



La influencia de Ludwig Wittgenstein en el teatro contemporáneo

Pedro Gurrola Pérez

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

UNIVERSIDAD DE BARCELONA
Departamento de Historia del Arte.
Programa de Doctorado: Pensar la Ciutat, bienio 1998/2000

LA INFLUENCIA DE LUDWIG WITTGENSTEIN EN EL TEATRO CONTEMPORÁNEO

Tesis que presenta

PEDRO GURROLA PÉREZ

Para optar al título de Doctor en Historia del Arte

Director de tesis: Dr. Ricard Salvat i Ferré

Barcelona, octubre de 2002

Ricard Salvat i Ferré
Catedrático del Departamento de Historia del Arte
de la Universidad de Barcelona

CERTIFICA:

Que el presente trabajo ha sido realizado bajo su dirección por Pedro Gurrola y que constituye su tesis para aspirar al grado de Doctor en Historia del Arte.

Barcelona, octubre de 2002.

ÍNDICE

	pág.
INTRODUCCIÓN:	
Ludwig Wittgenstein y la reflexión sobre el lenguaje desde las artes.	v
<u>I. LA OBRA DE WITTGENSTEIN Y SU REPERCUSIÓN EN LAS ARTES.</u>	1
<u>El lenguaje en la obra de Ludwig Wittgenstein.</u>	
1.1 El mundo tal como lo encontré.	4
1.2 Los criterios de edición de la obra póstuma de Wittgenstein.	19
1.3 Primera época: el <i>Tractatus</i> y los límites del lenguaje.	29
1.4 Segunda época: las <i>Investigaciones Filosóficas</i> y los juegos del lenguaje.	47
<u>2. Wittgenstein en la literatura, la música y el teatro</u>	
2.1 La difusión y recepción del pensamiento de Wittgenstein.	61
2.2 Wittgenstein en la literatura, el teatro y las artes visuales .	75
<u>II. WITTGENSTEIN EN LA OBRA DE THOMAS BERNHARD Y PETER HANDKE</u>	101
<u>1. La literatura austriaca de la postguerra</u>	
1.1 La situación cultural tras la derrota.	104
1.2 El período de 1955 a 1966 : la consolidación de la modernidad.	110
1.3 Tendencias en el teatro a partir de los años sesenta.	115
<u>2. Wittgenstein en la literatura austriaca.</u>	119
2.1 Ingeborg Bachmann.	119
2.2 El Grupo de Viena.	131
2.3 El Grupo de Graz y la revista <i>manuskripte</i>	136
<u>3. Thomas Bernhard</u>	143
3.1 Wittgenstein en la narrativa de Bernhard	145
3.1.1 <i>Ungenach</i>	150
3.1.2 <i>Das Kalkwerk (La Calera)</i> .	153
3.1.3 <i>Korrektur (Corrección)</i> .	157
3.1.4 <i>Wittgensteins Neffe (El sobrino de Wittgenstein)</i> .	164
3.2 Wittgenstein como personaje teatral: la obra <i>Ritter, Dene, Voss</i> .	169
3.3 Thomas Bernhard y la obra filosófica de Wittgenstein.	185

<u>4. Peter Handke</u>	199
4.1 Las <i>Sprechstücke</i> (“piezas habladas”) y los límites de lo teatral.	203
4.1.1 <i>Weissagung</i> (Profecía)	210
4.1.2 <i>Publikumsbeschimpfung</i> (Insultos al Público)	212
4.1.3 <i>Selbtbezeichnung</i> (Autoacusación)	217
4.2 <i>Kaspar</i> , o la manipulación a través del lenguaje.	225
4.3 La teatralidad y los juegos de lenguaje.	232
4.3.1 <i>Das Mündel will Vormund sein</i> (El Pupilo quiere ser Tutor) 231	
4.3.2 <i>Der Ritt über den Bodensee</i> (Viaje a través del Lago Constanza) .	239
4.4 De lo que no se puede hablar hay que callar.	257
4.4.1 <i>Die Spiel von Fragen</i> (La obra de las preguntas)	258
4.4.2 <i>Die Stunde da wir nichts voneinander wussten</i> (La hora en que no sabíamos nada el uno del otro)	260
<u>III. WITTGENSTEIN EN EL TEATRO DE TOM STOPPARD</u>	271
1. <i>Jumpers</i>	273
1.1 Positivismo lógico <i>versus</i> intuicionismo moral	280
1.2 Sobre la Certeza	298
1.3 ¿En qué bando está Wittgenstein?	303
2. <i>Dogg’s Hamlet, Cahoot’s Macbeth</i> .	306
<u>CONCLUSIONES</u>	323
<u>APÉNDICES</u>	
i. Los textos de Wittgenstein	330
ii. Tablas cronológicas y obra de los autores:	
Thomas Bernhard	335
Peter Handke	345
Tom Stoppard	352
<u>BIBLIOGRAFÍA</u>	360

INTRODUCCIÓN

Ludwig Wittgenstein y la reflexión sobre el lenguaje desde las artes

Una de las posibles perspectivas desde la cual podemos intentar estudiar la evolución de la producción artística del siglo XX es la que se nos ofrece cuando consideramos la actitud que dicha producción adopta frente al lenguaje que la sustenta. De manera paralela a lo que ocurre en filosofía, el arte occidental del siglo XX puede contar entre sus características la del paso a una nueva consciencia de la función y limitaciones del lenguaje. Esto no significa que se presente por primera vez por parte del artista una preocupación por los medios materiales que constituyen el vehículo de su expresión, pues esta preocupación ha estado presente siempre en la historia de las artes. Lo que se inaugura es la consciencia de que el lenguaje representa una mediación inevitable entre el sujeto y el mundo, y (más importante aún) entre el sujeto y si mismo. La validez del lenguaje será por lo tanto una condición necesaria para la validez de nuestro conocimiento de nosotros y nuestra realidad. De esta manera el lenguaje pasa a primer plano y se convierte en el objeto mismo de cualquier reflexión sobre el mundo. La obra de arte propia de la modernidad con frecuencia opera de forma autorreferencial: lo que expresa no sólo apunta hacia el mundo sino que al mismo tiempo ejerce la crítica sobre sus propios mecanismos de expresión. El artista se ve en la necesidad de anteponer a la producción de un objeto “una reflexión sobre la esencia misma del arte en el que ese objeto se inserta, y sobre la estructura o código a que ese objeto pertenece. Es más, el objeto debe, ante todo, significar esa reflexión sobre el arte en cuestión y sobre su código o estructura.”¹

¹ Eugenio Trías, *Lógica del Límite*, Barcelona: Destino, 1991, p. 234.

El inicio de este giro hacia una nueva consciencia del lenguaje se pone de manifiesto en el arte europeo de finales del siglo XIX, que ya aparece marcado por la percepción de un desgaste en las estructuras y códigos en que la producción artística se había asentado hasta entonces. El cambio de siglo trae consigo una situación en la que los lenguajes, las convenciones, los estilos parecen haber saturado cualquier posibilidad de comunicación. Este fenómeno es lo que Eugenio Trías ha calificado de “anonadamiento del sentido”.² La percepción de este desgaste conduce a una actitud crítica en la que el lenguaje utilizado para articular la expresión artística se convierte en objeto de reflexión. La etapa del arte por el arte, de la victoria de la estetización que marcó la literatura europea de finales de siglo diecinueve dejó paso a un radical escepticismo ante la forma. Un escepticismo que en literatura llevó a Hugo von Hofmannsthal a confesar explícitamente en la *Carta a Lord Chandos* (1902) que el lenguaje se había convertido para él en una envoltura vacía, o a Mallarmé a comparar la palabra con una moneda que con el uso constante acaba tan desgastada que sus caracteres son ya irreconocibles.

Ante esta sensación de “anonadamiento del sentido” los artistas europeos de la primera mitad del siglo XX intentarán diversas salidas: si la estrategia del arte del *fin du siècle* consistió en llevar al límite los códigos lingüísticos mediante la redundancia y el ornamento, la generación siguiente reaccionará contra ese cultivo de lo ornamental tachándolo incluso de delito (Adolf Loos) y dando lugar a corrientes funcionalistas que abogan por el apego a lo elemental y estrictamente necesario. Se reflexiona sobre lo específico de cada arte hasta descubrir los elementos estructurales mínimos: el punto y línea sobre el plano (Vassily Kandinsky), la desnuda igualdad tonal en la música (Arnold Schönberg), la observación detallada del funcionamiento de las palabras en el lenguaje coloquial (Gertrude Stein). Otra estrategia consistió en llevar cada disciplina artística más allá de las fronteras que hasta entonces la habían definido: la pintura se aproximó a la arquitectura (constructivismo), el poema intentó aproximarse a la pintura o a la música (poesía concreta), el teatro se liberó del texto y se convirtió en escultura geométrica en movimiento (Bauhaus). En resumen, al comienzo del siglo el arte se encuentra en un complejo problema de identidad en razón del desgaste de códigos y

² Eugenio Trías, *Lógica del Límite*, Barcelona: Destino, 1991, p. 235.

estilos, y el artista se ve en la necesidad no sólo de redefinir, desde la reflexión teórica, la naturaleza y esencia de su arte sino que también debe reflexionar sobre los códigos y estructuras que le sirven de vehículo expresivo.

Ante este “anonadamiento del sentido”, el lenguaje se vuelve sospechoso. En 1916, Hugo Ball realizaba diferentes experimentos lingüísticos en el Café Voltaire, en Zurich, con los que buscaba escapar del “lenguaje devastado e inutilizado por el periodismo”.³ En los mismos años, pero en Viena, Karl Kraus fustigaba a políticos y literatos alertando sobre la perversión en el uso que hacían del lenguaje y de los peligros que ese uso entrañaba. Los dadaístas confiarán en el azar como generador de “poesía” y el surrealismo otorgará mayor validez a la *écriture automatique* que al lenguaje conscientemente articulado. Tras la Segunda Guerra la desconfianza se exagera. En el “teatro del absurdo”, por ejemplo, el lenguaje aparece definitivamente incapaz de generar sentido o de servir como medio de comunicación genuino, reduciéndose en ocasiones a un balbuceo incoherente. La lista de ejemplos es interminable.

Este giro en la percepción de la función del lenguaje en la expresión artística corre paralelo a lo que ocurre en filosofía. Se suele hablar de la filosofía del siglo XX como caracterizada por un “giro lingüístico”, es decir, “por el paso a un paradigma lingüístico que deja atrás el paradigma ontológico de la filosofía griega y el paradigma mentalista de la filosofía de la consciencia moderna”.⁴ Esta nueva consciencia del papel que juega el lenguaje como mediador entre el sujeto y el mundo se alcanza de manera independiente en la filosofía de la tradición analítica inglesa (Gottlieb Frege y Bertrand Russell) y en el Círculo de Viena de positivistas lógicos. Un rasgo de estos movimientos es que el lenguaje aparece como condición necesaria para la posibilidad y validez de nuestro conocimiento del mundo. El carácter inevitable de esta mediación lingüística se sintetiza en la proposición 5.6 del *Tractatus Logico-Philosophicus* de Wittgenstein “*Die Grenzen meine Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt*” (“Los límites de mi lenguaje significan los límites de mi

³ Rose Lee Goldberg, *Performance Art. From Futurism to the present*. London: Thames and Hudson, 1988, p.61.

⁴ Cristina Corredor, *Filosofía del Lenguaje. Una aproximación a las teorías del significado del siglo XX*, Madrid: Visor, 1999, p.17.

mundo”). Más adelante, la filosofía del lenguaje “hará entrar también en juego, de modo esencial, su consideración de la dimensión intersubjetiva del habla como medio de comunicación e interacción social.”⁵

Hemos dicho al principio que en la modernidad el arte tiende a derivar de una reflexión teórica que le precede y que determina su propia producción, o que subyace a la obra o al objeto artístico. Ya sea a través de “manifiestos” o de declaraciones de principios implícitos en la propia obra, el artista busca presentar la reflexión teórica que precede o determina su obra. Esta necesidad le lleva naturalmente a buscar en la filosofía o en la ciencia resonancias que den validez a sus planteamientos artísticos. Debido al papel central que ocupa el lenguaje en esta reflexión, no debe extrañar que, de entre todos los filósofos de nuestro siglo, Ludwig Wittgenstein (1889-1951) haya sido uno de los que han dejado mayor huella en el arte y la literatura contemporáneos.

Aunque el *Tractatus* se publicó en 1922, no fue sino hasta los años cincuenta que el grueso de la obra de Wittgenstein comenzó a ser publicada. Fueron los escritores, sobretudo los poetas, los primeros en sentirse atraídos por la obra de Wittgenstein iniciándose un proceso de asimilación, incorporación y relectura de su obra. Un proceso que pronto se extendió a otras disciplinas artísticas y que no ha cesado de crecer y ramificarse de manera sorprendente, como atestigua la cantidad de obras artísticas que desde entonces se han producido y se siguen produciendo bajo el signo de Wittgenstein. Esta *wittgensteiniana* incluye poemas, novelas, obras plásticas, obras dramáticas, *performances*, películas y hasta una obra de teatro musical. La fascinación por Wittgenstein puede resultar intrigante si recordamos que, a diferencia de otros filósofos que han sido determinantes en el arte del siglo XX (Nietzsche o Heidegger, por ejemplo), Wittgenstein escribió muy poco sobre poesía, teatro o narrativa.⁶ Además, es sabido que era extremadamente conservador en sus gustos artísticos, los cuales parecían pertenecer más al siglo diecinueve que a la modernidad. No le interesaban ni la poesía, ni la literatura, ni la música de sus

⁵ Cristina Corredor, op. cit., p. 18.

⁶ Estos textos aparecen recopilados en: Ludwig Wittgenstein, *Aforismos, Cultura y Valor*, trad. de Elsa Cecilia Frost, Madrid: Espasa Calpe, 1995 (edición en castellano de: *Vermischte Bemerkungen / Culture and Value*, Oxford: Basil Blackwell, 1980).

contemporáneos. Así, resulta paradójico que sean precisamente los artistas de la modernidad quienes encuentren inspiración en la obra de Wittgenstein. Ante esto, el crítico literario Terry Eagleton, se pregunta

What is it about this man ... which so fascinates the artistic imagination? [...] Frege is a philosopher's philosopher, Bertrand Russell every shopkeeper's image of the sage, and Sartre the media's idea of an intellectual; but Wittgenstein is the philosopher of poets and composers, playwrights and novelists, and snatches of his mighty *Tractatus* have even been set to music.⁷

(¿Qué es lo que sucede con este hombre ... que fascina tanto a la imaginación artística? [...] Frege es el filósofo de los filósofos, Bertrand Russell es la imagen que todo librero tiene del sabio, y Sartre la idea que los medios de comunicación tienen del intelectual; pero Wittgenstein es el filósofo de los poetas y compositores, dramaturgos y novelistas, y fragmentos de su poderoso *Tractatus* han sido musicalizados.)

Para Ray Monk, autor de una notable biografía de Wittgenstein, la especial fascinación que ejerce la figura de Wittgenstein sobre los artistas no se puede explicar del todo por la enorme influencia que éste ejerció sobre la filosofía del siglo XX.⁸ Quizá la respuesta esté en su biografía, en la fabulosa leyenda que hace de Wittgenstein “an arresting mixture of monk, mystic, and mechanic: a high European intellectual with a yearning for Tolstoyan *simplicitas*, an irascible authoritarian with an unslakeable thirst for holiness” (“una conmovedora mezcla de monje, místico y mecánico: un elevado intelectual europeo con nostalgia de una *simplicitas* tolstoiana, un autoritario irascible con una sed insaciable de santidad”).⁹ Es indudable que la vida de Wittgenstein ofrece abundantes elementos singulares e insólitos y que, con frecuencia, el interés por él ha surgido más de la mistificación de su biografía que no de la comprensión de su pensamiento. Wittgenstein es el hombre que hereda una inmensa fortuna y que renuncia a ella, el hombre que regala dinero a artistas y a escritores, el gran filósofo que abandona Cambridge para trabajar como maestro en

⁷ Terry Eagleton, “My Wittgenstein”, en *The Eagleton Reader*. Ed. Stephen Regan, Oxford: Blackwell, 1998, p.336.

⁸ Ray Monk, *Ludwig Wittgenstein. The Duty of Genius*, Londres: Jonathan Cape, 1990. xvii.

⁹ Ídem.

una escuela primaria en un pequeño pueblo austríaco, el joven que se enlista voluntariamente en el ejército durante la Primera Guerra y se propone a si mismo para las misiones más peligrosas, el místico que se aísla durante meses en una cabaña en Noruega, el hombre de hábitos monacales y complicadas pasiones, ... en fin, que casi todo en la vida de Wittgenstein lo condena a aparecer como un personaje no sólo excepcional por la profundidad y rigor de sus reflexiones sino también por los aspectos extremados e insólitos de su existencia. No es de extrañar, por lo tanto, que la vida del filósofo vienés haya proporcionado abundante material para obras literarias y cinematográficas. Pero hay más que eso. El estilo riguroso y austero de las sentencias del *Tractatus*, su particular belleza, ejercieron también una enorme atracción sobre poetas, escritores y dramaturgos. La filosofía se debe poetizar, afirmaba Wittgenstein,¹⁰ y sus textos, ya sean las sentencias del *Tractatus* o los acertijos del lenguaje que nos ofrece en las *Investigaciones Filosóficas*, pueden, como de hecho ha ocurrido, constituir material para una poética.

Si, como hemos dicho antes, la obra de arte en la modernidad se caracteriza por su condición autorreferente, es decir porque al mismo tiempo que expresa ejerce la crítica sobre sus propios mecanismos de expresión, el *Tractatus* se ubica plenamente dentro de la modernidad. En palabras de Terry Eagleton,

For the true coordinates of that astonishing mystical text are Russell or Frege or logical positivism, but Joyce, Schoenberg, Picasso, all those self-ironising avantgardists who sought in their own fashion to represent and point to their representing at a stroke. And just as there is something peculiarly self-destructive about any such enterprise, so the *Tractatus Logico-Philosophicus* secretes within itself a self-destruct device, since it strives absurdly to accomplish precisely what it has itself placed under censure – to speak of the relation of language to the world – and so, having absolutely no title to exist, must finally blow itself up.¹¹

(Pues las verdaderas coordenadas de ese sorprendente texto místico no son las de Russell o Frege, sino Joyce, Schoenberg, Picasso, y todos los vanguardistas autoirónicos que buscaban a su manera representar y al mismo tiempo apuntar a su representación. Y así como hay algo peculiarmente auto-destructivo en cualquier empresa así, de la misma manera el *Tractatus Logico-Philosophicus* segrega dentro de si un mecanismo de autodestrucción, dado que pretende absurdamente alcanzar

¹⁰ Ludwig Wittgenstein, *Cultura y Valor*, op. cit., p. 69.

¹¹ Terry Eagleton, op. cit., p. 338.

aquello que censura - hablar de la relación entre el lenguaje y el mundo - y por lo tanto, no teniendo ninguna razón de existir, acaba finalmente destruyéndose a si mismo).

A la pregunta ¿qué es lo que sucede con Wittgenstein, que fascina tanto a la imaginación artística?, no hay una respuesta única. Sin duda la biografía de Wittgenstein lo convierte en un personaje atractivo para muchos y a veces esto es lo único que ha llamado la atención, en especial en el campo de la narrativa en donde Wittgenstein ha servido de modelo para varios personajes de ficción. Otros leen el *Tractatus*, esa obra “irresistible y perfecta”, seducidos por “lo que en ella milagrosa y misteriosa y transparentemente se dice.”¹² Para otros, la cuestión fundamental es el contenido de las obras de Wittgenstein, su reflexión sobre el lenguaje, de donde derivan implicaciones para la elaboración y articulación de una poética, o para hacer de su propia obra un comentario sobre la relación entre el yo y el mundo o entre el mundo y el lenguaje. Las lecturas son (y serán) múltiples y diversas, no sólo en función de los diferentes artistas o de los distintos ámbitos creativos sino también en función de los contextos culturales y cronológicos. En cierto modo, todas se complementan.

El teatro, al igual que otras experiencias artísticas, siempre ha mantenido estrechas relaciones con el pensamiento filosófico de su tiempo, ya sea para asumirlo o para entablar un debate con él. La cosmovisión renacentista se hace presente en la obra de Shakespeare; el teatro alemán del romanticismo, y Schiller en particular, estuvieron influenciados por Kant; Henri Bergson ejerció influencia sobre los simbolistas y Nietzsche marcó gran parte del teatro del siglo XX. En sentido opuesto, desde Platón y Aristóteles la filosofía también ha reflexionado sobre el teatro. Diderot, Hegel, Kant, Kierkegaard o Nietzsche son sólo algunos de los muchos ejemplos de filósofos que han escrito textos dedicados específicamente al teatro. Incluso en algunos casos la figura del filósofo no se distingue de la del creador dramático. Voltaire, Camus o Sartre han utilizado el teatro como un vehículo más para desarrollar su reflexión filosófica. No resulta extraño, por lo tanto, preguntarnos por la relación que Ludwig Wittgenstein pudo haber mantenido con el teatro del

¹² Eduardo Lizalde, *Al margen de un tratado (1981-1983)*, recopilado en: *Nueva Memoria del Tigre, [Poesía, 1949-1991]*, México: Fondo de Cultura Económica, 1993, op. cit. ,p.226.

siglo XX. Sin embargo, su caso resulta distinto del de otros filósofos. Por una parte, como hemos dicho, él no dedicó sino unos breves y esporádicos comentarios al teatro, muy alejados de cualquier intento de explorar o analizar el hecho teatral o dramático.¹³ Por otro lado, a diferencia de pensadores como Hegel o Marx, la obra de Wittgenstein no pretende ofrecer una teoría global y sistemática del mundo o de la historia, por lo que difícilmente puede ser utilizada para elaborar un teatro de debate ideológico.

La pregunta que nos planteamos es la siguiente: dentro de este panorama de reflexión sobre el lenguaje o sobre las estructuras teatrales característico de determinado teatro en la modernidad ¿qué influencia tuvo el pensamiento de Wittgenstein? y de existir esa influencia, ¿cómo se le interpretó? Por lo tanto, nos interesará investigar cómo y de qué manera las ideas de Wittgenstein han sido asimiladas o utilizadas en el contexto teatral y de qué forma esto ha influido en la concepción del lenguaje en el teatro contemporáneo.

Ahora bien, tenemos que limitar el ámbito de investigación, tanto en el tiempo como en el espacio. Por una parte, nos limitaremos al período que va de mitad de siglo XX hasta principios de los años ochenta. Esto resulta natural si recordamos que, aunque la primera edición del *Tractatus* data de 1922, esta obra tuvo durante muchos años una difusión muy limitada y, como veremos, no es sino hasta los años cincuenta, tras la muerte de Wittgenstein, que su obra comienza a divulgarse más allá de los ámbitos puramente académicos.

La segunda limitación que nos hemos impuesto es la de restringirnos al teatro europeo. Esto nos ha llevado a no incluir a autores como Richard Foreman, quien con su *Ontological-Hysterical Theater* marcó la vanguardia en el teatro de los Estados Unidos de los años setenta. Ya en 1972, en el *Ontological-Hysterical Manifesto I*, Foreman citaba a Wittgenstein entre sus referencias.¹⁴

Finalmente, como es difícil trazar con exactitud hasta dónde las ideas de Wittgenstein han influido en la obra de un autor teatral determinado, nos restringiremos, por cuestión de metodología, a aquellos autores que han asumido

¹³ La mayoría de estos comentarios aparecen recopilados en *Aforismos, Cultura y Valor*. op. cit.

¹⁴ Richard Foreman, *Plays and Manifestos*, ed. Kate Davy. New York: New York University, 1976. Reimpreso en: Gerald Rabkin (ed.), *Richard Foreman*, PAJ books. Art+performance. Baltimore: John Hopkins University Press, 1999. p. 145.

dicha influencia de manera consciente y explícita. Tal selección excluye a autores como Gertrude Stein o Samuel Beckett quienes, a pesar de mostrar en su manejo del lenguaje una gran afinidad con diversos aspectos del pensamiento de Wittgenstein, desarrollaron su trabajo de manera independiente.

Una vez establecidos nuestros límites, nos encontramos con que dentro del ámbito europeo la difusión del pensamiento de Wittgenstein ha sido muy desigual y, en el ámbito teatral, prácticamente sólo en Austria e Inglaterra existió una repercusión significativa. En Austria, en los años sesenta, las primeras obras del escritor y dramaturgo austríaco Peter Handke fueron asociadas inmediatamente con las propuestas de Wittgenstein sobre el lenguaje. Examinaremos dichas obras y mostraremos que también algunas de sus obras más recientes siguen estando impregnadas del pensamiento de Wittgenstein.

También en Austria, la figura de Wittgenstein es uno de los puntos de referencia de la obra del dramaturgo y novelista Thomas Bernhard y de la poetisa y novelista Ingeborg Bachmann. En el caso de Bernhard, la figura del filósofo vienés aparece de manera evidente en varios de sus relatos y piezas dramáticas. Pero también el pensamiento de Wittgenstein y su visión del lenguaje parecen estar presentes, aunque de manera más sutil.

En el Reino Unido, también se han intentado articular teatralmente elementos del pensamiento de Wittgenstein. En su obra *Jumpers* (1972), Tom Stoppard formula en escena algunas cuestiones relacionadas con Wittgenstein y el positivismo lógico. Otra de sus obras, *Dogg's Hamlet, Cahott's Macbeth* (1980), fue concebida explícitamente a partir del pensamiento de Wittgenstein, en un intento de dramatizar uno de los ejemplos más conocidos de lo que Wittgenstein llamaba "juegos de lenguaje".

En contraste con los países de habla inglesa o alemana, en otros países europeos no parece que Wittgenstein haya desempeñado un papel significativo en la producción teatral. En Francia la recepción del pensamiento de Wittgenstein fue relativamente tardía (la edición en francés del *Tractatus* y de las *Investigaciones Filosóficas* no apareció sino hasta 1961) y, aunque en los últimos años el interés por Wittgenstein en Francia tiende a aumentar, hasta donde sabemos, no hay una influencia directa del pensamiento de Wittgenstein en el teatro francés.

En España la recepción de la obra de Wittgenstein también fue tardía (la primera edición en castellano del *Tractatus* apareció en 1957) . Además la situación política y cultural de la España franquista condujo al teatro español por un camino muy alejado de propuestas experimentales como las que en esos años se producían en otras partes. Así, tampoco en el teatro español hemos encontrado un interés explícito por explorar el pensamiento de Wittgenstein.

En resumen, y considerando las restricciones metodológicas que nos hemos impuesto, nuestra investigación se limita a los años que van de la posguerra hasta principios de los años ochenta y prácticamente a dos países: Austria e Inglaterra. En particular, concentraremos nuestra atención en Peter Handke, Tom Stoppard y Thomas Bernhard, pues en ellos ha existido, con diferentes matices, un esfuerzo consciente y explícito por incorporar el pensamiento de Wittgenstein a su propio espacio creativo.