse a sí mismos. Por ejemplo, permitirle a un trozo de mármol decir "Yo soy la tumba del famoso Glauca", como Quintiliano lo hace en uno de sus epigramas en *De institutione oratoria* (c. 90 d.C.), y con ese reconocimiento, de paso, permitirle a quien lo lea otorgarle sentido a un objeto que de lo contrario sería simplemente un frío trozo de piedra.

45. La descripción como formato y género, por tediosa e incluso poco glamorosa que pueda considerarse, se erige como la piedra angular de toda una filosofía. Ray Monk, en *Ludwig Wittgenstein: The Duty of Genius* (1990), la biografía definitiva del filósofo, reconoce como uno de sus rasgos inalterables el hecho de que en ella "no hay deducciones; sino que es puramente descriptiva"^{xxxvii}. En términos muy generales, su método filosófico trata de describir y no meditar sobre las cosas, pues para Wittgenstein en la descripción se haya, tácitamente, el sentido de éstas. Todo este asunto se esclarece cuando se tienen presente las siguientes palabras que Wittgenstein le escribió en una carta a Engelmann, a propósito de un parco poema de Ludwig Uhland (1787-1862) en el que sólo se describen hechos y del que, según Engelmann, el mismo Kraus dijo que era "tan claro que nadie lo entiende". Escribió Wittgenstein: "Si uno no se empeña en expresar lo inexpresable no se pierde nada. ¡Porque lo inexpresable está contenido – inexpresablemente – en lo expresado!"^{xxxviii}.

46. Retomamos la pregunta inaugural: ¿Se puede escribir el Partenón? Sí. Evidentemente que se puede escribir, pero ahora ese significado elusivo desde el que partimos estas notas se nos presenta al mismo tiempo más condensado y más extenso. Acarreando ciertas referencias implícitas que nos ayudan a cerrarlo al mismo tiempo que una serie de paradojas que no pueden sino abrirlo.

47. Retomamos la pregunta inaugural y con ella el ejemplo que expusimos como respuesta tentativa en un comienzo. Bajo una relectura, el Partenón de Le Corbusier, el de *Arquitectura, pura creación del espíritu*, se emplaza en el extremo opuesto del eventual Partenón de Adolf Loos. Expresiones como "el testimonio más puro de la fisiología de las sensaciones", "estamos maravillados por el espíritu" o "estamos clavados por los sentidos" quedarían completamente desterradas de su escritura: la conmoción de Le Corbusier no es admisible para Loos.

48. ¿Se puede escribir el Partenón? Se puede escribir, pero tenemos la certeza de que de haber existido tal texto de Loos sobre el Partenón no sería de cualquier modo. Y que de hecho no escribiría 'sobre' el Partenón sino que lo 'escribiría'. E incluso podemos ser más precisos y decir: de lo que trataría es de transcribirlo, y con esto queremos decir también, de describirlo. De ahí que se pueda escribir el Partenón, pero a partir de la diferencia señalada con tanta gravedad en la 'Viena de fin de siglo', entre representar ideas (*Darstellung*) e impresiones (*Vorstellung*).

49. Y seguimos: se puede escribir, cómo no, si hasta una 'arquitectura mediocre que deba ser construida' puede serlo. Pero los motivos de esta escritura se amparan en una posición que excede la disciplina de la arquitectura. Es la respuesta más o menos consciente de Loos y un puñado de

personajes frente a la incertidumbre de su tiempo, es el desplazamiento en la donación de sentido de una esfera de los valores completamente fracturada, el desplazamiento de sentido desde el dominio de la legitimidad al de la pura legibilidad y que en caso de Loos se realizó en la acepción más precisa del término: ante los escombros de esta fractura, que como expresó alguna vez el mismo Loos relegó a todos los edificios fuera de la esfera del arte con excepción de los monumentos, la única opción plausible, luego de separarlos y enterrarlos debidamente, es hacer legible la arquitectura 'escribiéndola'. Por eso mismo, se puede escribir, y con ello quizá Loos sólo nos quería advertir que ante esta muerte el único testimonio que nos queda para recobrar su sentido, inscrito en el mármol de su lápida, son nuestras palabras [FIG. 03].

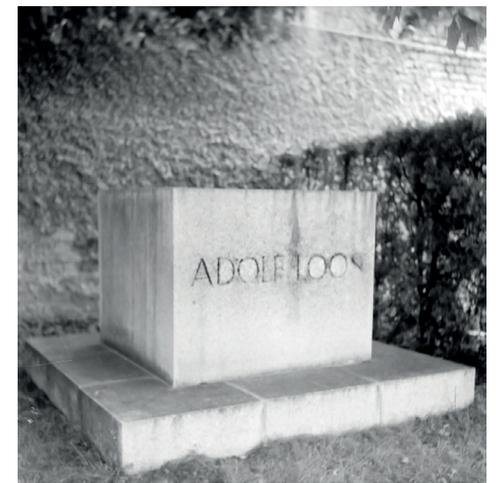


FIG. 03: Adolf Loos, *Grabmal*. Viena, 1933. © Österreichischen Nationalbibliothek

50. El Partenón puede ser escrito: cuando mil palabras valen más que una imagen.

X. VON HOFMANNSTHAL, Hugo. *Una Carta*. (Valencia: Editorial Pre-textos, 2008).

XI. KOVACSICS, Adan. *Guerra y Lenguaje*. (Barcelona: Editorial Acanalado, 2007), 28.

XII. SANTANA, Sandra. *El Laberinto de la Palabra*. (Barcelona: Editorial Acanalado, 2011), 204.

XIII. VON HOFMANNSTHAL, Hugo. *Una Carta...*, 126.

XIV. KRAUS, Karl. *La Antorcha. Selección de artículos de "Die Fackel"*. (Barcelona: Editorial Acanalado, 2011), 522.

XV. WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-philosophicus*. (Madrid: Alianza Editorial, 1999), 11.

XVI. LOOS Adolf. *Escritos I. 1897-1909...*, 348.

XVII. WEININGER, Otto. *Sex and character*. (Londres: William Heinemann, 1906), 164.

XVIII. KRAUS, Karl. *La Antorcha...*, 197.

XIX. WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus...*, 143.

XX. JANIK Allan, TOULMIN, Stephen. *La Viena de Wittgenstein*. (Madrid: Taurus, 1998), 166.

XXI. CASALS, Josep. *Afinidades Vienesas: sujeto, arte, lenguaje*. (Barcelona: Editorial Anagrama, 2003), 72.

XXII. KRAUS, Karl. *La Antorcha...*, 273.

XXIII. *Ibíd.*, 198.

XXIV. SCHORSKE, Carl. "Politics and the Psyche in fin de siècle Vienna: Schnitzler and Hofmannsthal". *The American Historical Review*, no. 4, vol. 66 (1961), 945.

XXV. KRAUS, Karl. *La Antorcha...*, 195.

XXVI. *Ibíd.*, 198.

XXVII. *Ibíd.*, 200.

XXVIII. *Ibíd.*, 207.

XXIX. ENGELMANN, Paul. *Cartas, encuentros, recuerdos*. (Valencia: Editorial Pre-Textos, 2009), 176.

XXX. OLBRICH, J. M. "Das Haus der Secession". *Der Architekt V.* (1899), 5.

XXXI. ENGELMANN, Paul. *Cartas...*, 180.

XXXII. *Ibíd.*

XXXIII. LOOS Adolf. *Escritos II...*, 44.

XXXIV. *Ibíd.*, 190.

XXXV. ROSSI, Aldo. "Adolf Loos: 1870-1933". (1959), 9.

XXXVI. COLOMINA, Beatriz. *Privacidad y publicidad...*, 51.

XXXVII. MONK, Ray. Ludwig Wittgenstein. *El deber de un genio*. (Madrid: Anagrama, 1990) 100.

XXXVIII. ENGELMANN, Paul. *Cartas, encuentros, recuerdos...*, 136.

NOTAS

I. LE CORBUSIER. *Hacia una Arquitectura*. (Barcelona: Ediciones Apóstrofe, 1998), 180.

II. FORTY, Adrian. *Words and buildings: a vocabulary of modern architecture*. (Nueva York: Thomas and Hudson, 2004), 41.

III. ROSSI, Aldo. "Adolf Loos: 1870-1933". *Casabella-Continuità* no. 233 (1959), 9.

IV. FORTY, Adrian. *Words and buildings...*, 41.

V. DUSHKES, Laura. *The Architect Says: Quotes, Quips, and Words of Wisdom*. (New Jersey: Princeton University Press, 2012), 16.

VI. FORTY, Adrian. *Words and buildings...*, 19.

VII. LOOS Adolf. *Escritos II. 1910-1931*. (Madrid: El Croquis Editorial, 1993), 27.

VIII. LOOS Adolf. *Escritos I. 1897-1909*. (Madrid: El Croquis Editorial, 1993), 27.

IX. COLOMINA, Beatriz. *Privacidad y publicidad: la arquitectura moderna como medio de comunicación de masas*. (Murcia: CENDEAC, 2016), 37.