



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

III

Wittgenstein en el teatro de Tom Stoppard

A diferencia de lo que ocurrió en Austria, donde Wittgenstein fue una de las referencias de la literatura experimental austríaca en los años cincuenta y sesenta, en Inglaterra la situación fue diferente y la obra de Wittgenstein tardó más en interesar a los artistas. En el teatro inglés anterior a los años ochenta por ejemplo, con excepción de Tom Stoppard, prácticamente no hay huella de Wittgenstein. Esta falta de interés se debió quizá al hecho de que Inglaterra posee una poderosa tradición teatral que, al mismo tiempo que nutre y genera un teatro con unas características propias, dificulta la asimilación de tendencias o movimientos del exterior. Además, se trata de una tradición teatral que, muy de acuerdo con el empiricismo y pragmatismo de la filosofía inglesa, suele desconfiar de la investigación formal o de la experimentación *per se*, más aún si lo que se pone en cuestión es el lenguaje.

De manera que así como en Austria para seguir la huella de Wittgenstein tuvimos que recorrer un largo camino que llevaba desde Ingeborg Bachmann hasta Thomas Bernhard, pasando por Peter Handke y el Grupo de Viena, en el caso del teatro inglés la situación se simplifica y tan sólo estudiaremos al único dramaturgo que ha utilizado explícitamente a Wittgenstein para su propia creación teatral: Tom Stoppard. Dicho lo anterior, no deja de ser irónico que Stoppard en realidad no es inglés de origen sino que nació en Checoslovaquia, en el seno de una familia checa.

Así, como en el caso de Wittgenstein, Bernhard o Handke, el pasado familiar de Stoppard remite al Imperio Austro-Húngaro.

En la primera sección examinaremos la obra *Jumpers*, en la que, aún manteniéndose en un segundo plano, el pensamiento de Wittgenstein está presente a través de la presentación que hace Stoppard del positivismo lógico. Precisamente la línea argumental de la obra se apoya en el debate entre el positivismo lógico a la manera del filósofo inglés A. J. Ayer, y el intuicionismo moral que defendía G. E. Moore, por lo que examinaremos en cierto detalle ambas posturas. Como veremos, Stoppard está interesado en las implicaciones morales de algunas de las tesis del positivismo lógico y en ese debate Wittgenstein también está incluido.

Pero en realidad el interés de Stoppard por la filosofía del lenguaje de Wittgenstein no se manifiesta en *Jumpers* sino en una obra que escribió casi al mismo tiempo: *Dogg's Hamlet, Cahoot's Macbeth*. Este texto está basado explícitamente en uno de los juegos de lenguaje propuestos por Wittgenstein en las *Investigaciones Filosóficas*, por lo que lo estudiaremos en detalle.

Como veremos a lo largo de este capítulo, el interés de Stoppard por Wittgenstein se manifiesta de una manera totalmente diferente a como ocurrió con Peter Handke o Thomas Bernhard. Siguiendo la tradición del teatro de ideas generada por Bernard Shaw, el teatro de Stoppard busca presentar en sus obras el debate moral, filosófico o científico de su tiempo. En esta línea, utilizará el teatro para *exponer*, casi de manera didáctica, algunas de las ideas de Wittgenstein.

1. Jumpers

Nacido en 1937, Tom Stoppard ha sido desde finales de los años sesenta uno de los autores más significativos en el teatro inglés contemporáneo. Al igual que sucedió con Harold Pinter, el teatro de Stoppard se asoció en un principio con el teatro del absurdo y particularmente con Samuel Beckett. Sin embargo, aunque es cierto que Beckett está presente, la obra de Stoppard se nutre de una tradición de farsa intelectual heredada de autores como Ben Travers (1886-1980). A esta tradición, Stoppard añade aporta un gran ingenio verbal, la explotación del humor visual y, sobre todo, un interés en los temas científicos o filosóficos actuales así como en artistas plásticos como Marcel Duchamp o René Magritte.

Prácticamente en todas sus obras se manifiesta el interés de Stoppard por asuntos provenientes de la filosofía o de la ciencia, aunque aparezcan siempre envueltos en la excentricidad. En *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* (*Rosencrantz y Guildenstern han muerto*) (1966) la obra se inicia con la perplejidad de los personajes al constatar que misteriosamente las leyes de la probabilidad parecen haber dejado de operar. Esta suspensión de la causalidad se invierte en la obra *Travesties* (1974), en la que la conexión casual de tres acontecimientos ajenos en el tiempo da origen a un juego de espejos entre diferentes personajes y realidades: una presentación de la obra *The Importance of Being Earnest* de Oscar Wilde se superpone a determinados hechos históricos, todo ello basado en el hecho casual de que tanto el lugar donde Lenin se alojó durante su estancia en Suiza y el café Voltaire de los dadaístas están en la misma calle. En *Hapgood* (1988), la teoría de la relatividad de Einstein es explicada por espías. Y en la obra *Jumpers* (1972) se escenifica en tono de *vaudeville* el debate moral y filosófico entre los positivistas lógicos y el intuicionismo ético. Como veremos a continuación, la presencia del positivismo lógico en esta obra será el hilo conductor que nos permitirá analizar la influencia de Wittgenstein en el teatro de Stoppard.

Basándose en una trama de corte detectivesco, y mezclando *vaudeville* y comedia intelectual, Stoppard construye en *Jumpers* una farsa de carácter antiutópico: la llegada del hombre a la Luna parece haber destrozado las certezas morales y éticas, los ideales, el sentido del arte y la poesía, así como todo aquello relacionado con la metafísica. Como consecuencia de esto, se ha instaurado un

relativismo moral que ha llevado al poder al partido ‘Radical-Liberal’ cuya ideología se reduce a un pragmatismo absoluto. Este gobierno “Radical-Liberal” está respaldado por un *establishment* intelectual y académico que defiende el relativismo de los valores morales.

Al igual que sucede en otras obras de Stoppard (en *After Magritte*, por ejemplo), la primera escena de *Jumpers* busca desconcertar al espectador presentándole un conjunto de elementos contradictorios, disparatados o aparentemente incomprensibles pero que, a medida que se desarrolle la obra, resultarán perfectamente coherentes y explicables. Cuando se abre el telón escuchamos a un maestro de ceremonias anunciar el inicio de la fiesta en que se celebra la victoria de un partido político, el Partido Liberal-Radical. La fiesta comienza con la presentación de la estrella del musical, la “incomparable, magnética, Dorothy Moore”; pero la actuación de Dorothy resulta un desastre: tras los primeros compases de la pieza “Shine On, Harvest Moon”, Dorothy olvida el texto de la canción, se disculpa llamándose a si misma la “poco fiable, neurótica, Dorothy Moore” y sale del escenario. A continuación sigue un número de *strip-tease* en columpio. Después entran ocho acróbatas vestidos con trajes amarillos que se presentan como “the incredible-Radical!-Liberal!!-**JUMPERS!!**” (“los increíbles-radicales!-liberales!!-**JUMPERS!!**”)¹. Dorothy regresa al escenario y niega que sean tan increíbles. El marido de Dorothy, el profesor George Moore, interrumpe la fiesta para quejarse de que el ruido no le deja dormir. “Es mi fiesta, George!” le grita Dorothy, y continúa cantando de manera confusa fragmentos de diversas canciones sobre la Luna. Mientras tanto, los acróbatas se colocan unos sobre otros construyendo una pirámide humana que nos oculta de la vista a Dorothy. Se escucha un disparo y vemos caer a uno de los acróbatas. La escena termina mientras escuchamos la voz del maestro de ceremonias dando por concluida la fiesta.

Tras esta vertiginosa y desconcertante primera escena, el resto de la obra se desarrollará en un escenario en el que se muestran simultáneamente tres espacios de la casa del profesor George Moore: su estudio de trabajo, el dormitorio de Dorothy, y el hall de entrada. Cuando la luz se enciende de nuevo, vemos a Dorothy en su

¹ Literalmente, “Jumper” se refiere a alguien que salta, es decir un “saltador” o “saltarín”. También podría traducirse como “acróbata”. Hemos optado por mantener la palabra en inglés.

dormitorio con el cadáver del acróbata, mientras que, en su estudio, George estudia libros y manuscritos y, en el hall, el portero acaba de entrar. En la televisión del dormitorio se anuncia que, ante una avería en la cápsula espacial que ha viajado a la Luna y después de una violenta discusión, el capitán Scott abandonó al astronauta Oates en la Luna. Dorothy pide auxilio. En su estudio, George comienza el dictado de una conferencia: “To begin at the beginning: Is God? (“Para empezar por el principio: ¿Es Dios?”). Toda la obra se desarrolla utilizando esta técnica de rápidos cortes y acciones simultáneas e interpoladas que permite a Stoppard no sólo generar situaciones cómicas al contraponer lo que sucede simultáneamente en los diferentes espacios sino que permite al espectador disponer de información que los personajes sólo poseen de manera fragmentaria e incompleta, algo que hará aún más evidente el relativismo de las certezas que guían a los personajes y en última instancia, la incapacidad de alcanzar una certeza final.

La obra se estructura alrededor de la intriga sobre la identidad del asesinado, la identidad del asesino y los móviles del crimen. Son estas tres cuestiones las que impulsan la acción de principio a fin. Pero alrededor de esta trama detectivesca se irán desarrollando otros elementos que son los que le dan un sello particular a la obra. Descubrimos primero que estamos en el centro de un conflicto de poder académico y filosófico. En un bando está el partido académico en el poder, los Liberales-Radicales. A este partido pertenece Sir Archibald Jumper, doctor en medicina, filosofía, literatura y leyes, que es vicerrector de la Universidad y líder de los “Jumpers”, un equipo universitario de filósofos-gimnastas cuyas acrobacias intelectuales incluyen el positivismo lógico, el análisis lingüístico, el utilitarismo y el conductismo. El vicerrector ha hecho de la facultad de filosofía un gimnasio de acrobacias intelectuales destinadas a justificar el relativismo moral del partido en el poder. Al mismo tiempo, estos “Jumpers” son las fuerzas de la dictadura política, encargados de anular a los disidentes.

En contraposición con el pragmatismo “radical-liberal” está el profesor de filosofía moral George Moore, quien discrepa de las tesis filosóficas de los “Jumpers” y desea que la filosofía británica vuelva cuarenta años atrás, que fue cuando ésta “perdió su camino”. Autor de un volumen de ensayos titulado *Language, Truth and God*, el profesor Moore se considera como perteneciente a “una escuela que ve todo movimiento súbito como algo malnacido”. Esta postura disidente del profesor

Moore ha traído como consecuencia que sus posibilidades de prestigio y promoción se hayan visto muy disminuidas.

En cuanto a la identidad del “jumper” asesinado, éste resulta ser el profesor de lógica Duncan McFee. El pragmatismo de McFee se había visto afectado por la disputa egoísta de los dos astronautas en la Luna (recordemos que ante la avería de la nave, el capitán Scott no dudó, prescindiendo de toda consideración moral, en abandonar en la Luna al astronauta Oates). Al parecer, dicha disputa le había llevado a renegar del empiricismo que legitima al nuevo gobierno.

Respecto a la identidad del asesino, los diferentes elementos que se van presentando a lo largo de la obra apuntan a varias posibilidades. Tomando en cuenta las tentaciones disidentes de MacFee, el principal sospechoso de su asesinato sería el representante del partido Liberal-Radical, Sir Archibald Jumper (“Archie”). Este personaje pragmático, hábil y ambicioso, que disfraza su avidez de poder con una retórica de liberación y democracia, no está dispuesto a tolerar disidencias en el partido y por lo tanto, como él mismo admite con cinismo, tiene motivos suficientes para haber cometido el crimen:

ARCHIE: Who knows? Perhaps McFee, my faithful protégé, has secretly turned against me, gone off the rails and decide he was St. Paul to Moore’s Messiah (...) McFee was the guardian and figurehead of philosophical orthodoxy, and if he threatened to start calling on his masters to return to the true path, then I’m afraid it would certainly have been an ice-pick in the back of the skull.²

(ARCHIE: ¿Quién sabe? Quizá McFee, mi fiel protegido, se ha rebelado secretamente en mi contra, se ha descarrilado y ha decidido que sería San Pablo para el mesías de Moore (...) McFee era el guardian y líder de la ortodoxia filosófica y si amenazó con reconducir a sus maestros al camino verdadero, me temo que ciertamente se hubiera convertido en un picahielo clavado en la base del cráneo.)

Al día siguiente del asesinato estaba previsto que en el simposium anual el profesor Moore impartiera una conferencia sobre el tema “Man-good, bad or indifferent” (“El hombre: bueno, malo o indiferente”). Su oponente sería el profesor MacFee, representante de la ortodoxia radical-liberal, por lo que podríamos pensar que George Moore también tenía motivos para deshacerse de MacFee. Pero pronto

² Tom Stoppard, *Jumpers*, London: Faber and Faber, 1996. p.56. (la traducción de las citas es nuestra).

comprobamos que George no puede ser el asesino, entre otras cosas porque aparece como un personaje incapaz de actuar eficazmente sobre la realidad que le rodea. Absorto en las cuestiones metafísicas y morales, Moore no logra percibir su realidad más inmediata. No ve, por ejemplo, el cadáver de McFee cuando entra en la habitación de Dorothy, quien repetidamente logra ocultarlo a sus miradas; escaramuza que se convierte en un divertido *running-gag* a lo largo de varias escenas. Resulta por lo tanto verosímil que George no sepa nada del asesinato sino hasta finales del segundo acto, cuando Archie le asegura que McFee se disparó esa mañana en el parque, dentro de una bolsa de plástico.

Pero el hecho de que George viva absorto en sus preocupaciones filosóficas y que éstas giren precisamente alrededor de la necesidad de fundamentar un orden moral y una ética, no lo dejan exento de culpa. Por el contrario, su distanciamiento del mundo se traduce en un tremendo egoísmo (es incapaz de ayudar a su esposa a sobrellevar los problemas emocionales y psicológicos que la aquejan) y su incapacidad para manejar los asuntos prácticos lo llevará a infligir daño, aunque sólo sea involuntariamente y con una torpeza un tanto patética. Casi al final de la obra descubrimos que, mientras George ensayaba con un arco y una flecha una demostración de las paradojas de Zenón, la flecha que accidentalmente se le disparó mató a su mascota, una liebre llamada Thumper. Como la liebre antes de morir había saltado sobre el armario, se puede decir que, en una escala más modesta, George también había matado a un "saltador", es decir a un "jumper". Peor aún, cuando George descubre lo que a sus ojos es todo un crimen, queda tan anonadado que, al bajar de la silla sobre la que había subido para mirar sobre el armario, involuntariamente pisa a su tortuga, Pat, y también la mata.

Volviendo a la identidad del asesino de McFee, otros posibles candidatos son Dorothy, Henry Crouch (el portero de los Moore) y la Secretaria. Todos ellos estaban en el lugar del asesinato aunque no eran visibles en el momento del disparo. En el caso de Dorothy, su aparente complicidad con Archie la hace sospechosa. Pero, ¿existe una relación sentimental entre Dorothy y el vicerrector? ¿es por esto que ella le apoya, o simplemente se ve obligada a apoyarle debido a que Archie sabe que el cadáver está en la habitación de ella y esto la compromete? ¿podría ser que Dorothy hubiese matado a MacFee inducida por el vicerrector? Ninguna de estas posibilidades se convierte en certeza pero la sospecha se mantiene a lo largo de la

obra. El policía que investiga el caso, el Inspector Bones, piensa que Dorothy es la asesina, algo que podría resultar verosímil dado el desequilibrio psicológico en que ella parece encontrarse, atrapada en una relación conyugal frustrante y con una sensación de abandono ético total. Al igual que ocurrió con MacFee, la llegada del hombre a la Luna y la disputa de los astronautas han tenido efectos devastadores sobre Dorothy, sumiéndola en una crisis de valores en la que ni la búsqueda de un absoluto filosófico en la que se ocupa su marido ni el pragmatismo moral de Archie le pueden ayudar:

DOROTHY: (*Dry, disdainful*) Well, it's all over now. Not only are we no longer the still centre of God's universe, we're not even uniquely graced by his footprints in man's image...Man is on the Moon, his feet on solid ground, and he has seen us whole, all in one go, *little-local*...and all our absolutes, the thou-shalts and the thou-shall-nots that seemed to be the very condition of existence, how did they look to the two moonmen with a single neck to save between them?

(...)

There is going to be such... breakage, such gnashing of unclean meats, (...) such dishonourings of mothers and fathers, and bowings and scrapings to images graven and incarnate, such killing of goldfish and maybe more -[*Looks up, tear stained*] Because the truths that have been taken on trust, they've never had edges before, there was no vantage point to stand on and see where they stopped.)³

(DOROTHY: (*Seca, desesperanzada*) Bien, ahora todo ha terminado. No sólo hemos dejado de ser el inmutable centro del universo creado por Dios, sino que ni siquiera gozamos de la singular gracia de que implantara su huella en nosotros ... El hombre llegó a la Luna, sus pies pisan con firmeza el suelo, y nos contempla a todos, de un solo vistazo, pequeños y locales...y todos nuestros absolutos, los 'debes ser' y los 'no harás' que parecían ser la condición misma de la existencia, ¿cómo eran vistos por los dos hombres en la Luna cuando sólo uno de ellos podía salvar el pellejo?

[...]

Va a haber tal ...desgarramiento, tal rechinar de carnes sucias, (...) , tales deshonoras de madres y padres, y alabanzas a imágenes grabadas y encarnadas, tales matanzas de peces dorados y quizá más - [*Levanta la vista, en lágrimas*] Porque las verdades que se habían dado por ciertas, nunca antes habían tenido límites, nunca había existido un punto de vista tan aventajado como para que desde él pudiéramos ver esos límites.)

³ Tom Stoppard, *Jumpers*, p.70.

Parece entonces plausible pensar que, ante la disolución de los valores absolutos, Dorothy pudo haber sido llevada en su desesperación a disparar sobre uno de los "Jumpers". Pero si ella asesinó a McFee en un estado de enajenación, entonces no era responsable de sus actos y por lo tanto tampoco es del todo culpable. En todo caso, no habrá nada que pueda confirmarnos su culpabilidad. Tampoco en el caso del Portero o de la Secretaria existen indicios que los acusen del crimen. En realidad, la obra llega a su fin sin que podamos determinar con certeza quién asesino a McFee.

Pero para Stoppard lo importante no es saber quién mato a McFee sino presentar una serie de cuestiones éticas que giran en torno a la imposibilidad de establecer certezas, a la imposibilidad de creer o dejar de creer en algo. El mismo Archie lo resume de la siguiente manera:

ARCHIE: The truth to us philosophers, Mr. Crouch, is always an interim judgement. We will never even know for certain who did shoot Mcfee. Unlike mystery novels, life does not guarantee a dénouement; and if it came, how would one know whether to believe it? ⁴

(ARCHIE: Para nosotros los filósofos, Señor Crouch, la verdad siempre es un juicio temporal. Nunca sabremos con certeza quien mató a McFee. A diferencia de lo que ocurre en las novelas de misterio, la vida no garantiza un desenlace, y aunque éste se produjera, ¿cómo saber si debemos creer en él?)

El conflicto filosófico entre el relativismo moral de los Liberales-Radicales y la búsqueda del profesor Moore de fundamentos éticos inamovibles termina en ambos casos con idéntica incapacidad para resolver el problema epistemológico básico: ¿cómo saber en qué creer? Los datos sensibles no son suficientes, como parecen mostrar los diferentes equívocos que se suceden en la obra. Y las doctrinas filosóficas tampoco proporcionan respuesta: las acrobacias filosóficas de los Liberales-Radicales sólo sirven para ocultar la avidez de poder y la ausencia de valores, mientras que la búsqueda racional del profesor Moore para fundamentar una ética le lleva a perder contacto con la realidad, incapacitándolo para la acción práctica. De nuevo, ¿cómo saber en qué creer?

⁴ Tom Stoppard, *Jumpers*, p.78.

1.1 Positivismo lógico versus intuicionismo moral.

Pasemos ahora a la cuestión de la presencia del pensamiento de Wittgenstein en esta obra. Para empezar, las tesis del partido Radical-Liberal no son sino una presentación irónica de las tesis antimetafísicas del positivismo lógico, la doctrina promovida por los integrantes del Círculo de Viena. Como el mismo George informa al Inspector Bones, los “jumpers” son, principalmente,

logical positivists, mainly, with a linguistical analyst or two, a couple of Benthamite Utilitarians... lapsed Kantians and empiricists generally... and of course the usual Behaviourists... a mixture of the more philosophical members of the university gymnastics team and the more gymnastic members of the Philosophy School. ⁵

(positivistas lógicos, con uno o dos analistas lingüísticos, un par de utilitarianos Benthamitas... Kantianos rezagados y empiricistas en general... y por supuesto los conductistas de siempre... una mezcla de los miembros más filosóficos del grupo gimnástico de la universidad con los miembros más gimnásticos de la escuela de Filosofía.)

Esto nos interesa pues, como sabemos, durante mucho tiempo resultó frecuente incluir a Wittgenstein y a su *Tractatus* en el positivismo lógico. Incluso se llegó a considerar a Wittgenstein como un miembro más del Círculo de Viena, aunque en realidad Wittgenstein nunca perteneció a dicho grupo.⁶ Aunque Wittgenstein y los positivistas lógicos comparten el esfuerzo por cambiar radicalmente la filosofía estableciendo sus límites y clarificando su lenguaje, en realidad sus caminos son divergentes. Para identificar los elementos empleados por Stoppard, recordaremos brevemente algunos detalles importantes de la relación entre Wittgenstein y el positivismo lógico.

El Círculo de Viena se fundó oficialmente en 1929 (aunque el grupo ya se reunía desde algunos años antes) y estaba formado por economistas, matemáticos, lógicos, científicos y filósofos, entre ellos: Otto Neurath, Herbert Freigl, Rudolf

⁵ Tom Stoppard, *Jumpers*, p.41.

⁶ Para los datos biográficos de Wittgenstein y la relación de éste con el Círculo de Viena véase : Ray Monk, *Ludwig Wittgenstein. The Duty of Genius*, London: Vintage Books, 1991.

Carnap, Kurt Gödel , Victor Kraft, Felix Kaufmann, Phillip Frank, Hans Hahn y Friedrich Waismann. Todos ellos reunidos alrededor de Morris Schlick. Su doctrina común, el positivismo lógico, defendía la necesidad de aplicar el método científico a la filosofía, subordinándola a la ciencia. El enemigo era el idealismo alemán, que privilegiaba el papel de la mente y el espíritu sobre la física y la lógica.

Para el positivismo lógico existen sólo dos clases de enunciados válidos: aquellos que pueden ser falsos o verdaderos según las propiedades de inferencia lógica en que se sustentan y aquellos enunciados empíricos que pueden ser sometidos a verificación. Por lo tanto, las afirmaciones de carácter religioso, las afirmaciones metafísicas, éticas, estéticas o aquellas sobre el sentido de la vida son simplemente inútiles sin sentidos puesto que siendo empíricos no admiten verificación. Este credo se resumió en la afirmación de que el significado de una proposición es el método mediante el cual se realiza su verificación (“principio verificacionista”). Este programa de aplicación y clarificación del método científico resultaba afín a las pretensiones de la filosofía analítica inglesa por lo que el grupo de Schlick prestó mucha atención a los trabajos de Bertrand Russell, considerándolos como fundamentales para el positivismo lógico. El intento más ambicioso de desarrollar la doctrina positivista la llevó a cabo Rudolph Carnap, en su denso *The Logical Construction of the World (La Construcción Lógica del Mundo)* que apareció en 1928.

Dada la admiración que sentían los positivistas lógicos por la obra de Russell, no es de extrañar que ellos fueran de los primeros lectores que tuvo el *Tractatus* en Viena. Los miembros del grupo de Schlick interpretaron el *Tractatus* como un texto de la filosofía analítica y más importante aún, como un ataque frontal y definitivo contra la metafísica, lo que les llevó a adoptarlo como una obra fundacional del positivismo lógico y a considerar a Wittgenstein como un espíritu guía. Sin embargo, esto resultó ser el fruto de un malentendido. Mientras que para el positivismo lógico la metafísica es algo carente de significado y, en consecuencia, no merece nuestra atención y debe ser eliminado, para Wittgenstein lo que sucede es que la metafísica (como la religión, la ética, la estética o el arte) está fuera del mundo y por lo tanto fuera del lenguaje, pertenece al reino de lo que no puede decirse sino tan sólo mostrarse: “Hay, ciertamente, cosas que no se pueden expresar. Se *muestran* a sí mismas. Son lo místico” (*Tractatus*, 6.522). Pero contrariamente a la opinión que

tenían los positivistas lógicos de la metafísica o la ética, para Wittgenstein precisamente aquello de lo que no se puede hablar es lo que resulta verdaderamente importante.

En los hechos, estas divergencias se hicieron patentes en la negativa de Wittgenstein a participar en las reuniones del Círculo. Tan sólo aceptó reunirse con Schlick y con otros tres miembros del grupo y pronto los positivistas advirtieron que Wittgenstein tenía más de artista o de visionario que de positivista lógico.

A finales de los años treinta el Círculo de Viena se dispersó. La ascensión de los nazis al poder obligó a muchos de sus miembros a emigrar⁷ mientras que el fundador y motor del grupo, Morris Schlick, fue asesinado en 1937 por un alumno desequilibrado. Pero más importante que la dispersión, lo que acabó disolviendo al Círculo fue la evidencia de las contradicciones e insuficiencias del proyecto positivista. El edificio lógico que había construido Russell se topaba con paradojas cuya solución no resultaba sencilla. Por otra parte, en 1931 Kurt Gödel publicó su teorema sobre la incompletitud de los sistemas formales desbaratando la idea de poder deducir todo el edificio de las matemáticas a partir de un sistema axiomático formal.⁸ El propio dogma verificacionista parecía inconsistente cuando se aplicaba a sí mismo. El intento de los positivistas de erigir la lógica y las ciencias naturales como un baluarte contra lo irracional, de crear una razón limpia de irracionalidad, fue un fracaso. Ese deseo casi neurótico de cortar toda contradicción y ambigüedad crearon una filosofía cada vez más estéril y rígida que eventualmente se derrumbaría bajo la presión de sus propias contradicciones y de la crítica exterior .

Una de las cuestiones que contribuyó a que el positivismo lógico adoptara a Wittgenstein como uno de los suyos fue que, al parecer, precisamente fue Wittgenstein quien formuló el “principio verificacionista”, un criterio de significado que se convirtió en la piedra angular del pensamiento positivista en sus primeras

⁷ De los catorce miembros del Círculo ocho eran judíos. Waismann se exilió en Inglaterra, Carnap y Gödel se fueron a Princeton, Feigl a Iowa y después Minesota, Menger a Notre Dame.

⁸ En términos sencillos, el Teorema de Incompletitud de Gödel establece que cualquier sistema formal que contenga las proposiciones de la aritmética o bien es incompleto (hay proposiciones que no se pueden demostrar dentro de dicho sistema) o es inconsistente (hay contradicciones).

etapas.⁹ Pero aunque haya sido así, poco tiempo después, en una reunión del Moral Science Club de Cambridge, Wittgenstein se distanció de la aplicación dogmática que los positivistas lógicos hacían del “principio verificacionista” :

I used at one time to say that, in order to get clear how a sentence is used, it was a good idea to ask oneself the question: “How would one try to verify such an assertion?” But that’s just one way among others of getting clear about the use of a word or a sentence. For example, another question which is often very useful to ask oneself is: “How is this word learned?” “How would one set about teaching a child to use this word?” But some people have turned this suggestion about asking for a verification into a dogma- as if I’d been advancing a theory of meaning.¹⁰

(En un tiempo yo solía decir que, para aclararnos sobre cómo se usa una frase, una buena idea era hacerse a si mismo la siguiente pregunta: “Cómo habríamos de intentar verificar dicha aseveración?” Pero ésta es sólo una manera entre otras de aclarar el uso de una palabra o una frase. Por ejemplo, otra pregunta que con frecuencia es muy útil hacerse es la siguiente: “¿Cómo se aprende esta palabra?” “¿Cómo haríamos para enseñarle a un niño a usar esta palabra?” Pero algunos han convertido en un dogma esta sugerencia de preguntar sobre la verificación - como si lo que yo estuviera haciendo fuera elaborar una teoría del significado.)

El que en esos años Wittgenstein estuviese en una fase de transición hacia puntos de vista muy diferentes de los del *Tractatus*, explica su rápido abandono del principio verificacionista como posible fundamento para una teoría del significado. En los apuntes que G. E. Moore tomó de las clases que impartió Wittgenstein en mayo de 1930, leemos que:

[Wittgenstein] pronunció el famoso enunciado, “El sentido de una proposición es el modo en que es verificada”. Pero en [la tercera parte del curso] dijo que esto significaba solamente “Se puede determinar el significado de una proposición preguntando cómo es verificada”, y añadió “Esto es necesariamente una mera generalización aproximada, porque ‘verificación’ significa varias cosas, y porque en algunos casos la pregunta “¿Cómo se verifica eso?” no tiene sentido. Dio como un

⁹ Cf. Ray Monk, *Ludwig Wittgenstein. The Duty of Genius*, p. 286

¹⁰ citado en: Monk, op.cit., p.287

ejemplo de un caso en que la pregunta “no tiene sentido” la proposición “Me duelen las muelas”, de la que ya había dicho que no tenía sentido pedir una verificación.¹¹

Otra constancia de la distancia que adoptó Wittgenstein frente al principio verificacionista la proporciona Norman Malcolm:

El vínculo de Wittgenstein con el famoso “principio de verificación” (“El significado de un enunciado es su método de verificación”) del positivismo lógico ha sido a menudo tema de curiosidad. Wittgenstein me contó una anécdota que arroja alguna luz sobre esto. El filósofo y psicólogo J.F. Stout se encontraba en Cambridge durante una corta visita y Wittgenstein lo invitó a tomar el té. (Tengo la impresión de que esto fue en los primeros años treinta.) Stout le dijo a Wittgenstein que había oído que él tenía algo interesante e importante que decir acerca de la *verificación*, y que le encantaría saber algo de ello. Sabía que Stout partía en muy poco tiempo para alcanzar un tren y difícilmente Wittgenstein, como me lo contó, intentaría hacer algún tipo de observación filosófica en tales circunstancias. Pero la seriedad de Stout y el genuino deseo de comprender la enseñanza de Wittgenstein en ese punto le impresionaron de tal manera que relató a Stout la parábola siguiente: “Imagine que hay una ciudad en la que se necesita que los policías obtengan información de cada habitante; por ejemplo, la edad, de dónde viene y qué trabajo hace. Se registra la información y se hace algún uso de ella. En ocasiones, cuando un policía pregunta a un habitante, descubre que este último no hace *ningún* trabajo. El policía incorpora este hecho al registro ¡porque esto *también* es una pieza útil de información acerca del individuo!”¹²

De esta parábola se desprende que, en contra de lo que establece el principio verificacionista, el no saber como se verifica determinada proposición también puede servir para determinar su sentido.

El camino que posteriormente tomó el pensamiento de Wittgenstein muestra que sus consideraciones acerca de un ‘principio verificacionista’ no estaban condicionadas por el empiricismo lógico de Carnap o Schlick, sino que apuntaban en otra dirección: hacia las reflexiones gramaticales y fenomenológicas que le conducirían a las *Investigaciones Filosóficas*.

¹¹ G. E. Moore, “Las clases de Wittgenstein durante el período 1930-1933”, en *Ocasiones Filosóficas, 1912-1951*, Madrid: Cátedra.p.83.

¹² Norman Malcolm, *Ludwig Wittgenstein*, trad. Mario García Aldonate, Madrid: Mondadori, p.69-70 (ed. en castellano de: *Ludwig Wittgenstein, a Memoir*, London: Oxford University Press, 1958)

En Inglaterra, las tesis del positivismo lógico fueron expuestas por un filósofo de Oxford, el profesor Alfred Jules Ayer, quien había pasado un tiempo en Viena asistiendo a las reuniones del Círculo.¹³ En su libro *Language, Truth and Logic*, publicado en 1936, Ayer defiende su propia versión del positivismo lógico, llamada también empiricismo lógico. Es significativo que el título del libro de Ayer casi coincida con el del libro que unos años antes tenía previsto publicar Jacob Waismann y en el que durante algún tiempo colaboró Wittgenstein. En 1929, Morris Schlick había pedido a Ludwig Wittgenstein que aceptara colaborar con Waismann, clarificando y desarrollando el contenido del *Tractatus*. El libro de Waismann se iba a titular *Logik, Sprache, Philosophie (Lógica, Lenguaje, Filosofía)* e intentaba ser una introducción a las ideas del *Tractatus* y una exposición mas dilatada de las mismas. Pero en esos años las ideas de Wittgenstein ya se alejaban del *Tractatus* y la colaboración con Waismann resultó tan dificultosa que el proyecto llegó a su fin sin que el libro se publicara. En todo caso, es de suponer que Ayer conocía la existencia de este proyecto y por ello bautizó su propia obra con un título análogo.

En el prefacio a la primera edición de *Language, Truth and Logic*, Ayer afirma:

The views which are put forward in this treatise derive from the doctrines of Bertrand Russell and Wittgenstein, which are themselves the logical outcome of the empiricism of Berkeley and David Hume.¹⁴

(Los puntos de vista que se presentan en este tratado derivan de las doctrinas de Bertrand Russell y Wittgenstein, que a su vez son el producto lógico del empiricismo de Berkeley y David Hume.)

Las tesis de Ayer no difieren mucho de las de los positivistas lógicos. Al igual que ellos, Ayer pretende que la metafísica es imposible debido a que las proposiciones metafísicas son sin sentidos. Para Ayer, los filósofos deben centrarse en la lingüística y en las definiciones para poder alcanzar verdades objetivas y claras. El fallo de las proposiciones metafísicas para cumplir esta regla conduce a su falta de sentido. Para poder saber si una proposición es “factualmente significativa” Ayer enuncia de la siguiente manera el principio verificacionista:

¹³ Ray Monk, op.cit.,p. 287.

¹⁴ J. A. Ayer, *language, Truth and Logic*, Middlesex: Pelican Books, 1976. p.41 (la traducción de los fragmentos citados es nuestra).

We say that a sentence is factually significant to any given person, if and only if, he knows how to verify the proposition which it purports to express - that is, if he knows what observations would lead him, under certain conditions, to accept the proposition as being true, or reject it as being false.¹⁵

(Decimos que una proposición es factualmente significativa para una persona cualquiera si, y sólo si, esa persona sabe cómo verificar la proposición que pretende expresar - esto es, si sabe qué observaciones lo conducirían, bajo ciertas condiciones, a aceptar la proposición como verdadera o a rechazarla como falsa.)

La metafísica, según Ayer, no puede probar mediante la verificación si sus argumentos son verdaderos o falsos y en consecuencia sus proposiciones carecen de sentido. Ayer además distingue entre verificabilidad fuerte y débil:

A proposition is said to be verifiable, in the strong sense of the term, if, and only if, its truth could be conclusively established in experience. But it is verifiable, in the weak sense, if it is possible for experience to render it probable.¹⁶

(Una proposición se dice verificable, en el sentido fuerte del término si, y sólo si, la experiencia puede establecer su verdad de manera concluyente. Pero será verificable en sentido débil, si es posible que la experiencia la establezca como probable.)

Ayer escoge la teoría débil dado que, como ninguna verificación empírica es cien por ciento definitiva, la teoría fuerte no deja suficiente margen, por ejemplo, a las proposiciones empíricas de la ciencia. Esto lleva a Ayer a concluir que abandonando la metafísica el filósofo también se libera de la idea de poder conocer el mundo a través de principios primeros:

We infer the existence of events which we are not actually observing, with the help of general principles. But these principles must be obtained inductively. By mere deduction from what is immediately given we cannot advance a single step beyond. And consequently, any attempt to base a deductive system on propositions which describe what is immediately given is bound to failure.¹⁷

¹⁵ J.A. Ayer, *Language, Truth and Logic*, p.48.

¹⁶ J.A. Ayer, *Language, Truth and Logic*, p.50.

¹⁷ J.A. Ayer, *Language, Truth and Logic*, p.63

(Inferimos la existencia de eventos que no estamos realmente observando mediante el auxilio de principios generales. Pero estos principios deben obtenerse de manera inductiva. Por simple deducción de lo que nos es dado de manera inmediata no podemos avanzar un sólo paso. Y, en consecuencia, todo intento de basar un sistema deductivo en proposiciones que describen lo que nos es dado de manera inmediata está condenado al fracaso.)

Todos los que deseen deducir el conocimiento a partir de unos principios primeros, sin utilizar la metafísica, se encontrarán con que obtienen sólo verdades a priori. Pero una verdad a priori es sólo una tautología. Y de un conjunto de tautologías, tomadas por si mismas, sólo se pueden deducir de manera válida más tautologías. Como sería absurdo presentar un sistema de tautologías como si constituyera la verdad completa sobre el universo, Ayer concluye que no es posible deducir todo nuestro conocimiento a partir de 'principios primeros', de manera que aquellos que sostienen que la función de la filosofía es llevar a cabo dicha deducción están negándole su derecho a ser una genuina rama del conocimiento.¹⁸

El libro *Language, Truth, and Logic* causó gran impacto no porque se presentaran grandes avances lógicos o técnicos respecto, por ejemplo, del libro de Carnap, sino porque se aplicaba el criterio verificacionista a las proposiciones éticas y teológicas, que acabaron siendo rechazadas de manera tajante como carentes de significado. Para Ayer, los juicios éticos sólo expresan las actitudes y estados de ánimo del sujeto y son incapaces de ofrecer una prueba de su verdad o falsedad. Palabras como "bueno" o "malo" sirven sólo como una marca de exclamación, que simplemente indican cierta disposición de ánimo en el que habla:

The presence of an ethical symbol in a proposition adds nothing to its factual content. Thus if I say to someone, 'You acted wrongly in stealing that money', I am not stating anything more than if I had simply said 'You stole that money'. In adding that this action is wrong I am not making any further statement about it. I am simply evincing my moral disapproval of it. It is as if I had said, 'You stole that money' in a peculiar tone of horror, or written it with the addition of some special exclamation marks. The tone, or the exclamation marks, adds nothing to the literal meaning of the sentence. It merely shows that the expression of it is attended by certain feelings of the speaker.¹⁹

¹⁸ J.A. Ayer, *Language, Truth and Logic*, p.63

¹⁹ J.A. Ayer, *Language, Truth and Logic*, p. 142.

(La presencia de un símbolo ético en una proposición no añade nada a su contenido fáctico. Así, si le digo a alguien, 'Has actuado mal robando ese dinero', no estoy afirmando nada más que si simplemente hubiese dicho 'Has robado ese dinero'. Al añadir que dicha acción es mala no estoy afirmando nada más sobre ella. Simplemente estoy mostrando mi desaprobación moral al respecto. Es como si hubiese dicho 'Has robado el dinero' en un peculiar tono de horror, o si lo hubiese escrito seguido de signos de exclamación especiales. El tono o los signos de exclamación no añaden nada al significado literal de la frase. Simplemente muestran que la expresión de este significado va acompañada por ciertas emociones de parte del que habla.)

Ayer cree que las afirmaciones éticas son como las metafísicas, sin significado. La frase "El robo es malo" sólo establece una observación fáctica y observable: "el robo es". La maldad, al no tener existencia como un fenómeno observable, comunica una emoción, no un hecho del mundo. De esta manera rechaza el poner un mundo de valores por encima del mundo de la experiencia. "El robo es malo" no constituye ninguna proposición empírica sobre el robo ni relaciona el robo con valores trascendentes. Lo único que expresa son nuestros sentimientos respecto al robo, nuestra sensación de desaprobación, o nuestro intento de persuadir a otros a no cometer robos.

We can now see why it is impossible to find a criterion for determining the validity of ethical judgements. It is not because they have an 'absolute' validity which is mysteriously independent of ordinary sense-experience, but because they have no objective validity whatsoever. If a sentence makes no statement at all, there is obviously no sense in asking whether what it says is true or false. And we have seen that sentences which simply express moral judgements do not say anything. They are pure expressions of feeling and as such do not come under the category of truth and falsehood.²⁰

(Podemos ver ahora por qué es imposible encontrar un criterio para determinar la validez de los juicios éticos. No es debido a que posean determinada validez 'absoluta' misteriosamente independiente de la experiencia sensorial ordinaria, sino porque carecen de validez objetiva alguna. Si una proposición no afirma nada, obviamente no tiene ningún sentido preguntar si lo que afirma es verdadero o falso. Y hemos visto que las frases que simplemente expresan juicios morales no dicen nada. Son puras expresiones del sentimiento y como tales no caen bajo las categorías de veracidad o falsedad.)

²⁰ J.A. Ayer, *Language, Truth and Logic*, p.144

Ayer también estudia la cuestión de la existencia de Dios. Para Ayer no sólo no hay manera de demostrar la existencia de Dios, sino que ni siquiera es posible demostrar que la existencia de un dios sea probable:

What is not so generally recognised is that there can be no way of proving that the existence of a god, such as the God of Christianity, is even probable. Yet this also is easily shown. For if the existence of such a god were probable, then the proposition that he existed would be an empirical hypothesis. And in that case it would be possible to deduce from it, and other empirical hypotheses, certain experiential propositions which were not deducible from those other hypotheses alone. But in fact this is not possible...For to say that "God Exists" is to make a metaphysical utterance which cannot be either true or false.²¹

(Lo que en general no se reconoce es que no puede haber una manera de probar que la existencia de un dios, tal como el Dios de la cristiandad, es tan siquiera probable. Sin embargo esto también se muestra fácilmente. Pues si la existencia de dicho dios fuese probable, entonces la proposición de su existencia sería una hipótesis empírica. Y en ese caso, sería posible deducir de ella, y de otras hipótesis empíricas, algunas proposiciones de la experiencia que no fueran deducibles tan sólo de aquellas hipótesis. Pero en los hechos esto no es posible ... pues decir que "Dios existe" es hacer una afirmación metafísica que no puede ser ni verdadera ni falsa.)

En la obra de Stoppard, el partido Liberal-Radical basa su poder precisamente en el relativismo moral que se deriva de que los juicios éticos no sean sino expresiones de un estado de ánimo. Tal como lo explica el profesor Moore, la postura de Duncan McFee, el representante de la ortodoxia del Partido Liberal-Radical, es muy similar a la de J. A. Ayer:

GEORGE: He thinks good and bad aren't actually good and bad in any actual metaphysical sense, he believes them to be categories of our own making, social and psychological conventions which we have evolved in order to make living in groups a practical possibility, in much the same way as we have evolved the rules of tennis without which Wimbledon Fortnight would be a complete shambles, do you see? ²²

(GEORGE: Él piensa que bueno y malo en realidad no son bueno y malo en ningún sentido metafísico, él cree que son categorías de nuestra propia creación, convenciones psicológicas y sociales que han evolucionado con el objeto de hacer la convivencia en grupo una posibilidad práctica, de

²¹ J.A. Ayer, *Language, Truth and Logic*, p.152

²² Tom Stoppard, *Jumpers*, p.37

manera muy parecida a como han evolucionado las reglas del tenis sin las cuales Wimbledon sería un completo desastre, ¿lo comprende?)

La misma Dorothy, bajo la influencia de Archibald Jumper, sostiene un punto de vista similar al de A. J. Ayer:

DOROTHY: Things do not seem, on the one hand, they are; and on the other hand, bad is not what they can be. They can be green, or square, or Japanese, loud, fat, waterproof or vainilla-flavoured; and the same for actions, which can be disapproved of, or comical, unexpected, saddening or good television, variously, depending on who frowns, jumps, weeps or wouldn't have missed it for the world. Things and actions, you understand, can have any number of real and verifiable properties. But good and bad, better or worse, these are not real properties of things, they are just expressions of our feelings about them. ²³

(DOROTHY: Por una parte las cosas no parecen, las cosas son; y , por otra parte, “ malo” no es algo que ellas puedan ser. Pueden ser verdes, o cuadradas, o japonesas, ruidosas, gordas, a prueba de agua o con sabor a vainilla; y lo mismo sucede con las acciones, la cuales pueden ser reprobables, o cómicas, inesperadas, tristes o buena televisión, de varias maneras, dependiendo de quién gruñe, salta, llora o no se lo hubiera perdido por nada del mundo. Los actos y las cosas, ve usted, pueden tener cualquier número de propiedades reales y verificables. Pero bueno y malo, mejor o peor, éstas no son propiedades reales de las cosas, son simplemente expresiones de nuestros sentimientos hacia ellas.)

Como personaje, Sir Archibald Jumper es el que encarna de manera visible a Sir Jules Alfred Ayer. No sólo las iniciales y el título nobiliario coinciden, sino que Stoppard caracteriza al personaje de Sir Archibald como un *dandy* , lo que remite al perfil biográfico de Sir J. A. Ayer, hombre muy conocido en Inglaterra no sólo por su obra filosófica sino también por sus frecuentes apariciones en radio y televisión, por habitar en las esferas de la alta sociedad y de las *top-models*, y por sus continuas e intensas relaciones amorosas.²⁴ Y si a Sir. J. A. Ayer se le conoció popularmente en Inglaterra como “Freddie”, a Sir Archibald se le llama “Archie”. De hecho, el profesor A. J. Ayer se sintió suficientemente aludido en la obra de Stoppard y se tomó el contenido filosófico de la obra tan en serio como para escribir una artículo en

²³ Tom Stoppard, *Jumpers*, p.28.

²⁴ Cf.: Ben Rogers, *A.J. Ayer: A Life*. London: Grove Press, 2000.

el *Sunday Times* con el título “Love Among the Logical Positivists” (“El amor entre los positivistas lógicos”) (9 de abril de 1972) . En este artículo, Ayer describe el argumento de *Jumpers* como una disputa entre

those who believe in absolute values, for which they seek a religious sanction, and those, more frequently found among contemporary philosophers, who are subjectivists or relativists in morals, utilitarians in politics, and atheists or at least agnostics. ²⁵

(aquellos que creen en los valores absolutos, para los que buscan una sanción religiosa, y aquellos, que encontramos con más frecuencia entre los filósofos contemporáneos, que son subjetivistas o relativistas en lo moral, utilitarios en política y ateos o , cuando menos, agnósticos.)

El representante de “aquellos que creen en los valores absolutos” es el profesor Moore, cuyos esfuerzos filosóficos se sitúan en el polo opuesto de la versión lógico-positivista encarnada en el Partido Liberal-Radical. Para Moore las cuestiones trascendentes existen y permanecen en su misterio, a pesar de que el positivismo lógico las ignore:

It is now nearly fifty years since Professor Ramsey described theology and ethics as two subjects without an object, an yet, as though to defy reason, as though to flaunt a divine indestructibility, the question will not go away: is God? ²⁶

(Hace ya casi cincuenta años desde que el profesor Ramsey describió la teología y la ética como dos disciplinas carentes de objeto, y sin embargo, como para desafiar a la razón, como para doblegar la indestructibilidad divina, la pregunta no desaparece: ¿es Dios?)

El desacuerdo de Moore con el relativismo moral y ético propugnado por los “radicales liberales” lo lleva a esforzarse por demostrar la existencia de un fundamento trascendente para dichos valores. Su problema consiste en establecer si los juicios morales son absolutos o relativos, si su verdad se corresponde con los hechos del mundo o si son simplemente expresión de una emoción. Si Duncan McFee y Archibald Jumper argumentaran (siguiendo a A. J. Ayer) que el asesinato no es intrínsecamente malo, que “bueno” y “malo” son convenciones que codifican

²⁵ J.A. Ayer, ‘Love Among the Logical Positivists’, *Sunday Times* (April 9), p.16.

²⁶ Tom Stoppard, *Jumpers*, p.10.

preferencias sociales arbitrarias (aunque útiles), George sería contrario a esas acrobacias amorales.

Evidentemente es intencional que este personaje de la obra de Stoppard (el profesor George Moore) sea un homónimo del filósofo inglés George Edward Moore (1873-1958). Durante su larga carrera en la Universidad de Cambridge (fue Profesor de Ciencias Morales desde 1911 y Catedrático de Filosofía desde 1929 hasta 1939) y como editor de una de las revistas filosóficas inglesas más importantes, *Mind*, G. E. Moore hizo una enorme contribución al desarrollo del pensamiento filosófico angloamericano y ejerció una influencia decisiva en Bertrand Russell y en Wittgenstein. A pesar de haber estudiado en Cambridge, donde predominaba la influencia del idealismo alemán, Moore (junto con Russell) se rebeló contra el idealismo absoluto. La separación de Moore del idealismo comenzó con una crítica de las relaciones internas en el análisis de la verdad y falsedad en "The Nature of Judgment" (1899). En "The Refutation of Idealism" (1903) establece una distinción tajante entre los objetos del mundo y la conciencia y arguye de manera explícita en contra de la creencia idealista de que *esse est percipi*. Mas tarde, Moore aplica métodos similares al análisis de la filosofía moral en su *Principia Ethica* (1903) y en *Ethics* (1912). En el primer capítulo de su *Principia Ethica* (1903) intenta analizar el concepto de "bueno" como base de toda valoración moral. Su objetivo no es establecer un contenido normativo sino alcanzar la claridad y la precisión en los conceptos. Aunque las preguntas "¿qué es el bien?" "¿qué es lo bueno?" pueden responderse de diferentes maneras, Moore deshecha como irrelevantes la mayoría de las posibles respuestas. Lo que se necesita, nos dice, no es una lista de hechos en la vida que sean "buenos" o una lista de principios mediante los cuales podamos identificar "el bien". La respuesta correcta debe ser una explicación general del concepto (no sólo la palabra) "bueno" que se aplique en cualquier instancia posible. El argumento central de Moore es que el bien es una cualidad simple, no natural, que ciertas cosas del mundo exhiben. Aunque muchos filósofos de la tradición occidental han afirmado establecer el bien en términos de alguna característica del mundo, Moore argumenta que dichos intentos confunden la parte con el todo o la causa con el efecto. El que todos los intentos de definir el bien en referencia a algo diferente fallen se hace evidente en el hecho de que siempre queda abierta la pregunta "¿es esto realmente bueno? Cuando, por ejemplo, el hedonista propone

que lo bueno es lo placentero, preguntamos ¿pero es el placer siempre bueno? La pregunta abierta muestra que es erróneo todo esfuerzo de identificar lo bueno con alguna otra cosa. A este procedimiento erróneo, Moore lo llama la “falacia naturalista”. Pero, aunque indefinible, el concepto de bien no carece de significado, dado que cotidianamente lo utilizamos para distinguir lo bueno de lo malo. Por lo tanto, concluye Moore, el “bien” debe ser una cualidad simple, no-natural e indefinible que las cosas buenas poseen. Lo reconocemos en la experiencia aunque no podamos explicarlo. Si afirmamos de algo que es bueno, esa afirmación será verdadera en el caso de que el objeto posea esa propiedad. ¿Cómo saber si algo es bueno o malo? Según Moore, y de ahí que su doctrina se le llamara “intuicionismo ético”, las verdades morales son autoevidentes y por lo tanto inmediatas a la intuición. En *Principia Ethica*, Moore escribe:

Whenever he thinks of ‘intrinsic value’, or ‘intrinsic worth’ or says that a thing ‘ought to exist’, he has before his mind a unique object- the unique property of things- which I mean by ‘good’²⁷

(Siempre que él piensa en un ‘valor intrínseco’ o dice que una cosa ‘debe existir’, tiene delante de su mente un único objeto - la propiedad única de las cosas - que yo llamo ‘bien’.)

En capítulos posteriores de su libro Moore propone que el bien se hace especialmente evidente en nuestra apreciación de aquellos objetos físicos que poseen valor estético y en la experiencia única de la amistad. Esta concepción de las posibilidades de la vida humana influyó de manera significativa en John Maynard Keynes y en otros miembros del grupo de Bloomsbury.

En la obra de Stoppard, la búsqueda moral del profesor Moore y sus intentos por neutralizar el relativismo ético de los “Jumpers” se identifican claramente con el intuicionismo ético de G. E. Moore. Es este punto de vista el que se contrapone al de los radicales -liberales:

GEORGE: (...) The modern school, in which this university has played so lamentable a part, has satisfied itself that all statements implying goodness or badness, whether in conduct or in bacon sandwiches, are not statements of fact but merely expressions of feeling, taste or vested interest.

²⁷ Moore, G. E., *Principia Ethica*, Cambridge:1903 (1980), p.17

But when we say the Good Samaritan acted well, we are surely expressing more than a circular prejudice about behaviour. We mean that he acted kindly-selflessly-well. And what is our approval of kindness based on if not on the intuition that kindness is simple good in itself and cruelty is not. ²⁸

(GEORGE: [...] La escuela moderna, en la que esta universidad ha jugado un papel tan lamentable, se regodea afirmando que toda afirmación que implique bondad o maldad, ya sea de la conducta o de los sandwiches de tocino, no es una afirmación de los hechos sino simplemente una expresión de sentimientos, de gustos o de interés disfrazado. Pero cuando afirmamos que el Buen Samaritano actuó bien, con toda seguridad estamos expresando más que un prejuicio circular sobre el comportamiento. Estamos diciendo que actuó generosamente-amablemente-bien. Y ¿en qué se apoya nuestra aprobación de la bondad si no en la intuición de que la bondad es simplemente buena en si misma y en cambio la crueldad no lo es?)

De esta manera lo que tenemos no es sólo el enfrentamiento entre el profesor Moore y los “Jumpers”, sino la contraposición del positivismo lógico de J. A. Ayer (tal como lo interpreta el Partido Liberal Radical) y las nociones éticas que defendía G. E. Moore (tal como las expone el profesor Moore). Por eso la similitud entre el título del (ficticio) libro que el profesor Moore está escribiendo, *Language, Truth and God* y el del libro del filósofo J. A. Ayer, *Language, Truth and Logic* indica que el primero se concibe como respuesta al segundo. Cuando el profesor Moore dice que habría que volver 40 años atrás para reconducir el camino de la filosofía inglesa se está sin duda refiriendo al libro de Ayer como el causante de tal desvarío.

El hecho de que un intuicionista ético como G. E. Moore influyera sobre Russell y Wittgenstein, y que éstos, a su vez, fueran influencias decisivas para el positivismo lógico constituye, para el profesor Moore, un asunto paradójico:

It is ironic that the school which denies the claims of the intuition to know good when it sees it, is itself the product of the pioneer work set out in his Principia Ethica by the late G. E. Moore (...) By insisting that goodness was a fact, and on his right to recognize it when he saw it, Moore avoided the moral limbo devised by his sucesors who are in the unhappy position of having to admit that one's man idea of good is no more meaningful than another man's. ²⁹

²⁸ Tom Stoppard, *Jumpers*, p.60

²⁹ Tom Stoppard, *Jumpers*, p.60.

(Resulta irónico que la escuela que niega el derecho de la razón a intuir el bien cuando lo experimenta, sea a su vez un producto del trabajo pionero llevado a cabo en su *Principia Ethica* por G. E. Moore . Insistiendo en que la bondad es un hecho, y en su derecho a reconocerla cuando la veía, Moore evitó el limbo moral diseñado por sus sucesores, quienes están en la triste posición de tener que admitir que la idea que un hombre tiene del bien no tiene mayor significado que la de otro hombre.)

Obsérvese que, a diferencia de lo que ocurre entre Sir Archibald Jumper y el filósofo J. A. Ayer, Stoppard establece claramente que G. E. Moore y el profesor Moore son dos personas distintas, aunque filosóficamente afines. Más aún, G.E.Moore es un modelo para el profesor Moore:

GEORGE (...) G. E. Moore, an intuitionist philosopher whom I respected from afar but who, whenever or not from intuition, was never in when I called.)³⁰

(GEORGE (...) G. E. Moore, un filósofo intuicionista a quien yo respeto mucho aunque, fuera o no por intuición, nunca estaba cuando yo le llamaba.)

La identificación del profesor Moore con las tesis del filósofo G. E, Moore, le cuesta el precio del desprestigio académico y la imposibilidad de ascender a la cátedra que ha dejado libre la muerte de McFee:

ARCHIE: Yes...yes...But you see, the chair of Logic is considered the leading edge of philosophical inquiry here, and your strong point is, how shall I put it, well, many of the students are under the impression that you are the author of *Principia Ethica*

GEORGE: But he's been dead for years.

ARCHIE: That is why I take a serious view of the mistake ³¹

(ARCHIE: Sí... Sí... Pero verá, aquí la cátedra de Lógica se considera la vanguardia de la investigación filosófica, mientras que su lado fuerte es, como le diría, bueno, muchos estudiantes creen que usted es el autor de *Principia Ethica*.

GEORGE: Pero el hace años que ha muerto.

ARCHIE: Precisamente por eso me parece grave este equívoco.)

³⁰ Tom Stoppard, *Jumpers*, p.60

³¹ Tom Stoppard, *Jumpers*, p.69.

La mayor parte del tiempo, el profesor Moore no parece un rival a la altura de la batalla contra los "Jumpers". En la primera escena, cuando prepara su discurso para el debate "Man-bad, good or indifferent?", lo vemos intentando encontrar un fundamento religioso para los valores éticos, pero no parece encontrar las palabras adecuadas: "though my convictions are intact and my ideas coherent, I can't seem to find the words..."³² ("aunque mis convicciones estén intactas y mis ideas sean coherentes, parece que no puedo encontrar las palabras..."). Disperso e incapaz de seguir una línea argumental coherente, el profesor Moore intenta primero responder racionalmente a la pregunta ¿Dios existe? pero esto le conduce a una mezcla de afirmaciones sensatas y disparates que más bien parecen darle la razón a J. A. Ayer cuando afirma que "For to say that 'God Exists' is to make a metaphysical utterance which cannot be either true or false."³³ ("decir que 'Dios existe' es hacer una afirmación metafísica que no puede ser ni verdadera ni falsa"). Stoppard parodia hábilmente la jerga filosófica para mostrarnos el estado de confusión en la mente de Moore, cuyo discurso es una abigarrada elucubración salpicada de referencias a la obras del filósofo G. E. Moore:

This confusion, which indicates only that language is an approximation of meaning and not logical symbolism for it, began with Plato and was not ended by Bertrand Russell's theory that the existence could only be asserted of descriptions and not of individuals, but I do not propose this evening to follow into the Theory of Descriptions my very old friend-now dead of course- ach! - to follow into the Theory of Descriptions, the late Lord Russell - (he continues smoothly, improvising off-script.) - if I may so refer to an old friend for whom punctuality was no less a predicate than existence, and a good deal more so, he would have had us believe, though why we should believe that existence could be asserted of the author of Principia Mathematica but not of Bertrand Russell.³⁴

(Esta confusión, que sólo indica que el lenguaje es una aproximación al significado y no un simbolismo lógico para éste, comenzó con Platón y no finalizó con la teoría de Bertrand Russell según la cual la existencia podía sólo afirmarse de las descripciones pero no de los individuos, pero no propongo esta tarde internarnos en la Teoría de las Descripciones que mi viejo amigo - ahora ya muerto, por supuesto - ach! - internarme en la Teoría de las Descripciones, que el último Lord Russell

³² Tom Stoppard, *Jumpers*, p.34.

³³ J.A. Ayer, *Language, Truth and Logic*, p.152

³⁴ Tom Stoppard, *Jumpers*, p.10.

- (continúa fluidamente, improvisando) - si es que pudo referirme así a un viejo amigo para quien la puntualidad no era menos predicado que la existencia misma, y quizá más todavía, como hubiera querido que creyésemos, aunque por qué habríamos de creer que la existencia se pudiese afirmar del autor de *Principia Mathematica* pero no de Bertrand Russell.)

En este fragmento, por ejemplo, se hace referencia a dos textos de G. E. Moore: el artículo "Russell's Theory of Descriptions" (1944) en el que se discute la Teoría de las Descripciones que Russell introdujo en sus *Principia Mathematica* (1910) y el texto de una conferencia titulada "Existence is a Predicate?" (1936)³⁵ en la que G. E. Moore discute la afirmación de Russell de que la existencia es esencialmente una propiedad de una función proposicional.³⁶

En su intento de analizar el argumento de las 'primera causa' con el que se ha intentado demostrar la existencia de Dios, Moore (el personaje) se enreda en reflexiones sobre las regresiones infinitas, las cuales le llevan, a su vez, a las paradojas de Zenón sobre el movimiento y el infinito. Con el mismo sentido práctico que caracterizaba al G. E. Moore histórico, el profesor Moore pretende ilustrar una de las paradojas de Zenón (la de la flecha que al tener que recorrer una serie infinita de puntos nunca llegará a su destino) disparando él mismo una flecha (que se le disparará por error al oír un grito de Dorothy) concluyendo además que San Sebastián debió de morir de susto. También intentará utilizar a sus dos mascotas (una tortuga y una liebre) para ilustrar otra paradoja de Zenón, confundiendo dicha paradoja (sobre Aquiles y la tortuga) con una fábula de Esopo (sobre la tortuga y la liebre).

En resumen, Stoppard nos presenta a George como un hombre intelectualmente honesto, un apasionado del bien absoluto, un individuo amable, tolerante y respetuoso de la vida de liebres, tortugas y peces. También al filósofo G. E. Moore se le recuerda siempre por su honestidad, por la seriedad con que asumió su trabajo filosófico, una seriedad "candorosa y hasta ingenua". Al mismo tiempo se le criticó por vivir encerrado en la comodidad del mundo académico, indiferente a muchos de los problemas de su tiempo.

³⁵ Cf. "¿Es la existencia un predicado?", en G.H Moore: *Defensa del Sentido Común y otros ensayos*. Madrid: Taurus, 1972. pp.159-184. (edición en castellano de: *Philosophical Papers*, Londres: George Allen, 1959).

³⁶ Bertrand Russell, *Introduction to Mathematical Philosophy*. Londres: Allen & Unwin, 1919.

Pero en el personaje de Stoppard la ingenuidad raya en la torpeza. George vive desconectado del acontecer cotidiano y es incapaz de mantener una relación emocional y sexualmente gratificante con su esposa. Su percepción de la realidad resulta siempre incompleta o distorsionada (tarda en enterarse del asesinato de McFee, no ve las cosas evidentes que ocurren a su alrededor, es incapaz de comprender a Dorothy). Ocupado de los valores morales en abstracto parece incapaz de ejercer el bien en lo cotidiano.

Stoppard plantea el enfrentamiento entre el relativismo moral de los "Jumpers" y el intuicionismo ético del profesor Moore, pero no se queda con ninguno de los dos. Las tesis de los primeros conducen al cinismo y a la ausencia de moral, pero las divagaciones abstractas del profesor Moore y su ingenuidad moral lo incapacitan para actuar sobre la realidad.

1.2 Sobre la certeza.

En sus artículos "Defense of Common Sense" (1925) y "A Proof of the External World" (1939), Moore intenta refutar el escepticismo y fundar la certeza en base a nuestras intuiciones innatas. En el primero de esos artículos Moore argumenta, siguiendo con sus convicciones realistas, que todos sabemos con certeza la verdad de muchas proposiciones sobre nosotros, nuestros cuerpos, los cuerpos de otras personas, nuestras experiencias y las experiencias de otros seres humanos, aun cuando no sepamos cómo analizar correctamente dichas proposiciones. Esta simple lista de "creencias de sentido común" incluye proposiciones como "En el momento presente hay un cuerpo humano vivo que es mío", "desde su nacimiento [este cuerpo] ha estado o en contacto o no muy lejos de la superficie de la Tierra", "la Tierra ha existido por muchos años antes de que yo naciera", etc. Estas creencias comunes de los seres humanos son aceptadas por su propio valor: esto significa que son verdaderas en ese sentido (no analizado) en que usualmente se interpretan, y se sostienen sin necesidad de ninguna corrección filosófica o demostración. El objeto

del análisis filosófico, según Moore, es simplemente explicar las implicaciones precisas de la verdad de dichas creencias.

A los filósofos que mantienen una visión contraria Moore los agrupa en dos categorías: unos son los que niegan la verdad de las creencias (por ejemplo, los idealistas que niegan la realidad del tiempo, del espacio o del yo). Moore considera a estas posturas indefendibles, autocontradictorias y nunca utilizadas de manera consistente como una base para la existencia cotidiana (un idealista puede negar la existencia de objetos, pero no a la hora de buscar una silla para sentarse en ella). Otros son los que sólo niegan que podamos saber lo que esas creencias afirman (por ejemplo los escépticos). Esta posición, según Moore, no sólo es contradictoria e impráctica sino lógicamente inconsistente.

Así, concluye Moore, efectivamente sabemos todos que estas creencias del sentido común son verdad aunque el análisis correcto de estas creencias aun pueda quedar abierto al debate.

Al igual que el filósofo inglés, el profesor Moore cree en el sentido común:

A much larger number of men, by the exercise of their emotional and psychological states, have affirmed this is the correct view. This view derives partly from what is known as common sense, whose virtue, uniquely among virtues, is that everybody has it, and partly from the mounting implausibility of a technological age as having divine origins- for while a man might believe that the providence of sheep's wool was made in heaven, he finds it harder to believe the same of a Terlyene mixture.³⁷

(Un número aún mayor de hombres, mediante el ejercicio de sus estados psicológicos y emocionales, han afirmado que ésta es la visión correcta. Esta visión deriva en parte de lo que se conoce como sentido común, una de cuyas virtudes, única entre otras, es que todo el mundo lo tiene, y en parte por la creciente implausibilidad de que a una era tecnológica le podamos atribuir orígenes divino - pues mientras un hombre puede creer que la providencia de la lana de ovejas fue hecha en el cielo, le resultará difícil de creer lo mismo de una mezcla de Tyrlene)

En "Proof of an External World" ("Prueba de un mundo exterior") (1939), la metodología de G. E. Moore (quizá influido por Wittgenstein) depende aún más del análisis del lenguaje ordinario. La prueba de Moore de la existencia de un mundo

³⁷ Tom Stoppard, *Jumpers*, p.19.

externo parte de la afirmación de que al menos hay algunas cosas que podemos afirmar con certeza que existen, por ejemplo, nuestras propias manos:

I can prove, for instance, that two human hands exist. How? By holding up my two hands, and saying, as I make a certain gesture with my right hand, 'Here is one hand', and adding, as I make a certain gesture with my left, 'and here is another'.³⁸

(Puedo probar, por ejemplo, que existen dos manos humanas. ¿Cómo? Levantando ante mi mis manos y diciendo, mientras hago cierto gesto con mi mano derecha. 'Aquí hay una mano', y añadiendo, mientras hago un gesto con mi mano izquierda, 'y aquí hay otra'.)

Por su parte, el profesor Moore intenta emular estos razonamientos aunque con un resultado más bien cómico:

Consider my left sock. My left sock exists, but it need not have done so. It is, we say, not necessary, but contingent. Why does my sock exist?³⁹

(Considérese mi calcetín izquierdo. Mi calcetín izquierdo existe, pero podría no tener necesidad de hacerlo. Es, diríamos, no necesario sino contingente. ¿Por qué existe mi calcetín izquierdo?)

Pero el sentido común del profesor Moore, no es suficiente para garantizar la certeza. Desafortunadamente, sus buenas intenciones morales no implican ninguna ventaja para apreciar correctamente la realidad. De la misma manera que el profesor Moore se opone al relativismo moral del Partido Liberal-Radical, también se opone al criterio verificacionista:

There are many things I know which are not verifiable but nobody can tell me I don't know them, and I think that I know that something happened to poor Dotty and she somehow killed McFee, as sure as she killed my poor Thumper.⁴⁰

³⁸ G.E. Moore, "Proof of an External World", *Proceedings of the British Academy*, vol.XXV, 1939.

³⁹ Tom Stoppard, *Jumpers*, p.14.

⁴⁰ Tom Stoppard, *Jumpers*, p.14.

(Yo sé de muchas cosas que a pesar de que no se pueden verificar, nadie podría decirme que no las sé, y creo que sé que algo le pasó a la pobre Dotty y que de alguna manera mató a McFee, tan seguro como que también mató a mi pobre Thumper.)

Pero su negación del principio verificacionista tampoco le resulta útil para saber lo que ha ocurrido: casi inmediatamente después de afirmar *saber* que Dorothy “también mató a mi pobre Thumper”, George descubre que fue él mismo, y no Dorothy, quien mató a la liebre. Moore se encuentra con que en realidad no *sabía* sino tan sólo *creía saber*. Esto nos lleva de nuevo a Wittgenstein quien, justamente reflexionando sobre los argumentos de G.E. Moore, señaló lo importante que es darnos cuenta de lo muy especializado que es el uso de “sé”,

Puesto que “Sé...” parece describir un estado de cosas que garantiza como un hecho aquello que se sabe: Nos olvidamos siempre de la expresión “Creía saberlo”.⁴¹

A lo largo de toda la obra, Stoppard nos plantea el problema de la dificultad de tener certezas. De hecho, ni siquiera sabremos quién ha sido el asesino de McFee. Las cosas continuamente persisten en ser distintas de lo que parecen. Cuando el profesor Moore se pregunta ¿en qué creer? no encuentra respuesta y le viene a la mente la siguiente anécdota, al parecer real:

GEORGE: (facing away, out front, emotionless) Meeting a friend in a corridor, Wittgenstein said, ‘Tell me, why do people always say it was natural for men to assume that the sun went round the earth rather than the earth was rotating?’ His friend said, ‘Well, obviously, because it just looks as if the sun is going around the earth.’ To which the philosopher replies, ‘Well, what would it have looked like if it had looked as if the earth was rotating?’⁴²

(GEORGE: (sin mirarles, al frente, sin emoción) Al encontrarse con un amigo en un pasillo, Wittgenstein le dijo Dime, ¿por qué la gente siempre dice que para los hombres resultaba natural asumir que era el sol el que giraba alrededor de la Tierra y no que era la Tierra la que estaba rotando?’ Su amigo contestó, ‘Bueno, obviamente, porque se ve como si el sol estuviera dando vueltas alrededor de la Tierra.’ A lo que el filósofo respondió, ‘Bien, y ¿cómo se vería si se se viera como si la tierra estuviese rotando?’)

⁴¹ Ludwig Wittgenstein, *Sobre la certeza*, trad. de V. Raga y J. L. Prades, Barcelona: Gedisa, 1988 p. 12.

⁴² Tom Stoppard, *Jumpers*, p.70.

De la misma manera, cuando el profesor Moore encuentra a Archie en la cama con Dorothy, aunque lo que ve parece inequívoco (ella está casi desnuda y Archie encima de ella) y aunque es evidente que la explicación de Archie resulta poco creíble (según él, está llevando a cabo un examen de la piel de Dorothy con el dermatoscopio), queda un amplio margen para la incertidumbre. La respuesta de Archie hace eco de la anécdota de Wittgenstein que George ha referido antes:

GEORGE: Well, everything you do makes it look as if you're...

Pause

ARCHIE: Well, what would it have looked like if it had looked as if I were making a dermatographical examination? ⁴³

(GEORGE: Bueno, todo lo que están haciendo se ve como si estuviesen... (Pausa)

ARCHIE: Bien, pero ¿cómo se hubiese visto si se viera como que estaba yo haciendo una inspección dermatológica?)

Dos años antes de su muerte, Wittgenstein pasó unos meses con Norman Malcom, en Ithaca (USA). En sus discusiones hablaron de los intentos de Moore de refutar el escepticismo filosófico muy particularmente de sus artículos “Prueba de un mundo externo” y “Defensa del sentido común”. La opinión y los comentarios de Wittgenstein sobre este asunto aparecieron en el relato de Malcolm sobre los días que Wittgenstein pasó en su casa. ⁴⁴ Por otra parte, las notas que Wittgenstein elaboró sobre ese tema en los últimos meses de su vida aparecieron de manera póstuma y constituyen el contenido del libro *On Certainty*. En ambos sitios podemos constatar que, en lo fundamental Wittgenstein no estaba de acuerdo con Moore. Por ejemplo, de acuerdo con su idea de que una frase sólo tiene sentido si sabemos en que contexto se usa, Wittgenstein afirma que:

En lugar de decir que el enunciado de Moore ‘Yo sé que esto es un árbol’ es un mal uso del lenguaje, es mejor decir que no tiene un significado claro y que el mismo Moore no sabe como la está empleando... ni siquiera esta claro para el que no este dándole un uso ordinario (...) Él está

⁴³ Tom Stoppard, *Jumpers*, p.74.

⁴⁴ Norman Malcolm, op. cit.

confundido entre emplearlo en algún sentido ordinario y emplearlo para construir un aspecto de la filosofía. ⁴⁵

La idea es que si la negación de una proposición tiene sentido, entonces esta proposición puede considerarse como una afirmación empírica sobre los hechos del mundo. Por el contrario, si la negación de una proposición carece de sentido, esto indica que la proposición no es una proposición sobre los hechos del mundo sino sobre nuestro marco conceptual, es decir que es una proposición lógica. Por ejemplo, la negación de la afirmación 'Los objetos físicos existen' es un sin sentido, de la misma manera la negación de la afirmación de Moore nos da una proposición no falsa sino ininteligible. Wittgenstein concluye por lo tanto que las 'certezas' de Moore son proposiciones lógicas.

En todo caso, como espectadores tenemos un punto de vista privilegiado, somos los únicos que podemos seguir lo que ocurre de manera simultánea en los diferentes espacios. Escenas que se presentan en contrapunto eficaz y con frecuencia cómico (como cuando Dorothy se desnuda para ocultar con su ropa el cadáver de McFee y George, que acaba de entrar, lo toma como una insinuación erótica). Comparados con nosotros, los personajes tienen una visión parcial e incompleta y por lo tanto les es aún más difícil hacerse una idea clara de lo que ha pasado. Aun así, no podemos responder a la pregunta sobre el asesino de McFee. Los hechos no son lo que aparentan y no hay posible manera de decidir. Pero aún así, incluso en esa ambigüedad, queda la constancia de aquello que se puede mostrar.

1.3 ¿En qué bando queda Wittgenstein?

Cabe preguntarnos finalmente cuál es la situación de Wittgenstein en el debate de ideas planteado por Stoppard en *Jumpers*. Aunque, como hemos visto, el centro de este debate lo ocupa la controversia entre la posición moral de un positivista lógico como J. A. Ayer y la del intuicionismo ético de G. E. Moore, la

⁴⁵ Norman Malcolm, op. cit., p.89.

figura de Wittgenstein no podía ser ajena a Stoppard, primero por su participación en el positivismo lógico y, segundo, por su amistad con G. E. Moore. En 1911, G. E. Moore fue nombrado profesor de Ciencias Morales en Cambridge, y en 1912 Wittgenstein asistió a algunas de sus clases de psicología. Moore apreció mucho el talento de Wittgenstein y pronto se estableció una relación cordial entre ambos. En abril de 1914, en respuesta a las peticiones de Wittgenstein, Moore viajó a Noruega, donde Wittgenstein vivía entonces, para que éste le explicara sus últimas ideas⁴⁶. Fue G. E. Moore, junto con Bertrand Russell, quien examinó a Wittgenstein cuando éste obtuvo el doctorado en Cambridge. Cuando en 1939 Moore se retiró de su puesto como Catedrático de Filosofía en Cambridge, Wittgenstein ocupó la cátedra. Aunque sus posturas filosóficas no coincidían, la amistad entre Moore y Wittgenstein se mantuvo a lo largo de los años.

En *Jumpers*, el nombre de Wittgenstein aparece explícitamente dos veces en la obra: la primera, al inicio, cuando el profesor Moore llama a la policía para denunciar el ruido de la fiesta del partido liberal radical. En vez de dar su nombre, Moore hace la denuncia dando un nombre falso, el de Wittgenstein, enredándose en una significativa batalla con el lenguaje:

GEORGE (on telephone) (...) do you accept pseudoanonymous complaints?... Never mind, my name is Wittgenstein, and the party- the guilty party is in fact at- What? Oh, good God- 'W' as in Wagner, 'T' as in id...no I D- 'T', 'D' as in dog...bow-wow.⁴⁷

(GEORGE (al teléfono) (...) ¿aceptáis quejas pseudoanónimas?... Es igual, mi nombre es Wittgenstein y la fiesta- la fiesta culpable es en - ¿Cómo? Oh, Dios mío - 'W' como en Wagner, 'T' como en ip...no IP - 'T', 'P' como en perro ... guau-guau.)

(La segunda aparición del nombre de Wittgenstein se da en un texto de George que ya hemos citado antes:

⁴⁶ Estas notas aparecieron en "Notes dictated to G.E. Moore in Norway" Apéndice II de *Notebooks: 1914-1916*, 2ª edición, Oxford: Basil-Blackwell, 1979, págs. 108-119. [trad. esp.: "Notas dictadas a G.E. Moore en Noruega", Apéndice II de *Diario Filosófico: 1914-1916*, Barcelona. Ariel, 187-206].

⁴⁷ Tom Stoppard, *Jumpers*, p. 2.

GEORGE: (*facing away, out front, emotionless*) Meeting a friend in a corridor, Wittgenstein said, 'Tell me, why do people always say it was natural for men to assume that the sun went round the earth rather than the earth was rotating?' His friend said, 'Well, obviously, because it just looks as if the sun is going around the earth.' To which the philosopher replies, 'Well, what would it have looked like if it had looked as if the earth was rotating?' ⁴⁸

GEORGE: (*sin mirarles, al frente, sin emoción*) Al encontrarse con un amigo en un pasillo, Wittgenstein le dijo 'Dime, ¿por qué la gente siempre dice que para los hombres resultaba natural asumir que era el sol el que giraba alrededor de la Tierra y no que era la Tierra la que estaba rotando?' Su amigo contestó, 'Bueno, obviamente, porque se ve como si el sol estuviera dando vueltas alrededor de la Tierra.' A lo que el filósofo respondió, 'Bien, y ¿cómo se vería si se se viera como si la tierra estuviese rotando?'

A partir de aquí sólo podemos deducir que George considera a Wittgenstein como un rival (por eso juega a impersonarlo), cuyo trabajo, al igual que el de los positivistas lógicos, no parece merecerle ningún aprecio. Cuando Moore afirma

Language is a finite instrument crudely applied to an infinity of ideas, and one consequence of the failure to take account of this is that modern philosophy has made itself ridiculous by analysing such statements as 'This is a good bacon sandwich?', or, 'Bedser has a good wicke'.⁴⁹

(El lenguaje es un instrumento finito aplicado de manera cruda a un infinito de ideas, y una consecuencia del fallo de no tomar esto en cuenta es que la filosofía moderna se ha ridiculizado a si misma poniéndose a analizar afirmaciones como '¿Es éste un buen sandwich de tocino?', o, 'Bedser tiene un buen XXXX')

bien podría estar pensando en Wittgenstein y en el empeño de éste por disolver los problemas filosóficos mediante un atento estudio del funcionamiento del lenguaje. Y por lenguaje entendía el lenguaje que efectivamente usamos todos los días.

La obra termina con una Coda que parece ser producto de la imaginación de George. En ella presenciamos el enfrentamiento de Moore y Archie, es decir, del positivismo y el intuicionismo. George logra realizar una defensa del intuicionismo afirmando que incluso los positivistas lógicos "*know that life is better than death, than love is better than hate, and that the light shining through the east window of*

⁴⁸ Tom Stoppard, *Jumpers*, p.70.

⁴⁹ Tom Stoppard, *Jumpers*, p.59.

their bloody gymnasium is more beautiful than rotting corpse" ("saben que la vida es mejor que la muerte, que el amor es mejor que el odio y que la luz que brilla a través de la ventana de su maldito gimnasio es más bella que un cadáver en descomposición").

Pero la última palabra la tendrá Archie, quien pondrá punto final a la obra con una clara referencia a Samuel Beckett:

Do not despair- many are happy much of the time; more eat than starve, more are healthy than sick, more curable than dying; not so many dying than dead, and one of the thieves was saved... millions of children grow up without suffering deprivation, and millions while deprived, grow up without suffering cruelties, and millions, while deprived and cruelly treated, none the less grow up... Wham, bam, thank you, Sam.

No hay que desesperar - muchos son felices una buena parte de tiempo; son más los que comen que los que padecen hambre, más los saludables que los enfermos, más los que se curan que los que están muriendo, más muriendo que ya muertos, y uno de los ladrones fue salvado... millones de niños crecen sin sufrir privaciones y millones, aunque con privaciones, crecen sin padecer crueldades, y millones aún padeciendo crueldad y privaciones, logran crecer... Wham, bam, gracias, Sam.

2. Dogg's Hamlet, Cahoot's Macbeth.

Tras el estreno de *After Magritte* en 1970, Stoppard comienza a preparar su siguiente obra, *Jumpers*. Pero en el otoño de 1971, justo antes de comenzar los ensayos de *Jumpers* en el National Theatre, Stoppard aceptó colaborar con la compañía de teatro Dogg's Troupe, dirigida por Ed Berman, en la realización de un espectáculo para la ceremonia de apertura del Almost Free Theatre. La compañía de Ed Berman era parte del grupo Inter-Action que desde 1968 venía trabajando en la elaboración de espectáculos teatrales de carácter participativo y abierto, con frecuencia basados en juegos infantiles (Inter-Active Game Method). Trabajando con el grupo de Ed Berman, Stoppard elaboró la obra *Dogg's Our Pet*, que utiliza juegos de mímica y prelingüísticos para mostrar a la audiencia un lenguaje sencillo compuesto de palabras del inglés. Algunos años después, Stoppard combinó la obra

Dogg's Our Pet con una secuela, *The (15 Minute) Dogg's Troupe Hamlet*, e hizo de ambas un prelude para otro texto basado en el *Macbeth* de 75 minutos de duración que el escritor Pavel Kohout y el actor Pavel Landovsky presentaban en Praga de manera ilegal en su "Living Room theater" ("Teatro de la sala de estar"). De esta manera surgió la obra *Dogg's Hamlet, Cahoot's Macbeth* que se representó por primera vez por la British American Repertory Company dirigida por Ed Berman en la Universidad de Warwick, Coventry, en mayo de 1979.

Tanto *Dogg's Hamlet . Cahoot's Macbeth* como la originaria *Dogg's Our Pet* tienen como elemento base para sus juegos lingüísticos la noción de los "juegos de lenguaje" de las *Investigaciones Filosóficas* de Wittgenstein. El mismo Stoppard ha hecho explícita su intención de utilizar en forma dramatizada algunos de los experimentos lingüísticos propuestos en las *Investigaciones Filosóficas*. En la introducción de *Dogg's Hamlet , Cahoot's Macbeth*,⁵⁰ Tom Stoppard explica cómo este texto deriva "de una sección de las investigaciones filosóficas [sic] de Wittgenstein", y a continuación nos explica la escena que le sirvió de inspiración:

Consider the following scene. A man is building a platform using pieces of wood of different shapes and sizes. They are thrown to him by a second man, one at a time, as they are called for. An observer notes that each time the first man shouts "Planck!" he is thrown a long flat piece. Then he calls "Slab!" and is thrown a piece of different shape. This happens a few times. There is a call for 'Block!' and a third shape is thrown. Finally, a call for 'Cube!' produces a fourth type of piece. An observer would probably conclude that the different words described different shapes and sizes of the material. But this is not the only possible interpretation. Suppose for example, the thrower knows in advance which pieces the builder needs, and in what order. In such a case there would be no need for the builder to name the pieces he requires but only to indicate when he is ready for the next one. (...) In such a case, the observer would have made a false assumption, but the fact that he on the one hand and the builders on the other are using two different languages need not be apparent to either party. Moreover, it would also be possible that the two builders do not share a language either; and if life for them consisted only on building platforms in this manner there would be no reason for them to discover that each was using a language unknown to the other. This happy state of affairs would of course continue only as long as, through sheer co-incidence, each man's utterance made sense (even if not the same sense) to the other.⁵¹

⁵⁰ Tom Stoppard, *Plays*, vol. 1, Faber & Faber, London, 1996, p.141.

⁵¹ Tom Stoppard, *Plays*, vol. I, p. 142.

(Considérese la escena siguiente. Un hombre construye una plataforma utilizando piezas de madera de diferentes tamaños y formas. Un segundo hombre le arroja estas piezas de una en una a medida que las solicita. Un observador advierte que cada vez que el primer hombre exclama ‘¡Plancha!’ se le arroja una pieza larga y plana. Luego grita “¡tronco!” y recibe una pieza de forma diferente. Esto sucede unas cuantas veces. Cuando exclama ‘¡Bloque!’ recibe un tercer tipo de pieza. Finalmente, al exclamar ‘¡cubo!’ obtiene un cuarto tipo de pieza. El observador probablemente concluiría que palabras diferentes describen diferentes formas y tamaños del material. Pero ésta no es la única interpretación posible. Supongamos, por ejemplo, que el que lanza las piezas sabe de antemano qué piezas requiere el constructor y en qué orden. En este caso, el constructor no tendría necesidad de nombrar las piezas que necesita, sino solamente de indicar cuándo está listo para la siguiente (...) En un caso así, el observador habría hecho una suposición falsa, pero el hecho de que, él por un lado y los constructores por el otro, estén usando diferentes lenguajes no tiene por que resultarles evidente. Más aún, también sería posible que los constructores entre ellos mismos tampoco compartieran el mismo lenguaje; y si la vida para ellos consistiera sólo en construir plataformas de esta manera, no tendrían ninguna necesidad de descubrir que cada uno de ellos está utilizando un lenguaje desconocido para el otro. Este estado feliz de cosas continuaría así hasta que, por mera coincidencia, las exclamaciones de cada uno de ellos tuviera algún sentido (aunque no el mismo) para el otro.)

De manera que en esta obra Stoppard se propone ilustrar uno de los ejemplos más conocidos de los juegos del lenguaje de Wittgenstein. De hecho, la parábola de los constructores aparece varias veces tanto en las *Investigaciones Filosóficas* como en *Los Cuadernos Azul y Marrón*. Los términos en que Wittgenstein plantea este ejemplo son casi los mismos.⁵²

El espectáculo *Dogg's Our Pet* (el título es un anagrama de *Dogg's Troupe*) es precisamente una elaboración dramática de la idea arriba expuesta. El espectáculo, como todos los de Inter-Action, se basaba en un guión de acciones y diálogos sobre el cual los actores improvisaban y recordaba un ejercicio común en las escuelas de interpretación que consiste en que los actores representen una escena de manera improvisada utilizando un lenguaje inventado. Básicamente, la acción de *Dogg's Our Pet* se desarrollaba de la siguiente manera:⁵³ un trabajador está construyendo una plataforma a partir de bloques de madera de diferentes tamaños y formas. A medida que el trabajador (“Charlie”) nombra las piezas, un asistente desde fuera del

⁵² Cf. Ludwig Wittgenstein, *The Blue and Brown Books*, New York: Harper & Row, 1965 (2ª ed.), p. 77.

⁵³ Según la descripción hecha en: Thomas Whitaker, op. cit., p. 81.

escenario, se las arroja. A continuación se inician una serie de diálogos en los que evidentemente las palabras no se están utilizando con su significado usual, sino con otro significado, que desconocemos. Este extraño lenguaje es introducido primero por dos niños que entran en escena (“Able” y “Baker”), luego por un maestro de escuela (“Dogg”) que aparece y reparte banderitas al público y a los personajes en escena, después por un locutor de radio y, finalmente, por una mujer que pronuncia un incomprensible discurso compuesto por palabras que en su significado usual resultarían mas bien desagradables y ofensivas. Poco a poco el trabajador se percató de que su asistente también habla en el extraño lenguaje de los demás y que, si no se había dado cuenta antes, era porque las respuestas del asistente (es decir, las piezas de madera que le pasaba) coincidían aparentemente con la petición que el trabajador le hacía. De hecho, parte de esa coincidencia se explica cuando descubrimos que el nombre del asistente debe ser “Brick” (“ladrillo”).

Able y Baker utilizan los ladrillos que han sobrado de la construcción de la plataforma para edificar un muro. Como los ladrillos tienen letras, a medida que los niños alteran la posición de los ladrillos, las diferentes combinaciones nos proporcionan diferentes frases: DOGG POUT THERE ENDS, después SHOUT DOGG PERT NEED y finalmente DONT UPSET DOGG HERE. Después de que la mujer ha terminado su discurso, Charlie sube a la plataforma y sorprendentemente, pronuncia un discurso que, por primera vez, pertenece sin ambigüedad al inglés “usual”:

Three points only while I have a platform. Firstly, just because it's been opened, there's no need to run amok kicking footballs through windows and writing on the walls. It's me who's got to keep this place looking new, so let's start by leaving it as we find it. Secondly, I can take a joke as well as any man, but I've noticed a lot of language about the place and if there is one thing I can't stand is language. I forget what the third point is.

Tres cuestiones solamente aprovechando que tengo una plataforma. Primera, el que se acabe de inaugurar no es pretexto para correr por ahí pateando pelotas contra las ventanas y escribiendo en las paredes. Segunda, puedo aceptar una broma tan bien como cualquier otro hombre, pero he percibido mucho lenguaje por aquí y si hay algo que no soporto es el lenguaje. He olvidado cuál era la tercera.

Ese lenguaje que no soporta le ha jugado una mala pasada haciéndole olvidar la tercera cuestión que pensaba tratar.

A continuación, y como final, Charlie reconstruye el muro de ladrillo de manera que entonces se lee: DOGGS TROUPE THE END (“Doggs troupe fin”).

Nos encontramos por lo tanto con un espectáculo que sigue, casi al pie de la letra, el ejemplo de juego de lenguaje citado anteriormente. Dado que el lenguaje hablado en la obra es incomprensible (y Stoppard no proporciona ningún diccionario), la única manera que tenemos de comprender lo que ocurre es a través de las acciones físicas que se desarrollan ante los ojos del espectador (de ahí que tampoco podamos hacer un análisis directo sobre el texto, algo que sí haremos en el caso de *Dogg’s Hamlet, Cahoot Macbeth*, en la que disponemos de una descripción detallada de las acciones). La comprensión de la obra depende de nuestro reconocimiento de los diferentes juegos de comportamiento (colocar ladrillos, contar banderitas, insultarse, pronunciar un discurso) lo que nos permite identificar los diferentes juegos de lenguaje en que las palabras están siendo utilizadas (y, por lo tanto, descubrir el significado que se les está dando en la obra). Toda la información que obtenemos depende de elementos pre-lingüísticos y la comunicación aquí es completamente no-verbal.

La secuela a *Dogg’s Our Pet* fue una obra aún más breve: *The (15 Minute) Dogg’s Troupe Hamlet*, una versión condensadísima de *Hamlet*. Esta obra se escribió originalmente para el Fun Art Bus (una compañía de teatro que representaba en un autobús londinense de dos pisos) en 1972, pero que quedó en el cajón, hasta que en 1976 la Dogg’s Troupe la representó en la explanada del National Theatre como un prelude a la representación de *Hamlet*.

En 1979, Stoppard combinó *Dogg’s Our Pet* con *The (15 Minute) Dogg’s Troupe Hamlet* para elaborar la primera parte de la obra *Dogg’s Hamlet, Cahoot’s Macbeth*.

Dogg’s Hamlet, Cahoot’s Macbeth se representó por primera vez en el Arts Centre de la Universidad de Warwick, Inglaterra, el 21 de mayo de 1979, por la British American Repertory Company. Como hemos dicho, la primera parte está basada en *Dogg’s Our Pet* y la mecánica del juego es similar, aunque se añade una mayor complejidad argumental. Al igual que en *Dogg’s Our Pet*, nos encontramos

con un grupo de personajes (cuatro jóvenes: Baker, Abel, Charlie y Dogg) que utilizan entre ellos un lenguaje que resulta incomprensible tanto para el público como para otros personajes (Easy). Conforme transcurre la obra, las acciones de los personajes les permiten descifrar y compartir el sentido de los juegos de lenguaje en que esas palabras funcionan. El espectador, a su vez, recorre un camino semejante, comprendiendo el sentido de las palabras.

The appeal to me consisted in the possibility of writing a play which had to teach the audience the language the play was written in. The present text is a modest attempt to do this: I think one might have gone much further.⁵⁴

(Lo que me motivaba era la posibilidad de escribir una obra que tuviese que enseñar al público el lenguaje en el que estaba escrita. Este texto es un intento modesto de hacer esto, creo que se podía ir mucho más lejos aún.)

En las primeras escenas, en un escenario vacío, vemos aparecer a cuatro jóvenes, Baker, Abel, Charlie y Dogg realizando diversas acciones como pasarse objetos o probar un micrófono, acciones perfectamente comprensibles pero el uso que hacen del lenguaje no corresponde al nuestro. Es decir, utilizan fundamentalmente palabras del idioma inglés, pero el uso que hacen de estas palabras nos hacen comprender que su significado no es el que nosotros les atribuimos. Para que el lector, actor o director pueda discernir el significado de este lenguaje, Stoppard incluye entre corchetes la traducción al lenguaje ordinario de las expresiones que utilizan los personajes (de lo contrario, el lector sería también una víctima del sin sentido del texto):

BAKER: (Off-stage) Brick! [Here!]

(A football is thrown from off-stage left to off-stage right. BAKER receiving ball) Cube. [Thanks]

...

⁵⁴ Tom Stoppard, *Plays*, vol. I, p. 141

ABEL: (Into the microfone) Breakfast, breakfast...sun-dock-trog... [Testing, testing...one-two-three...]⁵⁵

Las palabras entre corchetes son una indicación para el lector y actores del sentido que tienen las palabras que los personajes pronuncian. Para el espectador, que no conoce este código, los personajes se comunican en un lenguaje desconocido: por una parte, hay palabras que provienen del lenguaje usual, pero que están funcionando (gramática y semánticamente) de manera diferente. Por otra parte, también se introducen expresiones inventadas:

ABEL: (Looking in his sandwiches) Pelican crash. [Cream cheese.]

(To BAKER) Even ran? [What have you got?]

BAKER: (Looking in his sandwiches) Hollyhocks, [Ham.]

ABEL: (to CHARLIE) Even ran? [What have you got?]

CHARLIE:(Looking in his sandwiches) Mouseholes. [Egg.]

ABEL: (To CHARLIE) Undertake sun pelican crash frankly crash

frankly sun mousehole? [Swop you one cream cheese for one egg?]

CHARLIE: (with an amiable shrug) Slab. [Okay.]

(ABEL and CHARLIE exchange half sandwich each.)

BAKER: (To ABEL.) Undertake sun hollyhocks frankly sun pelican

crash?

ABEL: Hollyhocks? Nit!

BAKER: Squire!

ABEL: Afternoons!

(BAKER fans himself with his cap and makes a coment about the heat.)

BAKER: Afternoons! Phew- cycle racks hardly butter fag ends.

[Comment about heat.]

⁵⁵ Dada la intraducibilidad de los juegos lingüísticos de este texto, en el que muchas palabras o son inventadas o contradicen su sentido usual, hemos optado por no traducir estos fragmentos y limitarnos a describir el juego lingüístico que proponen.

A lo largo de las primeras escenas, los chicos realizan diversas acciones: juegan con un balón, prueban un micrófono, se sientan a comer los sandwiches que sus madres les han preparado, etc. Mientras realizan estas actividades que son claramente comprensibles para el espectador, éste les oye utilizar palabras que son de su propio idioma y que reconoce como tales, pero percibe que están siendo utilizadas con un sentido diferente. Lo que se ha alterado no es el idioma (las palabras en su mayoría son del idioma inglés) sino el uso que se está haciendo de las palabras. Para el espectador es como escucharles hablar en un lenguaje codificado. Por lo tanto, bastaría con que el espectador dispusiera del código que le permitiera traducir para que comprendiera el significado de las expresiones que escucha. Stoppard es coherente con este juego de una palabra por otra (es decir que una misma palabra siempre significa lo mismo a lo largo de la obra), de manera que, conforme avanza la obra, el espectador puede, a base de las repeticiones de gestos y acciones, comenzar a adivinar el código que permite traducir del lenguaje de los chicos (Baker, Abel, Charlie y Dogg), que llamaremos el lenguaje-Dogg, al lenguaje del espectador (i.e. idioma inglés):

| Lenguaje-Dogg | Inglés |
|---------------|-------------------|
| | |
| Brick | Here |
| Cube | Thanks |
| Breakfast | testing |
| Slab | Okay |
| Pelican crash | Cream cheese |
| Even ran | What have you got |
| Mouseholes | Egg |
| Afternoons | Get stuffed |

Es importante notar que si bien podemos, a través del gesto y las entonaciones, identificar las acciones que realizan los personajes, no podemos aún adivinar el sentido de dichas acciones. En un momento dado, Abel y Baker comienzan a recitar (aparentemente sin comprenderlos) los versos del inicio de *Hamlet* en inglés mientras que Charlie se pone a cantar *My Way* en el lenguaje-

Dogg. A continuación llega una furgoneta y su conductor, Easy, se dirige a ellos en inglés normal, intentando explicarles que su compañero de furgoneta se quedó atrapado por una tormenta y un atasco en la carretera. Ellos lo miran azorados y lo único que se les ocurre es responderle utilizando frases del texto de *Hamlet*. Vemos que Easy no comprende el lenguaje-Dogg y Dogg, que se da cuenta de la situación, decide comunicarse con Easy mostrándole los planos de la construcción que se tiene que hacer y utilizando la definición ostensiva, relacionando ante él los objetos con las palabras. Ahora bien, como nos hace ver Wittgenstein, la definición ostensiva no será suficiente. Easy observa que cuando Dogg grita “plank” (“¡tronco!”) le arrojan un tronco. Easy (y el público) deduce que “plank” significa tronco

DOGG: (*Calling out o ABEL loudly-shouts*) Plank!

(*To EASY's surprise and relief a plank is thrown to BAKER who catches it, passes it to Charlie, who passes it to EASY, who places it on the stage.*)

DOGG *smiles, looks encouragingly to EASY.*)

EASY: (*Uncertainly, calls*) Plank!

(*To his surprise and relief, a second plank is thrown in...*)

Easy cree haber comprendido el significado de “plank” pues en tres ocasiones la palabra coincide con el objeto (tronco) que le dan. Pero, para su sorpresa, la cuarta vez, aunque ha gritado “¡plank!”, recibe un ladrillo (“block”) en vez de un tronco (“plank”). Esto es incoherente para Easy, aunque sabemos que es perfectamente coherente en el lenguaje-Dogg ya que en realidad la traducción correcta es “¡listo!”, lo cual es perfectamente coherente dentro del juego del lenguaje que se ha establecido para lanzar y recibir objetos.

Lo mismo sucederá cuando pida una cuña (“slab”), tras lo que abandona el juego convencido de no entender lo que sucede. Intentan proseguir con la construcción, pero la incomprensión entre Easy y los demás no se resuelve. Uno de ellos enciende la radio, en la que escuchamos a un locutor hablando en lenguaje-Dogg. Por la entonación, comprendemos que están dando los resultados de la liga deportiva. Nuevamente, no comprendemos el significado, pero las entonaciones del locutor, su ritmo al hablar, nos resultan familiares pues corresponden a un juego del lenguaje que conocemos: el de las noticias deportivas. Poco a poco, Easy va logrando

progresos en su comprensión del lenguaje-Dogg. Al igual que nosotros, logrará comprender algunas órdenes e insultos o contar hasta doce. Finalmente, gracias a los planos que Dogg le ha dado a Easy, los jóvenes logran completar lo que parece ser una escenografía, con una mesa, unos escalones y una pared. Easy anuncia entonces la presentación escolar de la obra “Hamlet bedsocks Denmark”.

Una mujer entra y pronuncia un discurso en lenguaje-Dogg. Sus palabras suenan bastante escatológicas desde la perspectiva del idioma inglés pero, como vamos adivinando, se trata de una entrega de premios previa a la representación. Todos los premios han sido ganados por el consentido de la profesora, Fox Major. A continuación comienza la representación (en inglés normal) que consiste en una versión abreviada de *Hamlet* (de hecho, esta parte de la obra corresponde a lo que originalmente fue *The (15 minute) Dogg's Troupe Hamlet*). Fox Major hace el papel de Hamlet, Dogg representa a Claudius, Charlie es Ofelia, la señora Dogg representa a Gertrude. El resto de los personajes se reemplazan con muñecos. El escenario consiste de la plataforma y la pared que han sido construidas más algunos biombos y cortinas. La utilería es de cartón recortado.

A esas alturas, el espectador debería poder deducir el sentido de lo que ha visto: cuatro jóvenes se están preparando para una hacer una representación escolar de Hamlet, que será precedida por una entrega de premios. Es por eso que al principio de la obra hemos visto cómo, mientras esperaban a la furgoneta que traería los elementos escenográficos, jugaban, probaban los micrófono, etc. Cuando ha llegado la escenografía se han puesto a construirla ayudados por el conductor Easy. La única peculiaridad es que utilizan un lenguaje que no es el nuestro y que tampoco es el del conductor de la furgoneta que ha traído los materiales. Sin embargo, a pesar de la incompreensión entre el conductor y los chicos, éstos logran hacerse entender por él. Previsiblemente, también el público logra entender lo que ha sucedido.

La obra *Dogg's Hamlet* forma parte de un díptico cuya segunda parte es *Cahoot's Macbeth*. Stoppard dedicó esta última al escritor checoslovaco Pavel Kohout. En 1978, Kohout le explicó a Stoppard que había escrito una versión de *Macbeth* para ser representada en la sala de estar de una casa particular. Se trataba de un gesto de resistencia y solidaridad con dos actores a quienes el gobierno checo había vetado, por razones políticas, la entrada a los teatros. Kohout entonces tuvo la idea de formar con ellos una compañía de teatro a domicilio: “cualquiera que desee ver

Macbeth en casa con dos grandes actores checos vetados, Pavel Landovsky y Vlasta Chramostova, puede invitar a sus amigos y llamarnos. Acudirán cinco personas con una maleta.”⁵⁶

Cahoot's Macbeth se inspiró en estos eventos. La obra comienza con truenos, relámpagos y las tres brujas cantando en la semioscuridad. Llegan Macbeth y Banquo y, tras su entrevista con las brujas, las luces suben y comprobamos que toda la acción transcurre en la sala de estar de un apartamento. La obra, abreviadísima, continúa (en la representación sólo participan cinco actores). Cuando llegamos a lo que sería la escena 2 del segundo acto de la obra de Shakespeare, en el momento en que Macbeth entra con las dagas sangrientas, escuchamos la sirena de un carro de la policía. A continuación llaman a la puerta, al tiempo que Macbeth exclama “Wake Dunkan with your knocking!” El personaje que entra no es el portero del castillo de Macbeth, sino un inspector de policía que pregunta si es ahí el Teatro Nacional. La Anfitriona se adelanta para impedir que el Inspector censure la representación. A partir de aquí, las líneas de Macbeth y los diálogos con el Inspector se mezclan dando en ocasiones al texto de Shakespeare una clara referencia política. Cuando los asesinos enviados por Macbeth se aprestan a asesinar a Banquo, la ventana se abre y aparece Easy, el conductor de la furgoneta, quien informa a los presentes que viene con un cargamento de ladrillos pero que su furgoneta se ha averiado. Pero ahora es Easy quien aparece hablando en el lenguaje-Dogg y por lo tanto nadie le entiende. Los asesinos lo incorporan a la escena y cuando ésta acaba, la Anfitriona lo lleva fuera. Pero reaparece durante el banquete (escena cuarta, Acto III) e involuntariamente se convierte en el fantasma de Banquo (Easy va vestido muy oportunamente con su mono blanco de trabajo). De nuevo reaparece al final de la primera escena del Acto IV y entonces las luces se encienden y el elenco lo interroga. Easy relata de nuevo (en lenguaje-Dogg) su accidente en la A412. A diferencia de lo que le ocurría en la primera parte de la obra, ahora Easy es incapaz de hablar en inglés. La ventaja es que ahora ha tenido la precaución de llevar consigo un diccionario que le permite entender y darse a entender:

‘MACBETH’: Eh?

⁵⁶ Tom Stoppard, *Plays*, vol. 1, p. 142.

(EASY produces a phrase book and starts thumbing through it.)

EASY: (Triumphantly) Ah!

(He passes the HOSTESS his phrase book, indicating what she should read. She examines the page.)

HOSTESS: He says his postillion has been struck by lightning.

El Inspector, sigue, sin embargo, sin entender:

INSPECTOR: What?

HOSTESS: He doesn't understand you.

INSPECTOR: What's the language he's talking?

HOSTESS: At the moment we're not sure if it's a language or a clinical condition.

[...]

COHOOT: He only speaks Dogg.

INSPECTOR: What?

COHOOT: Dogg.

INSPECTOR: Dogg?

CAHOOT: Haven't you heard of it?

INSPECTOR: Where did you learn it?

CAHOOT: You don't learn it, you catch it.

(INSPECTOR: ¿Qué?

HOSTESS: El no le entiende.

INSPECTOR: ¿Qué lenguaje es ese que habla?

ANFITRIONA: De momento no estamos seguros si se trata de un lenguaje o de una condición clínica.

[...]

COHOOT: Sólo habla Dogg.

INSPECTOR: ¿Qué?

COHOOT: Dogg.

INSPECTOR: ¿Dogg?

CAHOOT: ¿No ha oído hablar de él?

INSPECTOR: ¿Dónde lo aprendió?

CAHOOT: No se aprende, se pilla)

El que Easy ahora sólo hable lenguaje-Dogg puede explicarse si pensamos que *Cahott's Macbeth* supuestamente está ocurriendo en un apartamento en Checoslovaquia. Por lo tanto la idea es que el idioma inglés es al lenguaje-Dogg en *Doggs Hamlet* lo que el lenguaje-Dogg es al checo en *Cahoot's Macbeth*.

A diferencia de lo que ocurría con Peter Handke y con otros escritores que hemos mencionado a lo largo de esta investigación, la intención de Stoppard no es la de asumir las ideas de Wittgenstein para cuestionar los códigos teatrales o plantear una relación específica con el lenguaje. Lo que hace Stoppard es simplemente dramatizar uno de los ejemplos de juego de lenguaje que Wittgenstein ofrece, insertándolo dentro de un argumento teatral. Pero esto no afecta ni a la estructura dramática que Stoppard emplea, ni a las convenciones teatrales, ni representa un interés particular por exhibir o interrogar la manera de funcionar del lenguaje. Es verdad que el espectador, sobre todo durante las primeras escenas, se ve obligado a adivinar el significado del lenguaje Dogg, y que a partir de cierto momento logrará asociar las diferentes palabras de ese lenguaje con las correspondientes acciones, estableciendo un diccionario provisional que le permitirá comprender lo que sucede en escena. Y es verdad también que a medida que avanza la obra se verá obligado a ajustar y corregir su percepción sobre el significado de las palabras del lenguaje Dogg. Pero es difícil que la reflexión que de esto se derive sea la misma que Wittgenstein planteaba en el juego de lenguaje del albañil y los ladrillos. ¿Comprenderá el espectador que no todas las palabras se aprenden por definiciones ostensivas? ¿Percibirá que el significado de una palabra está determinado por el uso que de ella se haga dentro de un juego de lenguaje? Al dramatizar el juego de lenguaje del albañil y los ladrillos, el sentido original de este ejemplo parece diluirse, quedando sólo como un divertimento lingüístico. Lo que nos queda de la obra de Stoppard es simplemente la idea de que las mismas palabras pueden significar algo distinto si cambiamos el código, y que una vez que conocemos el código (el diccionario que Easy emplea al final) podemos hacer una traducción de un lenguaje a otro, recuperando el significado de las palabras. Sin embargo esto tampoco resultaría novedoso y, evidentemente, no es necesario recurrir a Wittgenstein para elaborar un juego formal de este tipo, en que unas palabras se cambian por otras. Recordemos, por ejemplo, la antología teatral *La comédie du langage* de Jean Tardieu y en particular la obra *Un mot por un autre* escrita por Tardieu a finales de los años cincuenta. En el prefacio de esta antología, Tardieu nos explica

Deux autres obsessions me guidaient alors, tant dans ma création poétique que dans mes divers écrits: d'une part, la recherche fondamentale des vertus et des limites du langage⁵⁷

(Dos obsesiones más me han guiado, tanto en mi creación dramática como en varios de mis escritos: por una parte, la investigación fundamental de las virtudes y de los límites del lenguaje)

Este interés de Tardieu por la experimentación formal lo han llevado, muy a su pesar, a ser clasificado como un miembro más del teatro del absurdo:

quelques-unes de mes pièces brèves (...) m'ont valu l'honneur d'être rattaché, bon gré mal gré, à cette catégorie du nouveau théâtre, baptisée " théâtre de l'absurde" par une étude mémorable du critique anglais Martin Esslin. ⁵⁸

algunas de mis piezas breves [...] me han valido el honor de ser etiquetado, para bien o para mal, a esa categoría del nuevo teatro bautizado como "teatro del absurdo" por un estudio memorable del crítico inglés Martin Esslin

La pieza que aquí nos interesa, *Un mot por un autre*, fue montada en el cabaret-teatro de Agnès Capri, a cargo de Michel de Ré y de Barbara Laage. En dicha obra, el mismo Tardieu, en un preámbulo que debe ser recitado por un actor antes de la representación, comenta que, debido a una extraña epidemia difundida alrededor del año 1900, y que ataca principalmente a aquellos de las clases acomodadas, los que padecían este mal cambiaban unas palabras por otras. Tardieu observa que aunque las palabras cambien no por eso el discurso pierde coherencia:

Le plus curieux est que les malades ne s'apercevaient pas de leur infirmité, qu'ils restaient d'ailleurs sains d'esprit, tout en tenant des propos en apparence incohérents, que, même au plus fort du fléau, les conversations mondaines allaient bon train, bref, que le seul organe atteint était : le "vocabulaire".⁵⁹

Lo más curioso es que los enfermos no se daban cuenta de su enfermedad, que su espíritu se mantenía sano, incluso teniendo actitudes en apariencia incoherentes, que, en los momentos en que el

⁵⁷ Jean Tardieu, *La Comédie du Langage*, París: Gallimard, 1987, p II. (la traducción es mía).

⁵⁸ Idem.

⁵⁹ Jean Tardieu, op. cit., p 9.

mal atacaba más, las conversaciones mundanas seguían bien encarriladas, en suma, que el único órgano dañado era el “vocabulario”.

Este hecho histórico, nos dice Tardieu, ha servido para hacer evidentes los siguientes puntos:

- 1) Que con frecuencia hablamos para no decir nada.
- 2) Que, si por azar, tenemos algo que decir, la podemos decir de mil maneras diferentes.
- 3) Que los supuestos locos son llamados así simplemente porque no comprendemos su lenguaje.
- 4) Que en el comercio de los humanos, con frecuencia los movimientos del cuerpo, las entonaciones de la voz y la expresión del rostro dicen más que las palabras, y
- 5) que las palabras no tienen, por ellas mismas, otro sentido que el que queramos darles.⁶⁰

Desde las primeras líneas, el juego se hace evidente:

Au lever du rideau, Madame est seule. Elle est assise sur un “sopha” et lit un livre.

IRMA: *(entrant et apportant le courrier)* Madame, la poterne vient d’elimer le fourrage...

(Elle tend le courier a Madame, puis reste plantée devant elle, dans une attitude renfognée et boudeuse.)

MADAME: *(Prenant le courrier)* C’est troncl!...Sourcil bien! *(Elle coence à examiner les lettres puis, s’apercevant qu’Irma est toujours là:)* Eh bien, ma quille! Pourquoi serpez-vous là? *(Geste de congédiement)*

Vous pouvez vidanger!

IRMA: C’est que Madame, c’est que...

MADAME: C’est que, c’est que, c’est que quoi quoi?

IRMA: C’est que je n’ai plus de “pull-over” pour la crécelle...⁶¹

Al levantarse el telón, la Madame está sola. Está sentada en on sofá y lee un libro.

IRMA: *(entrando con el correo)* Madame, la poterna viene de eliminar el forraje...

(Ella le da el correo a la Madame, después se queda de pie delante de ella, en una actitud enfurruñada.)

⁶⁰ idem.

⁶¹ Jean Tardieu, op. cit., p.11. (la traducción es mía).

MADAME: (*Cogiendo las cartas*) Es tronco!...Ceja bien! (*Ella comienza a examinar las cartas. Después, percibiendo que Irma sigue ahí*) Y bien, mi quilla! Por qué serpenteas ahí? (*indicándole que se puede ir*) Tu puedes desescombrar!

IRMA: Es que....Madame, es que...

MADAME: Es qué, es qué, que es qué?

IRMA: Es que ya no tengo "pull-over" para la carraca...

Evidentemente hay aquí además del juego lingüístico, nos encontramos con una sátira social. Además, el lenguaje no está totalmente trasladado, en su mayoría son los verbos y sustantivos los que se sustituyen, pero las funciones gramaticales se respetan y por lo tanto, el lenguaje sigue pareciéndose a un diálogo que, aunque trastocado, tiene cierta coherencia. Por ello Tardieu no requiere acotaciones al lector para establecer el código que emplea. El espectador puede fácilmente sustituir las palabras equívocas por las correctas, deduciendo el significado a partir del resto de la oración o de los gestos. Pero en cierto modo, el juego propuesto por Tardieu es, en esencia, el mismo que plantea Stoppard: sustituir unas palabras por otras. Y los puntos (2), (4) y (5) de la propuesta de Tardieu pueden perfectamente aplicarse a la obra de Stoppard. De la misma manera que ha recurrido a las paradojas de la física cuántica para elaborar una historia de detectives (*Hapgood*) o ha intentado traducir al terreno teatral el juego de múltiples significados presente en la obra de artistas como Marcel Duchamp o René Magritte (*Artist Descending a Staircase, After Magritte*), en *Dogg's Hamlet, Cahoot's Macbeth*, los juegos de lenguaje de Wittgenstein han servido como un ingrediente dramático. Lo cual no resta validez a esta obra, porque la intención de Stoppard no era más que eso: utilizar un ejemplo de juego de lenguaje dentro de su propio juego dramático.

Resulta interesante contrastar la obra de Stoppard con, por ejemplo, *Viaje a través del lago Constanza*, de Handke. Hemos visto cómo ambas giran en torno a los juegos de lenguaje. Pero a diferencia de lo que ocurre en la obra de Handke, en la que los personajes constatan con pavor el vacío que hay detrás de los gestos y frases cotidianos y son incapaces de habitar un mismo juego de lenguaje, la propuesta de Stoppard presupone un orden lingüístico de referencia, un centro estable. En *Dogg's Hamlet, Cahoot's Macbeth* sabemos que al final podremos entender el lenguaje-Dogg si disponemos del código adecuado, de la misma manera que Easy resuelve sus problemas de comunicación cuando logra tener un diccionario a mano. Podemos

estar tranquilos pues hay un sistema de coordenadas que nos servirá de referencia para no perdernos en la selva del lenguaje. La multiplicidad de juegos de lenguaje aparece como un desorden pasajero que puede corregirse una vez se accede al código que permite efectuar la traducción requerida. Stoppard asume por lo tanto que dicha traducción es posible; más aún, que es eficiente. Precisamente lo que se pone en entredicho en la obra de Handke.

IV

CONCLUSIONES.

La pregunta que motivó esta investigación fue la siguiente: dentro del ámbito 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? Lo primero que he constatado es que, aunque la primera edición del *Tractatus* data de 1922, esta obra tuvo durante muchos años una difusión muy limitada y no fue sino hasta los años cincuenta, tras la muerte de Wittgenstein, cuando tanto el *Tractatus* como el resto de la obra de Wittgenstein comenzaron a divulgarse más allá de los ámbitos puramente académicos. De ahí que mi estudio se haya centrado en el período que va de los años cincuenta a principios de los ochenta.

Esta difusión fue además muy desigual en el ámbito europeo. En particular, en el terreno del teatro, prácticamente sólo en Austria e Inglaterra existió una repercusión importante de la obra de Wittgenstein mientras que en otros países europeos no parece que dicha obra haya ejercido una influencia significativa en la producción teatral. En Austria la obra de Wittgenstein no sólo ha estado presente en la creación literaria sino que además esa presencia ha sido constante para varias generaciones de escritores y dramaturgos y ha jugado un papel importante en el desarrollo de la literatura de tendencia vanguardista y experimental. Ya en los años cincuenta la poetisa austríaca Ingeborg Bachmann llamaba la atención sobre la importancia que tenía Wittgenstein, y en su propia obra hay elementos que sugieren la presencia del pensamiento de Wittgenstein: el “Yo” como una elaboración gramatical, la identificación lenguaje=mundo, la imposibilidad de que el lenguaje pueda “decir” nada sobre el sentido o los límites del mundo. A partir de ahí, el pensamiento de Wittgenstein estuvo permanentemente presente en la literatura austríaca, primero en las propuestas experimentales del Grupo de Viena y en particular en la novela de Oswald Wiener *die verbesserung von mitteleuropa*. Posteriormente la participación de los miembros del Grupo de Viena en el movimiento cultural que surgió en los años sesenta en la ciudad de Graz garantizó la

transmisión de esa línea de experimentación con el lenguaje y en particular de las ideas de Wittgenstein. Uno de los autores del grupo de Graz fue Peter Handke, quien marcó un hito en la historia del teatro con su obra *Insultos al Público* (1966). Tanto esta obra como el resto de sus “piezas habladas” fueron asociadas inmediatamente con las propuestas de Wittgenstein sobre el lenguaje. Lo mismo sucedió con su obra *Kaspar*, en la que la de adquisición del lenguaje aparece como un inevitable proceso de adoctrinamiento y de mutilación de la identidad del individuo. Tras un detallado análisis de estas primeras obras, ha quedado de manifiesto de qué manera Handke está articulando en el terreno teatral elementos del pensamiento de Wittgenstein como, por ejemplo, la idea de que las palabras no proporcionan una imagen del mundo sino que sólo se limitan a si mismas o la puesta al descubierto del equívoco de creer que las acciones que vemos en escena son imágenes de otras acciones. En particular, en *Insultos al Público*, Handke se propone revelar lo teatral a través de la explícita negación de la convención teatral, siguiendo un mecanismo autorreferencial similar al que se presenta en el *Tractatus* y asumiendo la convicción *wittgensteiniana* de que hay cosas que no se pueden decir y que sólo se pueden mostrar.

Finalmente he mostrado que también algunas obras posteriores de Handke, como *Viaje a través del lago Constanza* (1970) o *La hora que no sabíamos nada el uno del otro* (1992), siguen en esta línea de reflexión a partir del pensamiento de Wittgenstein. En ellas se indaga sobre las formas de comportamiento cotidiano y sobre nuestra percepción de ese comportamiento desde la perspectiva de los “juegos de lenguaje” y de las reflexiones sobre el lenguaje privado expuestas por Wittgenstein en las *Investigaciones Filosóficas*.

También en Austria, la figura de Wittgenstein es uno de los puntos de referencia de la obra del dramaturgo y novelista Thomas Bernhard. En el caso de Bernhard, la figura del filósofo vienés aparece de manera evidente en los relatos *Corrección* (1970) y *El sobrino de Wittgenstein* (1982) así como en la obra teatral *Ritter, Dene y Voss* (1984). Son muchos los elementos biográficos que Bernhard ha tomado de la vida de Wittgenstein para crear a sus personajes de ficción, distorsionando o amplificando la figura de Wittgenstein de acuerdo al tono característico de su escritura. Y esto ha sucedido no sólo en las obras antes mencionadas sino también, aunque de manera menos explícita, en textos como *Ungenach* (1968) o *La Calera*

(1970). Todo hace pensar que el interés de Bernhard por Wittgenstein se inicia a mediados de los años sesenta quizá en parte bajo el estímulo de Ingeborg Bachmann. El análisis de estas obras nos indica también que Bernhard no sólo se interesó por Wittgenstein en el aspecto exclusivamente biográfico. De hecho, tanto el manejo del lenguaje característico de la escritura de Bernhard como la relación que sus propios personajes establecen con el lenguaje muestran que también las reflexiones de Wittgenstein sobre el funcionamiento del lenguaje y sobre sus límites jugaron un papel significativo en la obra de Bernhard.

En el teatro inglés, a diferencia de lo que ocurrió en Austria, no existió una tradición de experimentación con el lenguaje que tomara como referencia a Wittgenstein. Sólo en obras aisladas se ha 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. A diferencia de lo que ocurre con Handke, no hay aquí ningún intento de subvertir o poner al descubierto los mecanismos teatrales o el funcionamiento del lenguaje. Por el contrario, la estructura teatral es perfectamente convencional. Siguiendo la tradición del "teatro de ideas", Stoppard no busca experimentar con el lenguaje sino que su intención es exponer, a través del teatro, un debate de tipo filosófico, social o político. Sin embargo, en el argumento de otra de sus obras, *Dogg's Hamlet, Cahott's Macbeth* (1980), Stoppard recurre explícitamente a uno de los ejemplos de "juegos de lenguaje" de Wittgenstein e intenta mostrar, mediante el juego escénico, cómo operan las convenciones lingüísticas y hasta qué punto el significado de una palabra es el uso que de ella hacemos dentro de un juego de lenguaje determinado. Aunque la obra se mantiene dentro de los parámetros tradicionales del teatro, aquí Stoppard no se limita a exponer un debate de ideas sino que intenta ir más allá, confrontando a los personajes y al público con el proceso de aprendizaje del lenguaje y de sus convenciones. No intenta decir, sino mostrar. Pero a diferencia de lo que ocurre con Handke, la propuesta de Stoppard presupone un orden lingüístico de referencia, un sistema de coordenadas dentro del cual la multiplicidad de juegos de lenguaje aparece como un desorden pasajero que puede corregirse una vez se accede al código que permita efectuar la traducción adecuada; lo que supone además que dicha traducción es posible.

Como hemos dicho antes, contrastando con lo ocurrido en Austria o en el mundo anglosajón, en otros países europeos la recepción de Wittgenstein fue lenta y limitada al mundo académico. En Francia, por ejemplo, la divulgación del pensamiento de Wittgenstein fue especialmente 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, no hubo una influencia directa de su pensamiento en el teatro francés. En España la obra de Wittgenstein también llegó con retraso (la primera edición en castellano del *Tractatus* apareció en 1957) y en el ámbito no académico su influencia ha sido casi nula. ¿Cómo explicar esto? En el caso de Francia esto se debió en gran parte a la hegemonía que ejerció el pensamiento estructuralista en el panorama intelectual francés durante las décadas de los sesenta y setenta y al rechazo que los estructuralistas mantuvieron hacia la filosofía analítica. El caso de España también resulta interesante. Siendo que la traducción al castellano del *Tractatus* apareció incluso antes que la traducción francesa, en España Wittgenstein no llamó la atención de escritores, artistas o dramaturgos. Una primera razón de este olvido podría ser que la situación política y cultural de la España franquista dificultaba la asimilación de las propuestas experimentales que en esos años se producían en otras partes. Pero esto no es suficiente, primero porque no había nada particularmente subversivo en leer a Wittgenstein y segundo, porque en el postfranquismo se observa la misma ausencia. Y es que los movimientos culturales en la España postfranquista estuvieron muy decantados hacia el estructuralismo francés y, en consecuencia, se mantuvieron alejados de la filosofía analítica o del positivismo lógico. En la España de los años setenta se leía a Foucault, a Barthes o a Julia Kristeva, pero no a Wittgenstein. Todo lo anterior resulta aún más llamativo cuando observamos que ya en los años cincuenta la obra de Wittgenstein estaba presente en algunos autores hispanoamericanos. El poeta chileno Nicanor Parra nos habla de Wittgenstein, del *Tractatus* y del Círculo de Viena en el libro *Poemas y Antipoemas* (1951). En el cuento de Julio Cortázar "Axólotl", incluido en el libro *Final del juego* (1956) se percibe la presencia del pensamiento de Wittgenstein. Y en *Rayuela* (1963), Wittgenstein aparece citado explícitamente. Sin olvidar además la gran atracción que el pensamiento de Wittgenstein ha ejercido en artistas, dramaturgos o poetas en los Estados Unidos.

Así, surge la pregunta ¿por qué la influencia de Wittgenstein en el ámbito literario ha sido tan manifiesta en la obra de escritores y poetas austríacos, hispanoamericanos o de los Estados Unidos y en cambio ha dejado tan poca huella en países como Francia, España o Inglaterra? ⁶² ¿Por qué en unos casos la literatura ha sido más propensa a incorporar el pensamiento de Wittgenstein, aún tratándose de lecturas periféricas y hasta cierto punto excéntricas de su obra, mientras que en otros casos se ha mantenido refractaria a dicho pensamiento? La respuesta la hemos de buscar en otra parte, en el lenguaje mismo.

En el terreno teatral y literario Gertrude Stein y Samuel Beckett exploraron el funcionamiento del lenguaje siguiendo caminos en muchos aspectos paralelos al que siguió Wittgenstein. Y lo que es significativo es que, al igual que él, ellos también vivieron la experiencia de la otredad en el lenguaje al vivir en países cuyo idioma no era el suyo (Beckett y Stein en Francia, Wittgenstein en Inglaterra). Extrapolando esta reflexión, observamos que Austria, Estados Unidos e Hispanoamérica tienen un denominador en común: no han estado constreñidos por la hegemonía de una tradición lingüística. Austria es la heredera de un imperio en el que convivían diferentes lenguas y diferentes identidades: serbios, croatas, magiares, húngaros, judíos, alemanes. Estados Unidos es un país de inmigración, fundado en un ideal de modernidad, culturalmente heredero de múltiples tradiciones que, al menos en principio, aspiran a integrarse en el *melting pot*. Y en Hispanoamérica el idioma del mestizaje es el mestizaje del idioma. Son situaciones en las que el lenguaje está en permanente transformación, disolviéndose y reestructurándose continuamente, creando nuevas identidades y poniendo en duda las antiguas. El lenguaje del Otro está siempre presente, de manera que ninguna identidad puede pretenderse fija e inmutable. Esto permite que exista la suficiente distancia respecto al lenguaje como para dar cabida a su objetivación como materia de análisis, de perplejidad o incluso de juego. Es en este contexto en el que las ideas de Wittgenstein pueden y han encontrado un terreno fértil en el ámbito la creación literaria, teatral o poética. Por el contrario, en países como Inglaterra, Francia o España en las que existe una gran tradición de defensa de la pureza del idioma (producto quizá del pasado colonial) ha sido más difícil encontrar un espacio para Wittgenstein. Y esto se hace

⁶² Como hemos visto, Tom Stoppard resulta ser un caso aislado en Inglaterra, más aún si recordamos que él y su familia son de origen checo, lo que nos remite de nuevo al imperio Austro-Húngaro.

especialmente evidente en el teatro de estos países, heredero en cada caso de unas tradiciones en las que todavía no hace mucho tiempo se ensalzaban la retórica y el buen decir y en las que el lenguaje aspiraba a ser el impecable vehículo para nombrar apropiadamente las cosas del mundo, sin ambigüedades ni fisuras.

APÉNDICES

I. LOS TEXTOS DE WITTGENSTEIN

Para poder evaluar la difusión de las ideas de Wittgenstein es indispensable considerar las ediciones y traducciones de su obra. Es por ello que, para facilidad del lector, presentamos en este apéndice una compilación bibliográfica con la información que nos ha parecido relevante sobre las primeras ediciones y traducciones de las obras de Wittgenstein. Parte de los datos aquí contenidos provienen de la bibliografía incluida en el libro de K.T. Fann, *El concepto de filosofía en Wittgenstein*, Madrid: Tecnos, 1992.

A. Escritos de Wittgenstein publicados durante su vida

Comentario sobre P. Coffey, "The Science of Logic", *Cambridge Review* 34, no. 853 (6 de marzo de 1913), p.351 (publicado en español en: Ludwig Wittgenstein, *Ocasiones Filosóficas*, Madrid: Cátedra, 1997).

"**Logisch-philosophische Abhandlung**", *Annalen der Naturalphilosophie*, W. Ostwald (ed.), vol. XIV, no. 3/4, 1921, p. 185-262

Tractatus Logico-Philosophicus, con introducción de Bertrand Russell. Edición bilingüe del *Logisch-philosophische Abhandlung*, con traducción al inglés de C. K. Odgen. London: Routledge & Kegan Paul, 1922. Reimpreso con correcciones, 1933. Nueva traducción inglesa de D.F. Pears y B.F. McGuinness, London: Routledge & Kegan Paul, 1961. Incluido en: Ludwig Wittgenstein, *Schriften*, vol.1, Frankfurt: Springer, 1960.

Primera edición italiana: Milano-Roma: Fratelli Bocca, 1954 trad. de G. C. M. Colombo.

Primera edición en español: Madrid: Revista de Occidente, 1957, trad. de Enrique Tierno Galván. (segunda edición: Alianza Editorial, 1973).

Primera edición rusa: Moscú, 1958, trad. de I. Dobronavov y D. Laxuti.

Primera edición yugoslava: Sarajevo: Veselin Maslesa, 1960, trad. de G. Petrovic.

Primera edición francesa: París: Gallimard, 1961, trad. de Pierre Klossowski.

Primera edición sueca: Stockholm: Orion/Bonniers, 1962, trad., introducción y notas de A. Wedberg.

Primera edición danesa: Copenhagen: Gyldental, 1963 trad., introducción y notas de D. Favrholt.

Primera edición húngara: Budapest: Akadémiai Kiadó, 1963, trad. de Gyorgy Márkus.

Wörterbuch für Volksschulen. Wien: Hölder-Pichler-Tempsky, 1926.

(Se trata de un diccionario ortográfico destinado a las escuelas de educación primaria. Wittgenstein lo escribió durante sus años de enseñanza en escuelas primarias.)

“Some Remarks on Logical Form”, *Proceedings of the Aristotelian Society*, Supp. Vol. 9 (1929), 162-171.

“Letter to the Editor”, fechada 26 de marzo de 1933, *Mind* 42, no. 167 (julio 1933).p. 415-16.

B. Obras publicadas de manera póstuma.

Philosophical Investigations /Philosophische Untersuchungen . Edición bilingüe (alemán-inglés) editada por G. E. M. Anscombe and R. Rhees, con traducción al inglés de G. E. M. Anscombe, Oxford: Basil Blackwell, 1953 (2a. edición, 1958; 3a. edición, 1967). New York: Macmillan, 1953. Incluida en: Ludwig Wittgenstein, *Schriften*, vol. 2 , Frankfurt: Suhrkamp, 1960.

Primera edición francesa: París: Gallimard, 1961, trad. de Pierre Klossowski.

Primera edición en español: *Investigaciones Filosóficas*. México: UNAM, 1972, trad. de A. Rossi.

Remarks on the foundations of Mathematics (1937-44)/ Bemerkungen über die Grundlagen der Mathematik, editado por G.H. von Wright, R. Rhees y G.M. Anscombe, en versión bilingüe con traducción al inglés de G.E.M. Anscombe. Oxford: Basil Blackwell, 1956 (2a. edición, 1967). New York: Barnes & Noble, 1962.

Edición en español: *Observaciones sobre los fundamentos de la matemática*. Madrid: Alianza, 1987, trad. de Isidoro Reguera.

“**Notes on Logic**” (1913), *The Journal of Philosophy*, 54, (1957) 230-44.

The Blue and Brown Books (1933-35). Editado con un prefacio de Rush Rhees, Oxford: Basil Blackwell, 1958 (2ª edición, 1969). New York: Harper & Row, 1965 . New York: Barnes & Noble, 1968 . Incluido en: Ludwig Wittgenstein, *Schriften*, vol.4, Frankfurt: Springer, 1970.

Primera edición francesa: París: Gallimard, 1965, traducción e introducción de Jean Wahl .

Primera edición en español: *Los Cuadernos Azul y Marrón*, Madrid: Tecnos, 1968, trad. Francisco Gracia Guillén.

Notebooks 1914-1916. Editado por G.E.M. Anscombe y G.H. von Wright con traducción al inglés de G.E.M. Anscombe. (contiene también *Notes on Logic* (1913) así como sus *Notes to Moore in Norway* (abril 1914) y extractos de su correspondencia con Russell) Oxford: Basil Blackwell, 1961; New York: Barnes & Noble, 1961; New York: Harper & Row, 1968.

Incluido en: Ludwig Wittgenstein, *Schriften*, vol.1, Frankfurt: Springer, 1960.

En español: *Diario Filosófico 1914-1916*, Barcelona: Ariel, 1982, trad. de Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera.

Philosophical Remarks/ Philosophische Bemerkungen (1930). Editado por Rush Rhees. Oxford: Basil Blackwell, 1965. Incluida en: Ludwig Wittgenstein, *Schriften*, vol.2, Frankfurt: Suhrkamp, 1965.

Edición en español: *Observaciones Filosóficas 1912-1951*, Madrid: Cátedra, 1997.

Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief (1938).

Editado por Ciril Barret. Oxford: Basil Blackwell; Berkeley: University of California Press, 1966.

Edición en español: *Estética, Psicoanálisis y Religión*, Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1976, trad. E. Rabossi.

"Bemerkungen Über Frazer's *The Golden Bough*". *Synthese*, Dordrecht (Holanda), vol. XVII, (1967), 233-53. En inglés: *Remarks on Frazer's Golden Bough*, ed. Rush Rhees, London: Brynmill, 1979.

Primera edición en español: *Observaciones sobre la Rama Dorada de Frazer*, México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1951, trad. Elizabeth y Tadeo I. Campuzano, revisada y corregida por Julián Calvo.

Zettel (1945-1948). Editado por G.E.M. Anscombe y G.H. von Wright, con traducción inglesa de G.E.M. Anscombe. Oxford, Basil Blackwell, 1967. Berkeley: University of California Press, 1967.

Primera edición en español: *Zettel*, México: UNAM, 1979, trad. de Octavio Castro y Carlos Ulises Moulines.

"Notes for Lectures on 'Private Experience' and 'Sense Data' ", *Philosophical Review* 77 (1968), 271-320.

Philosophical Grammar/Philosophische Grammatik (1932). Editado por Rush Rhees. Oxford: Basil Blackwell; Frankfurt: Suhrkamp, 1969.

On Certainty (1950-1951)/ Über Gewissheit. Editado por G.E.M. Anscombe y G.H. von Wright, con traducción al inglés de D. Paul y G.E.M. Anscombe. Oxford: Basil Blackwell, 1969. New York: Harper & Row, 1969.

Edición española: *Sobre la Certeza*, con traducción de María Victoria Suárez. Buenos Aires: Editorial Tiempo Nuevo, 1972. Nueva edición: Barcelona: Gedisa, 1988, trad. de Josep Lluís Prades y Vicent Raga.

Remarks on Color/ Bemerkungen über die Farben. ed. G.E.M. Anscombe. Oxford: Basil Blackwell, 1977.

Edición en español: *Observaciones sobre los colores*, Barcelona: Paidós, 1994.

Vermische Bemerkungen, editadas por G.H. von Wright en colaboración con Heikki Nyman, Frankfurt: Suhrkamp, 1977. Una segunda edición, corregida, ampliada y bilingüe, apareció con el título *Culture and Value*. Oxford: Basil Blackwell: 1980, trad. Peter Winch.

Primera edición en español: *Observaciones*, México: Siglo XXI, 1981, trad. Elsa Cecilia Frost.

Remarks on the Philosophy of Psychology, 2 volúmenes. Edición de G.E.M. Anscombe y G.H. von Wright (vol. I) y G.H. von Wright y Heikki Nyman (vol. 2), Oxford: Basil Blackwell, 1980.

Last Writings on the Philosophy of Psychology I: Preliminary Studies for part II of the Philosophical Investigations. editado por G. H. von Wright y Heikki Nyman, Oxford: Basil Blackwell, 1982. Edición en alemán: *Letzte Schriften über Philosophie der Psychologie*, en Ludwig Wittgenstein, *Werkausgabe*, vol. 7, Frankfurt: Suhrkamp, 1989.

Edición en español: *Últimos escritos sobre la filosofía de la psicología*, vol 1, Madrid: tecnos, 1987, trad. E. Fernández, Encarna Hidalgo y Pedro Mantas. *Últimos escritos sobre la filosofía de la psicología*, vol 2, Madrid: Tecnos, 1997, trad. Luis M. Valdés.

II. THOMAS BERNHARD

A. Datos biográficos.

1931. El 9 de febrero nace Thomas Nicolaas Bernhard en Heerlen (Holanda), hijo natural de Herta Bernhard (quien había abandonado Austria en 1930, para trabajar como doméstica en Holanda) y de Alois Zuckerstatter (originario de Henndorf, de familia de campesinos). El padre se va a Alemania y abandona a Herta tras el nacimiento del niño.

1932. Herta Bernhard regresa a Austria y deja a su hijo en Viena bajo la tutela de los abuelos maternos, Anna Bernhard y Johannes Freumbichler. El abuelo, escritor y anarquista, se convertirá en un figura modelo en la obra y la vida de Bernhard.

1934. Los abuelos abandonan la ciudad y se instalan con Thomas en el pueblo de Seerkirchen, en el Wallersee .

1937-1938 Después de años de miseria y de fracasos, Johannes Freumbichler publica, con éxito, *Philomne Elenhub*, novela regional que obtiene el Premio Nacional Austríaco de Literatura.

Thomas se va a vivir con su madre a Traunstein, en Baviera. Su madre se ha casado con Emil Fabjan, quien trabaja como peluquero. Thomas tiene dificultades escolares. En 1938 nace Peter Fabjan, hermanastro de Thomas. Anna Bernhard y Johannes Freumbichler se casan, después de treinta y cuatro años de vida en común.

1939 Los abuelos se trasladan a vivir en las proximidades de la casa de los Fabjan.

1940 Alois Zuckerstatter, padre natural de Thomas, se suicida en Berlín, sin que su hijo lo llegue a conocer.

1943 Thomas ingresa en un internado de orientación nacionalsocialista en Salzburgo. Su abuelo, que desea que el nieto sea artista, le hace tomar clases de violín.

1944 Después de un fuerte bombardeo, Thomas es trasladado a Traunstein. A pesar de las dificultades, el abuelo insiste en que Thomas prosiga con sus estudios de violín además de comenzar con cursos de dibujo y pintura.

1945 En septiembre Thomas regresa al Johanneum de Salzburgo. En otoño de este año las familias Fabjan y Freumbichler son expulsadas de Baviera. Thomas permanece en Salzburgo.

1946 Los abuelos maternos, los Fabjan (Herta y Emil Fabjan y sus dos hijos Peter y Suzanne) y el tío Farald Pichler se instalan en un apartamento de dos habitaciones en Salzburgo, en la calle Radetzkystrasse número 10.

1947 Thomas abandona el liceo y trabaja como aprendiz en una tienda de alimentación en uno de los barrios más pobres de Salzburgo. Al mismo tiempo, toma lecciones de música y canto.

1949 Un resfriado mal cuidado junto con las malas condiciones de vida le provocan a Thomas Bernhard una grave pleuresía que se convertirá en tuberculosis pulmonar. Ingresa en el mismo hospital donde acababa de ser ingresado su abuelo, víctima de una infección renal. Johannes Freumbichler muere el 11 de febrero de 1949. En los días que Bernhard pasará en los hospitales lee y escribe mucho y completa su formación musical ayudado por un compañero de convalecencia, el director de orquesta Rudolf Brändle.

1950 En un periódico de Salzburgo aparecen, bajo seudónimo, los primeros escritos de Bernhard. Durante una estancia de reposo en Grafenhof conoce a Hedwig Stavianicek, una mujer treinta y cinco años mayor que él, que será su fiel amiga hasta su muerte, ocurrida en 1984. Gracias a esta mujer, el joven escritor entrará en contacto con la actualidad cultural de Viena y con ella realizará sus primeros viajes: Venecia (1952), Yugoslavia (1953), Sicilia (1956). Muere su madre.

1951 Thomas permanece en Viena, en la casa de Hedwig. La academia de música de Viena le otorga una beca.

1952 Por mediación de Karl Zuckmayer, Bernhard comienza a colaborar en el *Salzburger Demokratisches Volksblatt* con artículos y crítica literaria, teatral y de cine, noticias turísticas y crónicas judiciales. Colabora también con la revista vienesa *Die Furcht*. Publica su primer recuento de poemas. Viaja a Venecia con Hedwig Stavianicek.

1953 Publica su primer relato: *Die verrückte Magdalena (Magdalena la loca)*.

1954 Conoce a Wieland Schmied quien tendrá una influencia importante en su carrera literaria.

1955 Bernhard enfrenta un primer juicio por difamación causado por un artículo suyo sobre el teatro de Salzburgo. Comienza sus estudios de interpretación teatral en el Mozarteum de Salzburgo, estudios que terminará en 1957.

1956 En la revista literaria vienesa *Stimmen der Gegenwart*, aparece *Der Schweinehüter (El porquero)*, un cuento en el que rompe definitivamente con el estilo idílico de sus primeros trabajos. Dispone ya de una red de relaciones literarias que le serán útiles, sobre todo en Viena. Wieland Schmied, Gerhard Fritsch y Jeannie Ebner son algunos de los amigos que lo animan y ayudan. Pasa

unas vacaciones en casa de Ingrid Bülau en Hamburgo, donde volverá con frecuencia. Viaja con Hedwig a Sicilia.

1957 Publica su primer volumen de poemas *Auf der Erde und in der Hölle* (*Así en la tierra como en el infierno*) en la editorial Otto Müller de Salzburgo y escribe su primera obra teatral *Der Berg* (*La montaña*) que aparecerá publicada en 1970.

Comienza su amistad con el compositor Gerhard Lampersberg y con su mujer la cantante Maja Weis-Ostborn, que lo introducirán en la vanguardia musical y en cuya mansión de Maria Saal vivirá con intermitencia durante casi tres años. En este ambiente, se inicia en el uso de las técnicas vanguardistas que aplica en *Die Rosen der einode*, aparecida en 1959.

1958 Publica los volúmenes de poemas *In Hora Mortis* y *Unter dem Eisen des ondes* en la editorial Kiepenheurer & Witsch.

1959 Bernhard escribe su primer texto en prosa importante, *In der Höhe* (*En las alturas*). También en este año aparece en la revista *Wort in der Zeit* una colección de prosas breves, titulada *Ereignisse* (*Acontecimientos*), marcadas por una mayor sequedad estilística, un laconismo que anticipa el tono característico de su obra posterior.

1960 Su relaciones con los Lampersberg cesa de manera abrupta y conflictiva. En julio de este año se representa la ópera *Köpfe* (*Cabezas*) con libreto de Bernhard y las piezas surrealistas breves *Die Erfundene, Rosa* y *Frühling*. Parece ser que trabajó por unos días como empleado en la biblioteca del Instituto Austríaco en Londres. Después de hacer una escala en París, Bernhard regresa a Viena.

1961 El recuento de poemas *Gel* es rechazado por la editorial Otto Müller. La mayoría de esos 140 poemas permanecen inéditos.

1962 El recuento de poemas *Die Irren . Die Häftlinge* aparece publicado en una edición privada en Klagenfurt.

1963 Bernhard viaja a Polonia por invitación de Annemarie Siller. Aparece la novela *Frost* (*Helada*) publicada por la editorial Insel y la crítica la acoge con entusiasmo.

1964 Aparece *Amras*, el libro que Bernhard preferirá entre todos los suyos. Recibe el premio Julius Campe por *Frost*.

1965 Muere su abuela. Thomas adquiere una vieja casa en Ohlsdorf cuya restauración le llevará una decena de años. A partir de entonces repartirá su tiempo entre Viena, Ohlsdorf y sus viajes (particularmente al Mediterráneo).

1967 Aparece la novela *Verstörung (Perturbación)*. Durante el verano, Bernhard se somete a una importante operación en el Hospital Pneumológico de la Baumgartnerhöhe, en Viena. Este mismo año aparece un libro de relatos: *Prosa*.

1968 Bernhard recibe el Premio Nacional de Literatura. Su discurso de agradecimiento provoca uno de los mayores escándalos que acompañarán a toda su obra (Bernhard relatará este incidente, años más tarde y de forma novelada, en *El Sobrino de Wittgenstein*). Este mismo año publica el relato *Ungemach*. En el Landstheater de Linz se hace un montaje de *Amras* en forma de ballet.

1969 Publica tres volúmenes de prosa: *An der Braumgrenze. Watten y Ereignisse*.

1970 Aparece su tercera novela, *Das Kalkwerk (La Calera)*.

Bernhard recibe el premio Georg Büchner de la Academia Alemana de la Lengua de Darmstadt. En el Schauspielhaus de Hamburgo se monta su primera obra teatral: *Ein fest für Boris (Una fiesta para Boris)*, bajo la dirección de Claus Peymann, iniciando así un largo período de colaboración y amistad entre ambos. En un documental de televisión, titulado *Drei Tage (Tres días)*, Bernhard habla de si mismo y de su obra, ofreciendo un testimonio autobiográfico detallado.

1971 Bernhard realiza una gira de lecturas por Yugoslavia. Aparecen *Gehen (Andar)*, *Midland in Stilfs* y *Der Italianer* (el guión de una película de Felix Radan) en las ediciones Residenz Verlag. A esta editorial entregará Bernhard la mayor parte de su obra (junto con su principal editor de Frankfurt: Suhrkamp).

1972 En el festival de Salzburgo se estrena la obra de Bernhard *Der Ignorant und der Wahnsinnige (El ignorante y el demente)* bajo la dirección de Claus Peymann, a quien Bernhard confiará la dirección de casi todas sus piezas teatrales. La obra es retirada de cartel debido a un desacuerdo respecto a la intensidad de la luces de emergencia: Bernhard insistía en que la obra debía terminar en un oscuro total pero el reglamento lo prohibía por razones de seguridad. Ese mismo año, Bernhard recibe el premio Grillparzer. La ceremonia de entrega del premio genera un nuevo escándalo (la ceremonia de entrega y el incidente de las luces de emergencia también serán relatadas posteriormente por Bernhard en su obra *El Sobrino de Wittgenstein*).

1973 Voitek Jasny filma el relato *Der Kulterer*. Ingeborg Bachmann, amiga de Bernhard, muere en Roma.

1974 El Burgtheater de Viena presenta *Die Jadesgesellschaft (La partida de caza)*. Bernhard desapruaba este montaje pues, según él, los actores impuestos por la dirección del teatro no son los adecuados. En Salzburgo se estrena *Die Macht der Gewonheit (La fuerza de la costumbre)*.

1975 El Burgtheater de Viena presenta *Der Präsident (El presidente)*. Aparece la novela *Korrektur (Corrección)* y el primer volumen de relatos autobiográficos *Die Ursache (El origen)*.

1976 La obra teatral *Die Berühnten (Los célebres)* es rechazada por el festival de Salzburgo pero unos meses después se estrena en el Theater an der Wien. En Stuttgart, Claus Peymann monta *Minetti. Ein Porträt des Künstlers als alter Mann (Minetti, retrato del artista como hombre viejo)* con el actor Bernhard Minetti en el papel principal. Aparece el segundo libro autobiográfico de Bernhard, *Der Keller (El sótano)*.

1978 En Stuttgart se estrena la pieza teatral *Emmanuel Kant*. Se publica *Der Atem (El aliento)*, el tercero de los relatos autobiográficos, así como los relatos de *Der Stimmenimitator (El imitador de voces)* y *Ja (Si)*. Bernhard, cuyo padecimiento pulmonar es irreversible y crónico, escribe sobre todo durante sus estancias invernales en los países del Mediterráneo: Mallorca, Yugoslavia, Madrid o Portugal.

1979 Se estrenan en Württemberg *Der Deutsche Mittagstisch (La comida alemana)* y *Vor dem Ruhestand (Antes de la jubilación)* con dirección de Claus Peymann. Bernhard renuncia a la Academia Alemana de Lengua y Literatura. Muere Paul Wittgenstein a los 72 años.

1980 Estreno de *Der Weltverbesserer* en Bochum (publicada en 1979). Publicación de la novela corta *Die Billigesser (Los comebarato)*.

1981 Se estrena en los festivales de Salzburgo *Am Ziel (A la meta)*. Aparece también el cuarto libro autobiográfico, *Die Kälte (El frío)*.

1982 Aparece publicada la obra *Wittgenstein Neffe (El sobrino de Wittgenstein)* y las narraciones *Ein Kind (Un niño)* y *Beton (Hormigón)*. Se estrena en Baden-Württemberg *Über allen Gipfeln ist Ruh (La paz reina en las cumbres)*.

1983 Se estrena en Bochum la obra teatral *Der Schein trügt (Las apariencias engañan)* y se publica el relato *Der Untergeher (El malogrado)*.

1984 Aparece *Holzfällen (Tala)*. Sintiendo que uno de los personajes de dicha obra hace alusión a su persona, Gerhard Lampersberg entabla una querrela contra Bernhard por difamación. Bernhard prohíbe la venta de sus libros en Austria. Muere Hedwig Stavianicek. En el otoño Bernhard se retira a Madrid por un período largo.

1985 Lampersberg retira su demanda. En el festival de Salzburgo se estrena la obra *Der Theatermacher (El hacedor de teatro)*. Aparece publicada la última novela que Bernhard escribió, *Alte Meister (Maestros antiguos)*.

1986 Estreno de *Einfach kompliziert (Simplemente complicado)* en el Teatro Schiller de Berlín. También este año se estrena la obra *Ritter, Dene , Voss* en el festival de Salzburgo. Se publica la novela *Auslöschung (Extinción)*, que Bernhard había escrito unos años antes.

1987 Se publica la obra teatral *Elizabeth II.*

1988 Se estrena la obra teatral *Heldenplatz (Plaza de Héroes)* . Se sabía que en esta obra Bernhard denunciaba la complicidad del estado y del pueblo austriaco con el nazismo, lo que provocó que el estreno estuviese precedido de un gran escándalo.

En noviembre de este año, Bernhard sufrió un ataque cardíaco mientras estaba de vacaciones en la casa de su hermana, Susanne Kuhn, en Torremolinos, España.

1989 El 12 de febrero muere Thomas Bernhard, en su casa de Ohlsdorf, víctima de una crisis cardíaca. En su testamento dejó establecida la prohibición de que sus obras fueran representadas en Austria o bajo el patrocinio del estado austriaco. Fue enterrado al lado de Hedwig Stavianicek en el cementerio de Grinzig.

B. La obra de Thomas Bernhard.

I. OBRA PUBLICADA:

1. Teatro

die rosen der einöde. fünf sätze für ballett, stimmen und orchester. Frankfurt-am-Main: Fischer, 1959.

Ein Fest für Boris, Frankfurt-am-Main: Suhrkamp, 1970.

Der Ignorant und der Wahnsinnige, Frankfurt-am-Main: Suhrkamp, 1972.

Die Jadesellschaft, Frankfurt-am-Main: Suhrkamp, 1974.

Die Macht der Gewohnheit. Kömodie, Frankfurt-am-Main: Suhrkamp, 1974

Die Salzburger Stücke. (Der Ignorant und der Wahnsinnige y Die Macht der Gewonheit). Frankfurt-am-Main: Suhrkamp, 1975.

Der Präsident, Frankfurt-am-Main: Suhrkamp, 1975.

Die Berühmten. Frankfurt-am-Main: Suhrkamp, 1976.

Minetti. Ein Porträt des Künstlers als alter Mann, Frankfurt-am-Main: Suhrkamp, 1977.

Immanuel Kant, Frankfurt-am-Main: Suhrkamp, 1978.

Der deutsche Mittagstisch . Ein tragödie für ein Burgtheatergastspiel in Deutschland,
en *Die Zeit* del 29 de diciembre de 1978.

Vor dem Ruhestand. Eine Komödie von deutscher Seele, Frankfurt-am-Main: Suhrkamp, 1979.

Der Weltverbesserer, Frankfurt-am-Main: Suhrkamp, 1979.

Über allen Gipfeln ist Ruh. Ein deutscher Dichertag um 1980. Kömodie, Frankfurt-am-Main: Suhrkamp,
1981.

Am Ziel, Frankfurt-am-Main: Suhrkamp, 1981.

Der Schein trügt, Frankfurt-am-Main: Suhrkamp, 1983.

Der Theatermacher, Frankfurt-am-Main: Suhrkamp, 1984.

Ritter, Dene, Voss, Frankfurt-am-Main: Suhrkamp, 1984.

Die Stücke. 1969-1981. Frankfurt-am-Main: Suhrkamp, 1984.

Einfach kompliziert, Frankfurt-am-Main: Suhrkamp, 1986.

Elizabeth II. Keine Kömodie. Frankfurt-am-Main: Suhrkamp, 1987.

Heldenplatz, Frankfurt-am-Main: Suhrkamp, 1988.

Der deutsche Mittagstisch. Dramolette. (A Doda, Maiandacht. Ein Volksstück als wahre Begebenheit (Meiner Kindheitsstadt Traunstein gewidmet), Macht, Freispruch, Eis, Der deutsche Mittagstisch, Alles oder nichts).
Frankfurt-am-Main: Suhrkamp, 1988.

Stücke. 4 vol. Frankfurt-am-Main: Suhrkamp, 1988.

Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen. Drei Dramolette.

(*Claus Peymann verläßt Bochum und geht als Burgtheaterdirektor nach Wien-1986-, Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen-1986-, Claus Peymann und Herman Beil auf der Sulzwiese-1987*) Frankfurt-am-Main: Suhrkamp, 1990.

2. Novelas y relatos.

Frost. Frankfurt-am-Main: Insel, 1963.

Amras. Frankfurt-am-Main: Insel, 1964.

Verstörung. Frankfurt-am-Main: Insel, 1967.

Prosa. Frankfurt-am-Main: Suhrkamp, 1967.

Ungemach. Frankfurt-am-Main: Suhrkamp, 1968.

Watten. Ein Nachlaß. Frankfurt-am-Main: Suhrkamp, 1969.

Ereignisse. Berlin (Literarisches Colloquium), 1969.

An der Baumgrenze. Salzburg: Residenz, 1969.

Das Kalkwerk. Frankfurt-am-Main: Suhrkamp, 1970.

Der Italiener. Salzburg: Residenz, 1971.

Midland in Stif. Drei Erzählungen. Frankfurt-am-Main: Suhrkamp, 1971.

Gehen. Frankfurt-am-Main: Suhrkamp, 1971.

Der Kulterer. Ein Filmgeschichte. Salzburg: Residenz, 1974.

Korrektur. Roman. Frankfurt-am-Main: Suhrkamp, 1975.

Die Ursache. Eien Andeutung. Salzburg: Residenz, 1975.

Der Keller. Eine Entziehung. Salzburg: Residenz, 1976.

Der Atem. Eine Entscheidung. Salzburg: Residenz, 1978.

Ja. Frankfurt-am-Main: Suhrkamp, 1978.

Der Stimmenimitator. Frankfurt-am-Main: Suhrkamp, 1978.

Die Erz:ahlunfen. Frankfurt-am-Main: Suhrkamp, 1979.

Die Billigesser. Frankfurt-am-Main: Suhrkamp, 1980.

Die Kälte. Eine Isolation. Salzburg: Residenz, 1981.

Ein Kind. Salzburg: Residenz, 1982.

Beton. Frankfurt-am-Main: Suhrkamp, 1963.

Wittgensteins Nefte. Eien Freundschaft. Frankfurt-am-Main: Suhrkamp, 1982.

Der Untergeher. Frankfurt-am-Main: Suhrkamp, 1983.

Holzfällen. Eine Erregung. Frankfurt-am-Main: Suhrkamp, 1984.

Alte Meister. Kömodie. Frankfurt-am-Main: Suhrkamp, 1985.

Auslöschung. Ein Zerfall. Frankfurt-am-Main: Suhrkamp, 1986.

In der Höhe. Rettungcersuch, Unsinn. Salzburg: Residenz, 1989.

3. Lírica

Auf der Erde und in der Hölle, Salzburg: Otto Müller, 1957.

In hora mortis. Salzburg: Otto Müller, 1958.

Unter dem Eisen des Mondes. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1958.

Dier Irren. Die Hälflinge, Klagenfurt: Kleinmayr, 1962. (Edición privada).

Ave Vergil. Gedicht. Frankfurt-am-Main: Suhrkamp. 1981.

Gesammelte Gedichte. Hg. von Volker Bohn. Frankfurt-am-Main: Suhrkamp: 1991.

4. Entrevistas

Hofman Kurt: *Aus Gesprächen mit Thomas Bernhard*. Wien: Locker, 1988. München (dtv) 1990 (edición con la última entrevista en *Spiegel*).

Fleischmann, Krista: *Thomas Bernhard- Eine Begegnung. Gespräche mit Krista Fleischmann*. Viena: Edition S, 1991. (incluye los textos de las entrevistas de Mallorca (1981), Madrid (1986) y Viena (1988)).

II. Estrenos teatrales.

Ein Fest für Boris, Deutsches Schauspielhaus Hamburg, 29.6.1970, Dirección: Claus Peymann.

Der Ignorant und der Wahnsinnige, Salzburger Festspiele, 29.7.1972, Dirección: Claus Peymann.

Die Jadesellschaft, Burgtheater Wien, 4.5.1974, Dirección: Claus Peymann.

Die Macht der Gewohnheit. Salzburger Festspiele, 27.7.1974, Dirección: Dieter Dorn.

Der Präsident, Akademietheater Wien, 17.5.1975, Dirección: Ernst Wendt.

Die Berühmten, Theater an der Wien, 8.6.1976, Dirección: Peter Lotschak.

Minetti. Württembergisches Staatstheater, Stuttgart, 1.9.1976, Dirección: Claus Peymann.

Immanuel Kant, Württembergisches Staatstheater, Stuttgart, 15.4.1978, Dirección: Claus Peymann.

Vor dem Ruhestand. Württembergisches Staatstheater, Stuttgart, 29.6.79, Dirección: Claus Peymann.

Der Weltverbesserer, Schauspielhaus Bochum, 6.9.1980, Dirección: Claus Peymann.

Über allen Gipfeln ist Ruh. Ein deutscher Dichtertag um 1980. Schloßtheater Ludwigsburg (Bochumer Ensemble), 25.6.1982, Dirección: Alfred Kirschner.

Am Ziel. Salzburger Festspiele, 18.8.1981, Dirección: Claus Peymann.

Der Schein trügt, Schauspielhaus Bochum, 21.1.1984, Dirección: Claus Peymann.

Der Theatermacher, Landestheater Salzburg, 17.8.1985, Dirección: Claus Peymann.

Ritter, Dene, Voss, Landestheater Salzburg, 18.8.1986, Dirección: Claus Peymann.

Einfach kompliziert, Schiller-Theater, Berlin, 28.2.1986, Dirección: Klaus André.

Heldenplatz, Burgtheater, Wien, 4.11.1988, Dirección: Claus Peymann.

Elizabeth II. Schiller-Theater, Berlin, 5.11.1989, Dirección: Niels-Peter Rudolph.

II. PETER HANDKE

A. Datos biográficos.

1942. Peter Handke nace en Carinthia, Austria, donde la familia (madre, hijo y padrastro) se establece después de la guerra.

1961-1965 . Handke cursa estudios de Derecho en Graz. Primeras publicaciones.

1965. La novela *Die Hornissen* es aceptada por la editorial Suhrkamp y publicada el año siguiente. Handke abandona sus estudios y comienza a escribir sus *Sprechstücke* o “piezas habladas”: *Weissagung (Profecía)*, *Selbstbeziehung (Autoacusación)*, *Hilferufe (Llamada de auxilio)*, *Publikumsbeschimpfung (Insultos al público)*.

Ya desde estos años Handke inicia un periodo de movimiento incesante que lo llevará a vivir, a lo largo de los años, en varias ciudades alemanas, en París y en los Estados Unidos. Realiza los primeros viajes a Yugoslavia y Rumania, y más tarde a Norteamérica y Japón. Desde 1991 vive cerca de París.

1966. *Publikumsbeschimpfung* , junto con otras “piezas habladas” aparecen publicadas por la editorial Suhrkamp de Frankfurt. Se estrena *Insultos al Público* en el Theatre at Turm, en Frankfurt, bajo la dirección de Claus Peymann. En Gran Bretaña, esta obra será estrenada por The Other Company at the Oval House, London, en 1970. Las otras “piezas habladas” se estrenan en Frankfurt y en Oberhausen entre 1966 y 1967. Handke asiste a la reunión del Grupo 47 en Princeton en la que destaca por sus ataques a los integrantes del grupo.

1967. Una segunda novela, *Der Hausierer* , es publicada. Handke recibe el premio Gerhart Hauptman.

1968. Estreno de *Kaspar* en el Theater am Turm en Frankfurt, bajo la dirección de Claus Peymann y en el Städtische Bühnen en Oberhausen con dirección de Gunter Büch (Estreno en Gran Bretaña por el Almost Free Theatre, London, 1973. En España esta obra se estrenará en 1980, en el Teatro Arlequín de Madrid, bajo la dirección de José Luis Gómez en 1980.

1969. Estreno de *Das Mündel will Vormund sein* en el Theater am Turm en Frankfurt, bajo la dirección de Claus Peymann . Estreno en Gran Bretaña por el Open Space Theatre, London, 1971.

Handke publica su libro de poemas *Die Innenwelt der Aussenwelt der Innenwelt*. Nace su hija, Amina.

1970. Aparece el relato *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter (La angustia del portero ante el penalty)*, que posteriormente será adaptada para un programa de televisión.

Publicación de *Der Ritt über den Bodensee*, que será estrenada en 1971 en la Schaubühne am Halleschen Ufer, en Berlín, con dirección de Claus Peymann. En Gran Bretaña se estrena en 1973 en el Hampstead Theatre en Londres.

1972 . Aparecen publicadas las novelas cortas *Der kurze Brief zum langen Abschied* y *Wunschloses Unglück*. Recibe el premio Schiller del estado de Mannheim.

1973. Se publica *Die Unvernünftigen sterben aus*, que se estrenará en el Theater am Neumark, en Zurich (1974) dirigida por Horst Zankl. En Gran Bretaña se estrena en el National Theatre, en 1976. Handke recibe el Premio George Buchner.

1974 . Handke publica *Als das Wünschen noch geholfen hat* , colección de poemas y textos breves.

1975 . Handke escribe *Falsche Bewegung (Movimiento en falso)*, guión de la película dirigida por Wim Wenders (1975). Se publica la obra teatral *Die Stunde der wahren Empfindung*

1976. Aparece el cuento *Die linkshändige Frau (La mujer zurda)*, también convertida en un film, escrito y dirigido por Handke.

1977. Handke publica un diario con el título *Das Gewicht der Welt*. Entre 1978 y 1979 realiza una estancia en los E.U.A.

1978. Recibe el premio Georges Sadoul.

1979. Publicación de la historia *Langsame Heimkehr (Lento volver a casa)*. Handke recibe la primera entrega del Premio Kafka.

1981. Se publica *Über die Dörfer (Sobre la aldea)*, obra teatral que será estrenada en el festival de Salzburgo en 1982, con dirección de Wim Wenders. Estrenada en Bretaña por el National Theatre en 1989

1983. Handke publica *Der Chinese der Schmerzes*

1986. Aparece publicada la obra *Die Wiederholung (Repetición)*

1987. Aparece *Abwesenheit (Ausencia)*, una novela corta, así como el cuento titulado *Nachmittag eines Schriftstellers (La tarde de un escritor)*. Junto con Wim Wenders, Handke escribe el guión de la película *Der Himmel über Berlín (Cielo sobre Berlín)*, dirigida por Wim Wenders. Recibe el Gran Premio Estatal de Austria.

1989. Se publica *Das Spiel vom Fragen.*, que será estrenada en el Burgtheater Viena en 1990 bajo la dirección de Claus Peymann.

1989-1991. Handke publica los ensayos *Versuch über die Mudigkeit, Versuch über die Jukebox, Versuch über die geglückten Tag*, así como la obra teatral *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten*. que será estrenada en el Theater an der Wien, bajo la dirección de Claus Peymann. En Gran Bretaña, esta obra se estrenará en el festival de Edinburgo en 1994 (en una producción berlinesa bajo la dirección de Luc Bondy).

En 1991, en Chaiville, cerca de París, nace su segunda hija. Ese mismo año recibe el premio Grillparzer.

1994. Publicación de *Mein Jahr in der Niemandsbucht*

1996. Publicación de *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien.*

1997. Publicación de la obra teatral *Zurüstungen für die Unsterblichkeit (Preparativos para la inmortalidad)*. que será estrenada en el Theater an de Wien, bajo la dirección de Claus Peymann.

1999. Ante el bombardeo de la OTAN a Yugoslavia, Handke se declara solidario con el pueblo serbio y como muestra de apoyo viaja a Belgrado.

B. La obra de Peter Handke

Las obras de Handke han sido continuamente reeditadas y han sido traducidas a varios idiomas. Dada la diversidad de este material hemos incluido sólo las referencias correspondientes a las primeras ediciones.

OBRA PUBLICADA:

1. Prosa y poesía.

- Die Hornissen*. Roman. Frankfurt: Suhrkamp, 1966.
- Begrüßung des Aufsichtsrates*. Prosatexte. Salzburg, Viena: Residenz, 1967.
- Der Hausierer*. Roman. Frankfurt: Suhrkamp, 1967.
- “Die Literatur ist romantisch”, (ensayo), Berlín: Oberbaumpresse, 1967.
- Deutsche Gedichte*. 40 Umschlagseiten. Frankfurt: Euphorion, 1969.
- Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt*. Frankfurt: Suhrkamp, 1969.
- Prosa, Gedichte, Theaterstücke, Hörspiele, Aufsätze*. Frankfurt: Suhrkamp, 1969.
- Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*. Erzählung. Frankfurt: Suhrkamp, 1970.
- Geschichten aus dem Wienerwald von Ödön von Horvath*. Nacherzählung von Peter Handke. Frankfurt: Suhrkamp, 1970.
- Wind und Meer*. Vier Hörspiele. Frankfurt: Suhrkamp, 1970.
- Chronik der laufenden Ereignisse*. Frankfurt: Suhrkamp, 1971.
- Der kurze Brief zum langen Abschied*. Erzählung. Frankfurt: Suhrkamp, 1972.
- Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*. Aufsätze. Frankfurt: Suhrkamp, 1972.
- Wunschloses Unglück*. Erzählung. Salzburg, Wien: Residenz, 1972.
- Als das Wünschen noch geholfen hat*. Gedichte, Aufsätze, Texte, Fotos. Frankfurt: Suhrkamp, 1974.
- Der Rand der Wörter*. Erzählungen, Gedichte, Stücke. Stuttgart: Reclam, 1975.
- Die Stunde der wahren Empfindung*. Frankfurt: Suhrkamp, 1975.
- Falsche Bewegung*. Frankfurt: Suhrkamp, 1975.
- Die linkshändige Frau*. Erzählung. Frankfurt: Suhrkamp, 1976.
- Das Ende des Flanierens*. Gedichte. Linolschnitte von Hermann Gail. Wien: David-Press, 1977.
- Das Gewicht der Welt*. Ein Journal. (November 1975-März 1977). Salzburg, Wien: Residenz, 1977.
- Langsame Heimkehr*. Erzählung. Frankfurt: Suhrkamp, 1979.
- Die Lehre der Sainte-Victoire*. Frankfurt: Suhrkamp, 1980.
- Kindergeschichte*. Frankfurt: Suhrkamp, 1981.
- Die Geschichte des Bleistifts*. Salzburg, Wien: Residenz, 1982.
- Der Chinese des Schmerzes*. Frankfurt: Suhrkamp, 1983.
- Phantasien der Wiederholung*. Frankfurt: Suhrkamp, 1983.
- Die Wiederholung*. Frankfurt: Suhrkamp, 1986.
- Gedicht an die Dauer*. Frankfurt: Suhrkamp, 1986.
- Der Himmel über Berlin*. Ein Filmbuch. Mit Wim Wenders. Frankfurt: Suhrkamp, 1987.
- Die Abwesenheit*. Ein Märchen. Frankfurt: Suhrkamp, 1987.
- Gedichte*. Frankfurt: Suhrkamp, 1987.
- Nachmittag eines Schriftstellers*. Erzählung. Salzburg, Wien: Residenz, 1987.
- Versuch über die Müdigkeit*. Frankfurt: Suhrkamp, 1989.
- Noch einmal für Thukydides*. Salzburg, Wien: Residenz, 1990.
- Versuch über die Jukebox*. Erzählung. Frankfurt: Suhrkamp, 1990.
- Abschied des Träumers vom Neunten Land*. Frankfurt: Suhrkamp, 1991.
- Versuch über den geglückten Tag*. Ein Wintertagtraum. Frankfurt: Suhrkamp, 1991.
- Drei Versuche*. Versuch über die Müdigkeit. Versuch über die Jukebox. Versuch über den geglückten Tag. Frankfurt: Suhrkamp, 1992.

- Langsam im Schatten. Gesammelte Verzettelungen 1980-1992.* Frankfurt: Suhrkamp, 1992.
- Die Kunst des Fragens.* Frankfurt: Suhrkamp, 1994.
- Mein Jahr in der Niemandsbucht. Ein Märchen aus den neuen Zeiten.* Frankfurt: Suhrkamp, 1994.
- Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien.*
Frankfurt: Suhrkamp, 1996.
- Sommerlicher Nachtrag zu einer winterlichen Reise.* Frankfurt: Suhrkamp, 1996.
- In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus. Roman.* Frankfurt: Suhrkamp, 1997.
- Am Felsfenster morgens. Und andere Ortszeiten 1982 - 1987.* Salzburg, Wien: Residenz, 1998.
- Peter Handke / Lisl Ponger: Ein Wortland. Eine Reise durch Kärnten, Slowenien, Friaul, Istrien und Dalmatien.* Klagenfurt/Celovec: Wieser, 1998.
- Die Stunde der wahren Empfindung.* Frankfurt: Suhrkamp, 1999.
- Die Wiederholung.* Frankfurt: Suhrkamp, 1999.
- Lucie im Wald mit den Dingsda. Mit 11 Skizzen des Autors.* Frankfurt: Suhrkamp, 1999.
- Unter Tränen fragend. Nachträgliche Aufzeichnungen von zwei Jugoslawien-Durchquerungen im Krieg, März und April 1999.* Frankfurt: Suhrkamp, 2000.
- Mein Jahr in der Niemandsbucht. Ein Märchen aus den neuen Zeiten.* Frankfurt: Suhrkamp, 2000.
- Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos. Roman.* Frankfurt: Suhrkamp, 2002.

2. Teatro.

- Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke.* Frankfurt: Suhrkamp, 1966.
- Hilferufe.* En *Deutsches Theater der Gegenwart*. Bd. II. Frankfurt: Suhrkamp, 1967.
- Kaspar.* Frankfurt: Suhrkamp, 1968.
- Quodlibet.* En *Spectaculum XIII*. Frankfurt: Suhrkamp, 1970.
- Der Ritt über den Bodensee.* Frankfurt: Suhrkamp, 1970.
- Stücke 1.* Frankfurt: Suhrkamp, 1972.
- Die Unvernünftigen sterben aus.* Frankfurt: Suhrkamp, 1973.
- Stücke 2.* Frankfurt: Suhrkamp, 1973.
- Über die Dörfer. Dramatisches Gedicht.* Frankfurt: Suhrkamp, 1981.
- Das Spiel vom Fragen oder Die Reise zum sonoren Land.* Frankfurt: Suhrkamp, 1989.
- Die Stunde, da wir nichts voneinander wußten. Ein Schauspiel.* Frankfurt: Suhrkamp, 1992.
- Die Theaterstücke.* Frankfurt: Suhrkamp, 1992.
- Zurüstungen für die Unsterblichkeit.* Frankfurt: Suhrkamp, 1997.
- Die Stunde der wahren Empfindung.* Frankfurt: Suhrkamp, 1999.
- Die Wiederholung.* Frankfurt: Suhrkamp, 1999.
- Die Fahrt im Einbaum oder Das Stück zum Film vom Krieg.* Frankfurt: Suhrkamp, 1999.

II. ESTRENOS TEATRALES

- Publikumsbeschimpfung.* Theater am Turm, Frankfurt, 8-6-1966. Dirección: Claus Peymann.

- Weissagung*. Städtische Bühnen, Oberhausen, 22-10-1966. Dirección: Günter Büch.
- Selbstbeziehung*. Städtische Bühnen, Oberhausen, 22-10-1966. Dirección: Günter Büch.
- Hilferufe*. Städtische Bühnen, Oberhausen, 12-9-1967. Dirección: Günter Büch.
- Kaspar*. Theater am Turm, Frankfurt, (dir.: Claus Peymann) y Städtische Bühnen, Oberhausen, (dir.: Günter Büch), 11-5-1968.
- Das Mündel will Vormund sein*. Theater am Turm, Frankfurt, 31-1-1969. Dirección: Claus Peymann.
- Quodlibet*. Basler Theater, 24-1-1970. Dirección: Hans Hollmann.
- Der Ritt über den Bodensee*. Schaubühne am Halleschen Ufer, Berlin, 23-1-1971. Dirección: Claus Peymann, Wolfgang Wiens.
- Die Unvernünftigen sterben aus*. Theater am Neumarkt, Zürich, 17-4-1974. Dirección: Horst Zankl.
- Über die Dörfer*. Festival de Salzburgo, 8-8-1982. Dirección: Wim Wenders.
- Das Spiel vom Fragen*. Burgtheater, Viena, 13-1-1990. Dirección: Claus Peymann.
- Die Stunde, da wir nichts voneinander wußten*. Burgtheater, Viena, 9-5-1992. Dirección: Claus Peymann.
- Zurüstungen für die Unsterblichkeit. Königsdrama*. Burgtheater, Viena 1997. Dirección: Claus Peymann.
- Die Fahrt im Einbaum oder Das Stück zum Film vom Krieg*. Burgtheater, Viena 1999.

III. PELÍCULAS Y GUIONES

- 3 amerikanische LP's*. Cortometraje. Guión: Peter Handke. Dirección: Wim Wenders, 1969.
- Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*. TV-Film. Guión: Peter Handke, Wim Wenders, Dirección: Wim Wenders. ORF, WDR, 1972.
- Die linkshändige Frau*. Largometraje. Guión y dirección: Peter Handke, Alemania, 1977.
- Der Himmel über Berlin*. Largometraje. Guión : Peter Handke, Wim Wenders, Dirección: Wim Wenders. Alemania, Francia 1987.
- L'absence - Die Abwesenheit*. Largometraje. Guión y dirección: Peter Handke. Francia, Alemania, España, 1992.

IV. TRADUCCIONES

- Florjan Lipus: *Der Zögling Tjas. Roman*, trad. del esloveno: Peter Handke, Helga Mračnikar. Salzburg, Wien: Residenz, 1981.
- Emmanuel Bove: *Meine Freunde*, trad. del francés: Peter Handke. Frankfurt: Suhrkamp, 1981.
- Georges-Arthur Goldschmidt: *Der Spiegeltag. Roman*, trad. del francés: Peter Handke. Frankfurt.: Suhrkamp, 1982.
- Gustav Janus: *Gedichte 1962-1983*, trad. dl esloveno: Peter Handke. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1983.
- Marguerite Duras: *Die Krankheit Tod. La Maladie de la Mort*. Zweisprachige Ausgabe. trad. del francés: Peter Handke. Frankfurt: S. Fischer, 1985.
- Aischylos: *Prometheus, Gefesselt*. trad. : Peter Handke. Frankfurt.: Suhrkamp, 1986.
- Julien Green: *Der andere Schlaf*. Roman. trad. del francés: Peter Handke. München: Hanser, 1988.

William Shakespeare: *Das Wintermärchen*. trad. del inglés: Peter Handke. Frankfurt: Suhrkamp, 1991.

Goerges-Arthur Goldschmidt: *Der unterbrochene Wald*. trad. del francés: Peter Handke. Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag, 1995.

Bruno Bayen: *Bleiben die Reisen*. Roman. trad. del francés: Peter Handke. Salzburg, Wien: Residenz, 1997.

Gustav Janus: *Der Kreis ist jetzt mein Fenster*. trad. del esloveno: Peter Handke. Salzburg, Wien: Residenz, 1998.

Analís Dimitri: *Land für sich. Gedichte*. trad. del francés: Peter Handke. Salzburg, Wien: Residenz, 1999.

Bruno Bayen: *Die Verärgerten*. Roman. trad. del francés: Peter Handke. Salzburg, Wien: Residenz, 2000.

III. TOM STOPPARD

A. Datos biográficos .

1937 Nace Tomás Straüssler en Zlín, Checoslovaquia, hijo de Eugen y Marta Straüssler.

1939 El día que los nazis invaden Austria, la familia Straüssler abandona Zlín y marcha a Singapur.

1942 Ante la inminente invasión japonesa, Tomás y su madre abandonan Singapur con destino a la India. El padre de Tomás es asesinado en Singapur.

1945 En Darjeeling (India), la madre de Tomás se casa con Kenneth Stoppard, un Mayor de la Armada Británica.

1946 La familia se traslada a Inglaterra y el Mayor Stoppard adopta a los dos hijos de su esposa. De esta manera, Tomás Straüssler pasa a llamarse Tom Stoppard.

1950 La familia Stoppard se traslada a Bristol.

1954-58 Stoppard trabaja como periodista para el *Western Daily Press* y asiste a las presentaciones teatrales del Bristol Old Vic.

1955 Stoppard asiste a la primera producción británica de *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett.

1956 La obra de John Osborne, *Looking Back in Anger* es producida por la Royal Court Theater. El Berliner Ensemble, dirigido por Bertold Brecht, visita Londres.

1958-60 Stoppard trabaja como periodista para el *Bristol Evening World*.

1960 Stoppard decide abandonar su trabajo como periodista para convertirse en dramaturgo. Escribe *A Walk on the Water*.

1960-61 Escribe *The Gamblers* (obra en un acto) y *The Stand-Ins* (que posteriormente se convertirá en *The Real Inspector Hound*)

1962-63 Trabaja como crítico teatral para la revista *Scene*.

1963 Se emite en televisión la obra *A Walk on the Water*. Stoppard escribe *I can't give you anything but Love, Baby* y *Funny Man* (producciones para televisión). Inicia su relación con Jose Ingle.

1964 Emisión de las obras para radio *The Dissolution of Dominique Boot* y *"M" is for Moon Among Other Things*. Escribe *This Way Out With Samuel Boot* (guión para televisión). Pasa una temporada en Berlín con una beca de la Fundación Ford. Ahí escribe *Rosencrantz and Guildenstern Meet King Lear* (obra en un acto). *A Walk on the Water* se estrena en Hamburgo.

1965 Stoppard contrae matrimonio con Jose Ingle. Se estrena *The Gamblers* en la Universidad de Bristol. Escribe el primero de los setenta episodios de "A Student's Diary", una serie de radio para la BBC World Service.

1966 Se emite *If You're Glad I'll Be Frank*, obra para radio. Nace el primer hijo de Stoppard, Oliver. Traduce, junto con Nicholas Bethel, la obra de Slavomir Mrozek *Tango* que produce la Royal Shakespeare Company (RSC). Se emite por televisión *A Separate Peace*.

En el Edinburgh Festival Fringe se estrena *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*.
Stoppard publica la novela *Lord Malquist and Mr. Moon*.

1967 Se emiten las obras para televisión *Teeth* y *Another Moon Called Earth*.

Rosencrantz and Guildenstern are Dead se estrena en Broadway, siendo ésta la primera vez que una producción del National Theatre se traslada a Nueva York.

1968 Se estrena *Enter a Free Man* (una revisión de la obra *A Walk on the Water*).

Rosencrantz and Guildenstern are Dead gana el premio Tony a la mejor obra.

Se estrena *The Real Inspector Hound*.

Emisión por televisión de *Neutral Ground*.

1969 Producción para teatro de *Albert's Bridge* y *If You're Glad I'll Be Frank*, en el Festival de Edimburgo.

Nace Barnaby, el segundo hijo de Stoppard.

Stoppard se separa de Jose llevándose consigo a sus dos hijos.

1970 Emisión en radio de *Where Are They Now ?*

Stoppard comienza los trámites de divorcio.

Escribe *The Engagement* (una versión ampliada de *The Dissolution of Dominique Boot*) que será emitida por televisión en los E.U.A.

Se estrena *After Magritte*.

Stoppard, con sus dos hijos, se va a vivir con la doctora Miriam Moore-Robinson.

1971 Estreno de *Dogg's Our Pet*.

1972 Stoppard obtiene el divorcio de Jose Ingle y la custodia de sus hijos, tras lo cual se casa con la Dra. Miriam Moore-Robinson.

Nace William, el primer hijo de Tom y Miriam.

El National Theatre estrena *Jumpers*, con la dirección de Peter Wood, quien seguirá dirigiendo las obras de Stoppard durante varios años.

Primera producción en Nueva York de *The Real Inspector Hound* y de *After Magritte*.

Se emite la obra para radio *Artist Descending a Staircase*.

1973 Se presenta en teatro una adaptación de Stoppard de *La casa de Bernarda Alba*, de García Lorca.

1974 Primeras producciones en Nueva York de *Jumpers* y de *Enter a Free Man*.

La RSC estrena *Travesties*.

Nace el cuarto hijo de Stoppard, Edmund.

1975 Se emite la obra para televisión *The Boundary* (coescrita con Clive Exton).

Primera producción en Nueva York de *Travesties*.

Stoppard es coautor del guión para la película de Thomas Wiseman, *The Romantic English Woman*.

Se emite por televisión una adaptación de Stoppard de la obra *Three Men in a Boat* de Jerome K. Jerome.

1976 Estreno de *Dirty Linen*.

Travesties gana dos premios Tony, incluyendo el de la mejor obra del año. Stoppard conoce a Victor Fainberg, quien había sido internado en una prisión psiquiátrica por haber protestado contra la invasión rusa a Checoslovaquia. Las experiencias que relata Fainberg aparecerán en la obra *Every Good Boy Deserves Favor*.

Jumpers regresa al repertorio del National Theatre cuando éste abre sus nuevas instalaciones en el South Bank.

The (15 Minute) Dogg's Troupe Hamlet se presenta en el exterior del National Theatre.

1977 Primera producción en Nueva York de *Dirty Linen*.

Disidentes checoslovacos publican el "Charter 77". Vaclav Havel junto con otros firmantes son arrestados y acusados de subversión. Stoppard publica cartas al editor en contra del arresto de Havel. Viaja a Leningrado y Moscú, donde conoce a varios disidentes soviéticos.

Estreno de *Every Good Boy Deserves Favour* (una sola representación) con la participación de la London Symphony Orchestra.

Stoppard visita Checoslovaquia y publica un artículo denunciando la represión a la que han sido sometidos los firmantes del Charter 77.

Se emite por televisión *Professional Foul*.

1978 *Every Good Boy Deserves Favour* se repone en Londres con la participación de una orquesta de cámara. Ese mismo año se estrena en los E.U.A.

Stoppard protesta por el trato que se da a los judíos soviéticos.

Se estrena *Night and Day*.

Stoppard adapta para televisión la obra *Despair*, de Vladimir Nabokov.

1979 *Dogg's Hamlet , Cahoot's Macbeth* se estrena y se presenta en giras por el Reino Unido y los E.U.A.

El National Theatre presenta *Undiscovered Country* , una adaptación de Stoppard de la obra de Arthur Schnitzler *Das Weite Land*.

Primera producción en Nueva York de *Every Good Boy Deserves Favour* y de *Night and Day*.

1980 Stoppard participa en una recreación en Munich del juicio de 1979 contra Vaclav Havel. Asimismo. apoya el boicot a las olimpiadas como protesta por la represión soviética contra los disidentes.

Escribe el guión de cine *The Human Factor*, a partir de la novela de Graham Green.

1981 *On the Razzle*, (una adaptación de la obra de Johann Nestroy *Einen Jux will er sich machen*) se estrena en una producción del National Theatre.

Stoppard publica una carta abierta al presidente Husák, tras habersele negado una visa para volver a Checoslovaquia.

1982 Stoppard comienza a escribir la obra para televisión *Squaring the Circle* relacionada con el sindicato polaco Solidaridad.

Se repone *Every Good Boy Deserves Favour* con la participación de la London Symphony Orchestra.

Se estrena *The Real Thing* , con Felicity Kendal y Roger Rees en los papeles principales.

Se estrena *On the Razzle* en los EUA.

Se emite en radio *The Dog It Was That Died*.

1983 Traducción del libreto de la ópera de Prokofiev *El amor de cuatro naranjas*.

1984 La primera producción en Nueva York de *The Real Thing* gana cuatro premios Tony incluyendo el de la mejor obra.

Se emite por televisión *Squaring the Circle*.

En el National Theatre se presenta *Rough Crossing*, una adaptación libre de la obra de Ferenc Molnár *Play at the Castle*.

1985 Stoppard es nominado a un Oscar como coautor del guión de la película *Brazil*.

Revisión de la obra *Jumpers* para su reposición en el West End con Felicity Kendal como protagonista.

Stoppard dirige *The Real Inspector Hound* en el National Theatre.

1986 Organiza "Roll call at the NT", un evento en el que, durante 24 horas, diversas personalidades leen los nombres de los 10,000 judíos rusos a los que se les niega el permiso a emigrar.

Se presenta *Dalliance*, una adaptación de Stoppard de la obra de Arthur Schnitzler *Liebelei*.

Traducción de la obra de Vaclav Havel *Largo Desolato* , para el Bristol Old Vic.

1987 Primeras producciones en E.U.A y en el Reino Unido de la traducción de Stoppard de *Largo Desolato*.

Escribe el guión para *Empire of Sun*, película dirigida por Steven Spielberg a partir de la novela de J. G. Ballard.

1988 Estreno de *Hapgood*. con Felicity Kendal como protagonista.

Estreno en teatro de la obra para radio *Artist Descending a Staircase*.

1989 Stoppard escribe una versión para televisión de *The Dog It Was That Died*.

La filmación de *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* se cancela tras retirarse Sean Connery del elenco.

Stoppard revisa *Hapgood* para su estreno en los E.U.A.

Primera producción en Nueva York de *Artist Descending a Staircase*.

Stoppard contribuye (aunque no aparece su nombre en los créditos) en los guiones de las películas *Indiana Jones and The Last Crusade* y *Always*.

1990 Primera producción en Nueva York de *Rough Crossing*.

Rosencrantz and Guildenstern are Dead, escrita y dirigida por Tom Stoppard, gana el León de Oro en el Festival de Cine de Venecia.

Stoppard y la actriz Felicity Kendal inician una relación de pareja que durará ocho años. Stoppard acuerda la separación con su esposa.

Escribe el guión de *The Russia House*, película protagonizada por Sean Connery y basada en la novela de John Le Carré.

1991. Se emite la obra para radio *In the Native State*.

Escribe el guión de *Billy Bathgate*, una adaptación de la novela de E. L. Doctorow.

1992. Se formaliza el divorcio de Tom y Miriam. *The Real Inspector Hound* y *The 15 Minuet Hamlet* se reponen en Broadway.

Junto con Marc Norman, Stoppard escribe el guión de la película *Shakespeare in Love*. La filmación se cancela cuando Julia Roberts se retira del elenco.

1993 Se emite por televisión *A Separate Peace*.

El National Theatre estrena *Arcadia*.

La RSC repone *Travesties*, lo que significa que Tom Stoppard es el primer dramaturgo vivo que tiene simultáneamente en Londres una obra en el National Theatre y otra en la RSC.

1994 Por la información que le proporciona un pariente checoslovaco, Stoppard descubre que su familia es de origen judío y que tres de sus tías murieron en el Holocausto.

Primera producción en Nueva York de *Hapgood*.

Escribe el guión para un film animado (no producido aún) del musical *Cats* de Andrew Lloyd Webber.

1995 Se estrena en Londres *Indian Ink* (adaptación para teatro de la obra para radio *In The Native State*), con Felicity Kendal como protagonista.

Arcadia es nominada para el premio Tony a la mejor obra.

El National Theatre repone *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*.

Comienza la adaptación de *Hapgood* para el cine.

1996. Muere la madre de Stoppard. Dado el antisemitismo del Mayor Kenneth Stoppard, éste le pide a su hijo adoptivo que deje de usar su apellido.

1997 La versión de Stoppard de *La Gaviota* de Chejov se estrena bajo la dirección de Sir Peter Hall.

Muere el padre adoptivo de Stoppard.

El National Theatre estrena *The Invention of Love*.

Tom Stoppard recibe el título de Sir, una distinción que no se había otorgado a ninguno dramaturgo desde 1971, cuando se le concedió a Terence Rattigan.

1998 En Londres se repone *The Real Inspector Hound*.

Stoppard termina su relación sentimental con Felicity Kendal.

The Invention of Love se traslada al West End.

La Comédie-Française estrena *Arcadia*.

Revisa el guión del filme *Shakespeare in Love* para la producción que protagonizarán Joseph Fiennes y Gwyneth Paltrow.

1999 La película *Shakespeare in Love* gana tres Lobos de Oro incluyendo el de mejor guión, y siete Premios de la Academia incluyendo el de mejor guión y mejor fotografía.

Donmar Warehouse repone *The Real Thing*.

Stoppard contribuye (aunque no aparece su crédito) en el guión de *Sleepy Hollow*, la película dirigida por Tim Burton (adaptación de un relato corto de Washington Irving).

Escribe el guión de *Vatel*, un film francés protagonizado por Gerard Depardieu, y de *Enigma*, un film producido por Mick Jagger (adaptación de una novela de Robert Harris).

2000 Primera producción en los E.U.A de *The Invention of Love* (se estrena en San Francisco). La producción de la Donmar Warehouse de *The Real Thing* se transfiere a Nueva York y gana los premios Tony a la mejor reposición, al mejor actor y a la mejor actriz.

2001 Primera producción en Nueva York de *The Invention of Love*.

B. Obras de Tom Stoppard.

Las obras de Stoppard han sido extensamente editadas tanto en el Reino Unido como en los E.U.A., y han aparecido ediciones rústicas, colecciones, antologías, etc. Dada la diversidad de este material hemos incluido sólo las primeras ediciones de las obras de Stoppard.

Lord Malquist and Mr. Moon. London: Blond, 1966.

Rosencrantz and Guildenstern are Dead, London and Boston: Faber and Faber, 1967; New York: Samuel French, 1967.

Enter a Free Man, London and Boston: Faber and Faber, 1968.

The Real Inspector Hound, London and Boston: Faber and Faber, 1968.

Albert's Bridge; a radio play. New York: Samuel French, 1969.

Albert's bridge; and , If You're Glad I'll Be Frank: two plays for radio. London and Boston: Faber and Faber, 1969.

Albert's Bridge. London and New York: Samuel French, 1969 (adaptación teatral de la obra para radio).

A Separate Peace, London and New York: Samuel French, 1969.

If You're Glad I'll Be Frank. London and New York: Samuel French, 1969.

After Magritte. London and Boston: Faber and Faber, 1971; New York: Samuel French, 1971.

Jumpers, London and Boston: Faber and Faber, 1972.

Artist descending a Staircase, London and Boston: Faber and Faber, 1973.

Travesties. London and Boston: Faber and Faber, 1975.

Every Good Boy Deserves Favour: a play for actors and orchestra, and Professional Foul, a play for television. London and Boston: Faber and Faber, 1978.

Night and Day, London and Boston: Faber and Faber, 1978.

Dogg's Hamlet, Cahoot's Macbeth, London and Boston: Faber and Faber, 1980.

Undiscovered Country/ English version of Arthur Schnitzler's "Das Weite land". London and Boston: Faber and Faber, 1980.

On the Razzle. Adapted from "Einen Jux will er sich machen," by Johann Nestroy. London and Boston: Faber and Faber, 1981.

The Real Thing. London and Boston: Faber and Faber, 1982.

The Dog It Was That Died and other plays. London and Boston: Faber and Faber, 1983. Contiene las obras: *The Dog It Was That Died, The Dissolution of Dominique Boot, "M" is For Moon Among Other Things, Teeth, Another Moon Called Earth, Neutral Ground, A Separate Peace*.

Squaring the Circle, Every Good Boy Deserves Favour, Professional Foul. London and Boston: Faber and Faber, 1984.

Rough Crossing: adapted from Ferenc Molnar's " Play at the castle". London and Boston: Faber and Faber, 1985.

Dalliance and Undiscovered Country. Adaptación de las obras de Arthur Schnitzler. London and Boston: Faber and Faber, 1986.

Hapgood. London and Boston: Faber and Faber, 1988.

In the Native State. London and Boston: Faber and Faber, 1991.

Rosencrantz and Guildenstern are dead, the film. London and Boston: Faber and Faber, 1991. *Arcadia*. London and Boston: Faber and Faber, 1993.

Indian Ink. London and Boston: Faber and Faber, 1995.

The Invention of Love. London and Boston: Faber and Faber, 1997.

The Seagull; a new version by Tom Stoppard. London and Boston: Faber and Faber, 1997.

Shakespeare in Love. Guión de Marc Norman and Tom Stoppard. London and Boston: Faber and Faber, 1999.

BIBLIOGRAFÍA

La bibliografía siguiente compila los artículos y libros que se han ido citando o se han consultado para elaborar la presente investigación. Se detallan primero las obras de Wittgenstein, a continuación el material bibliográfico específico de cada capítulo y por último una bibliografía de carácter general. Sólo se hace referencia a las traducciones al castellano cuando hayan sido éstas las consultadas.

TEXTOS DE LUDWIG WITTGENSTEIN

- *Notebooks 1914-1916* , Oxford: Basil Blackwell 1979 (2^a ed.).

- *Tractatus Logico Philosophicus*. Madrid: Alianza, 1973; edición bilingüe alemán-español; traducción al español de J. Muñoz e I. Reguera. 2^a edición, 1987. 7^a reimpresión, 1997 (edición en castellano de: *Tractatus Logico Philosophicus*, Londres: Routledge & Kegan Paul, 1922; edición bilingüe alemán-inglés; traducción al inglés de Rush Rees). Se cita por párrafo.

- “Notes on Logic”, en: *Notebooks, 1914-1916*. Oxford: Basil Blackwell, 1961.

- *The Blue and Brown Books*. New York: Harper & Row, 1965 (2^a edición)

- *Investigaciones Filosóficas*. edición bilingüe (alemán-español) con traducción del alemán de A. García Suárez y U. Moulines. México-Barcelona: Instituto de Investigaciones Filosóficas (UNAM)/Crítica, 1988. (edición castellana de: *Philosophische Untersuchungen / Philosophical Investigations* . Oxford: Blackwell, 1953. 2^a edición, 1958; editada por G. E. M. Anscombe and R. Rhees, con traducción al inglés de G. E. M. Anscombe). La primera parte se cita por párrafos. La segunda parte se cita por capítulo y página.

- *Aforismos, Cultura y Valor*, Madrid: Espasa Calpe, 1995; traducción de Elsa Cecilia Frost (edición en castellano de: *Vermischte Bemerkungen (Culture and Value)* , Oxford: Basil Blackwell, 1980 ; edición bilingüe alemán -inglés; editada por G.H. Wright con la

colaboración de Heikki Nyman; traducción al inglés de Peter Winch). Se cita por párrafo.

----- *Zettel*. México: UNAM, 1979; edición bilingüe alemán-español; traducción al español de O. Castro y U. Moulines (edición en castellano de: *Zettel*, Londres: Basil Blackwell, 1967; edición de G.E.M. Anscombe y G.H. von Wright). Se cita por párrafo.

----- *Sobre la certeza*. Barcelona: Gedisa, 1988; edición bilingüe alemán-español; traducción de V. Raga y J. L. Prades (edición en castellano de: *Über Gewissheit*, Oxford: Basil Blackwell, 1979; compilada por G.E.M. Anscombe y G.H. von Wright). Se cita por párrafo.

----- *Diarios secretos*, Madrid: Alianza Editorial, 1991; edición a cargo de Wilhelm Baum; traducción de Andrés Sánchez Pascual.

Capítulo I:

LA OBRA DE WITTGENSTEIN Y SU REPERCUSIÓN EN LAS ARTES

FUENTES PRIMARIAS:

Anderson, Laurie. *Language is a Virus* en el CD de la película *Home of the Brave*. Talk Normal Productions, Warner Brothers Records, 1986.

Bachmann, Ingeborg. *Werke*, vol. IV. München: Piper & Co., 1978 (nueva edición, 1993).

----- *Wir müssen wahre Sätze finden*, München: Piper & Co., 1983 (nueva edición, 1991).

Cage, John. *I-VI: The Charles Eliot Norton Lectures 1988-89*. Cambridge: Harvard University Press, 1990.

Duffy, Bruce. *The World As I Found It*. New York: Ticknor, 1987 (Harmondsworth: Penguin, 1990).

Foreman, Richard. "Ontological-Hysteric Manifesto I", *Richard Foreman*, ed. Gerald Rabkhin, PAJ Books, London and Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999.

Kerr, Philip. *A Philosophical Investigation*,. London: Vintage, 1996.

Lizalde, Eduardo. *Nueva Memoria del Tigre, (Poesía 1949.1991)*, México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

Markson, David. *Wittgenstein's Mistress*, New York: American Literature Series, 1988.

McCaffery, Steve. *Evoba: The Investigations Meditations, 1976-78*, Toronto: Coach House, 1987.

Parra, Nicanor. *Poemas y Antipoemas*, Madrid: Cátedra, 1988.

Russell, Bertrand. Prólogo al *Tractatus Logico Philosophicus.*, en: Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-philosophicus*, Madrid: Alianza Editorial, 1973.

Silliman, Ron. *The Age of Huts*, New York: Roof, 1986.

Stein, Gertrude. *Last Operas and Plays*, Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1995.

FUENTES SECUNDARIAS:

AA.VV. *Acerca de Wittgenstein*, ed. Sanfélix Vidarte. Valencia: Universidad de Valencia, 1993.

Bernstein, Charles. "Wittgensteiniana." *Fiction International*, 18.2 (1990).

Davenport, Guy. "Wittgenstein", en *The Geography of Imagination; Forty Essays*. San Francisco: North Point Press, 1981.

Delacampagne, Christian. "Histoire d'un renoncement", *Magaine Litteraire*, 352 (marzo 1997), p.30.

Dosse, Françoise. *Histoire du Structuralisme; I. Le champ du signe, 1945-1966. II. Le chant du cygne, 1967 à nos jours.* (2 vols.) París: Éditions la Découverte, 1992.

Eagleton, Terry. "My Wittgenstein", en *The Eagleton Reader*. ed. Stephen Regan, Oxford: Basil Blackwell, 1998.

Edmionds, David; Edinow, John. *Wittgenstein's Poker, The story of a ten minute argument between two great philosophers.* London: Faber & Faber, 2001.

Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd*, Middlesex: Pelican Books, 1980 (reimpresión de 1987 a la tercera edición).

Fann, K. T. *El concepto de filosofía en Wittgenstein*, Madrid: Tecnos, 1992; traducción de M. A, Beltrán (edición castellana de: *Wittgenstein's Conception of Philosophy*, Oxford: Basil & Blackwell, 1969).

Hagberg, G.L., *Art as Language: Wittgenstein, Meaning and Aesthetic Theory*, Ithaca (USA): Cornell University Press, 1995.

Haneke, Michael. "Interview with Michael Haneke", POSITIF (Diciembre, 2000).
www.cinema.com/article/item.phtml?ID=435.

Honegger, Gitta. *Thomas Bernhard. The Making of an Austrian.* New Haven-London: Yale Univ. Press, 2001.

Kosuth, Joseph. *Art after Philosophy and After: Collected Writings 1966-1990*, ed. Gabriele Guercio, Cambridge and London: MIT Press, 1991.

- Lacan, Jacques.** *El Seminario, Libro 17, El reverso del psicoanálisis, 1969.1970*, trad. Enric Berenguer y Miguel Bassols; Buenos Aires: Paidós, 1992, p. 62. (edición original: *Le Séminaire, Livre XVII. L'Envers de la psychanalyse*. París: Éd. du Seuil, 1975).
- Malcolm, Norman.** *Ludwig Wittgenstein*, trad. Mario García Aldonate, Madrid: Mondadori, 1990; (edición en castellano de: *Ludwig Wittgenstein: A Memoir*, Oxford: Oxford University Press, 1958).
- Monk, Ray.** *Ludwig Wittgenstein. The Duty of Genius*. Londres: Jonathan Cape, 1990.
- Moore, George E.,** "Las clases de Wittgenstein durante el período 1930-1933", en : Ludwig Wittgenstein, *Ocasiones Filosóficas*, eds. James C. Klagge y Alfred Nordmann, trad. de Angel García Rodríguez. Madrid: Cátedra, 1997.
- Pears, David.** *Wittgenstein*. Barcelona: Grijalbo, 1973 (edición en español de: *Wittgenstein*, Londres: Fontana-Collins, 1971).
- Perloff, Marjorie.** "Toward a Wittgenstenian Poetics", *Contemporary Literature*, Vol. 33, 2 (Summer 1992), pp. 191-213.
- Perloff, Marjorie.** "After language poetry: innovation and its theoretical discontents", edición electrónica : wings.buffalo.edu/epc/authors/perloff/after_langpo.html.
- Perloff, Marjorie.** *Wittgenstein's Ladder*, Chicago: The University of Chicago Press, 1996.
- Popper, Karl.** *Búsqueda sin término*, Madrid: Tecnos, 1994 (edición castellana de: *Unended Quest, An Intellectual Autobiography*, The Library of Living Philosophers, 1974).
- Quinn, Paul.** "Rattling the chains of free verse ", *Times Literary Supplement*, (Abril 30, 1999).
- Reguera, Isidoro.** *Ludwig Wittgenstein*, Madrid: Edaf, 2002.
- Tabbi, Joseph.** "An Interview with David Markson", *Dalkey Archive Press*, Greenwich Village, Marzo 1989. Publicada en: www.centerforbookculture.org/interviews/interview_markson.html
- Thomas, Chantal.** "Le Wittgenstein de Thomas Bernhard", *Magazine Litteraire* 352 (marzo 1997), pp. 59-60.
- Toynnton, Evelyn.** "The Wittgenstein Controversy", *The Atlantic Monthly*, (June 1997) Vol. 279, No. 6; pp. 28-41 . Publicada en: www.theatlantic.com/issues/97jun/witt.htm
- Wright, George H. von,** "Esbozo Biográfico", en: Malcolm, Norman. *Ludwig Wittgenstein*, trad. Mario García Aldonate, Madrid: Mondadori, 1990.

Capítulo II:

WITTGENSTEIN EN LA OBRA DE THOMAS BERNHARD Y PETER HANDKE

FUENTES PRIMARIAS:

Aichinger, Ilse. "Aufforderung zum Misstrauen", en *Plan* , 1, feb. 1946, Heft 7, p. 588.

Bachmann, Ingeborg. *Werke* , vol IV. München: Piper & Co., 1978. (nueva edición, 1993).

----- *Wir müssen wahre Sätze finden*, München: Piper & Co. Verlag, 1983.

Bernhard, Thomas. *Relatos*, traducción de Miguel Sáenz, Madrid: Alianza Editorial, 1986 (2a. ed. 1993). Contiene los relatos *Amras*, *Ungenach*, *Jugar al Watten* y *Andar* (edición en castellano de: *Amras* [Frankfurt: Suhrkamp,1964], *Ungenach* [Frankfurt: Suhrkamp, 1968], *Watten* [Frankfurt: Suhrkamp, 1969] y *Gehen* [Frankfurt: Suhrkamp, 1977]).

----- *La Calera*, trad. de Miguel Sáenz, Madrid: Alianza Editorial, 1982 (edición en castellano de : *Das Kalkwerk*, Frankfurt: Suhrkamp, 1970).

----- "Etwas über Ludwig Wittgenstein" (Carta a Helde Spiel). Wittgenstein Studies 1/97 (edición digital en: www.phil.uni-passau.de/dlwg/ws07/14-1-97.txt) Publicado originalmente en *Ver sacrum. Neue Hefte für Kunst und Literatur*, Wien/München 1971. p. 47.

----- *Corrección*, trad. de Miguel Sáenz, Madrid: Alianza Tres, 1983 (edición en castellano de: *Korrektur*, Frankfurt: Suhrkamp, 1975)

----- *El imitador de voces*. trad. de Miguel Sáenz, Madrid: Alfaguara, 1984. (edición en castellano de: *Der Stimmenimitator*, Frankfurt: Suhrkamp, 1978)

----- *Si*. trad. de Miguel Sáenz, Madrid: Alfaguara, 1984 (edición en castellano de: *Ja*, Frankfurt: Suhrkamp, 1978)

----- *El Sobrino de Wittgenstein*. trad. de Miguel Sáenz, Barcelona: Anagrama,1988. (edición en castellano de: *Wittgensteins Neffe*, Frankfurt: Suhrkamp, 1984).

----- *Stücke*. Vol.IV. Frankfurt: Suhrkamp, 1984.

----- *Ténèbres. Textes, discours, entretien* . Paris: Lettres Nouvelles/Maurice Nadeau, 1986.

Handke, Peter. *Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke*. Frankfurt: Suhrkamp, 1966.

- *Gaspar*, Madrid: Alianza Editorial, 1982 (edición en castellano de: *Kaspar*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969)
- *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*. suhrkamp taschenbuch 56. Frankfurt: Suhrkamp. 1972.
- *Stücke 1*, Frankfurt: Suhrkamp, 1972. (10a. edición, 1992)
- *Stücke 2*. Frankfurt: Suhrkamp, 1973. (10a. edición, 1992).
- *Das Spiel vom Fragen oder die Reise zum sonoren land*. Frankfurt: Suhrkamp, 1989 (nueva edición: suhrkamp taschenbuch 1878, Frankfurt: Suhrkamp, 1991).
- *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten ; ein Schauspiel*. Frankfurt : Suhrkamp, 1992.
- *Die Theaterstücke*, Frankfurt: Suhrkamp, 1992 .
- *Plays: 1*, London: Methuen, 1997.

Hofmann, Kurt. *Conversaciones con Thomas Bernhard*, trad. de Miguel Sáenz, Barcelona: Anagrama, 1991. (edición en castellano de: *Aus Gesprächen mit Thomas Bernhard*, Viena: Löcker Verlag, 1988).

Kollerisch, Alfred. "marginalie", en *manuskripte*, nos. 19 (1967), 58 (1977) y 89/90, (1985).

Rühm, Gerhard. *Die Wiener Gruppe. Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener. Texte, Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen*. Hamburg: Rowohlt, 1967 (segunda edición, 1985)

Wiener, Oswald. *die verbesserung von mitteleuropa, roman*. Hamburg: Rowohlt Verlag, 1969.

FUENTES SECUNDARIAS:

Bartmann, Christoph. "Von Scheirten den Studien (Der Schriftmotiv in Bernhard Romanen)" *Text +Kritik* 43 (1991), pp. 22-29.

Cometti, Jean-Pierre. "Le travail en architecture", *Magazine Litteraire*, 352, 1977, pp. 56-57.

Durzak, Manfred. *Peter Handke und die deutsche Gegenwartsliteratur*. Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz: Kolhammer, 1982.

Hofmann, Kurt. *Conversaciones con Thomas Bernhard*. trad. de Miguel Sáenz, Barcelona: Anagrama, 1991 (edición en castellano de: *Aus Gesprächen mit Thomas Bernhard*. Viena: Locker, 1988.)

Höller, Hans. *Thomas Bernhard une vie*, trad. de Claude Porcell, París: L'Arche Éditeur, 1994 (edición en francés de: *Thomas Bernhard*, Rowohlt Taschenbuch, 1993).

Honegger, Gitta. introducción a: Peter Handke, *Voyage to the Sonorous Land, The hour we knew nothing of each other*. New Haven & London: Yale University Press, 1996.

Honegger, Gitta. *Thomas Bernhard. The Making of an Austrian*. New Haven-London: Yale Univ. Press, 2001.

Hornig, Dieter. "La dixième identité. Quelques remarques sur les conditions de la production littéraire en Autriche", en: Thomas Bernhard, *Tenebres*. París: Lettres Nouvelles/Maurice Nadeau, 1986.

Hüttinger, Christine. "Introducción a la literatura austríaca contemporánea", en *Contrabando de Imágenes*, México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1993.

Klug, Cristian. *Thomas Bernhards Theaterstücke*. Stuttgart: Metzler, 1991.

Kuhlmann, Ursula. "El concepto de lenguaje y escritura en 'Maneras de morir' de Ingeborg Bachmann", en *Contrabando de Imágenes*, México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1993.

Kuhn, Tom. Introducción a: *Peter Handke, Plays: 1*, London: Methuen, 1997.

Lartichaux, Jean-Ives. "Thomas Bernhard est-il pessimiste?", en: Thomas Bernhard, *Tenebres*. París: Lettres Nouvelles/Maurice Nadeau, 1986.

Perloff, Marjorie, *The Wittgenstein Ladder*, Chicago: The University of Chicago Press, 1996.

Rigler, Cristine. *Generationen. Literatur im Forum Stadtpark, 1960-1995*, Graz-Wien: Literaturverlag Droschl, 1995.

Sáenz Miguel. *Thomas Bernhard*, Madrid: Ediciones Siruela, 1996.

Schmid-Bortenschlager, Sigrid. "Tradiciones de la vanguardia en la literatura austríaca", en *Contrabando de Imágenes*, México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1993.

Schmidt-Dengler, Wendelin. *Bruchlinien, Vorlesungen zur österreichischen Literatur, 1945 bis 1990*. Salzburg und Wien: Residenz Verlag, 1995.

Thomas, Chantal. *Thomas Bernhard*, París: Éditions du Seuil, 1990.

----- "Le Wittgenstein de Thomas Bernhard", *Magazine Litteraire*, 352 (1997), pp. 59-60.

Trost, Karl-Heinz. "La literatura alemana de la postguerra: començament de nou o continuïtat", en *Literatura Alemanya del Segle XX*. Barcelona: Fundació Caixa de Pensions, 1983.

Zelewitz, Klaus. "1890-1990:100 años de 'Literatura austríaca' (?)", en *Contrabando de Imágenes*, México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1993.

Capítulo III:

WITTGENSTEIN EN EL TEATRO DE TOM STOPPARD

FUENTES PRIMARIAS:

- Ayer, J. A.**, *Language, Truth and Logic*, London: Victor Gollanz, 1939 (5ª reedición, Middlesex: Penguin, 1976)
- Moore, G.E.**, *Defensa del Sentido Común y otros ensayos*, trad. castellana de Carlos Solis, con prólogo de Javier Muguerza, Madrid: Taurus, 1972. (edición en castellano de: *Philosophical Papers*, Londres, George Allen & Unwin Ltd., 1959).
- Stoppard, Tom**, *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, London and Boston: Faber and Faber, 1967 (2ª reimpresión 1971).
- *Jumpers*, London and Boston: Faber and Faber, 1972 (edición revisada 1986).
- *The Real Thing*. London and Boston: Faber and Faber, 1982 (edición revisada, 1988).
- *The Plays for Radio, 1964-1991*. London and Boston: Faber and Faber, 1990 (nueva edición, 1994).
 Contiene las obras: *The Dissolution of Dominique Boot*, "M" is For Moon Among Other Things, *If You're Glad I'll be Frank*, *Albert's Bridge*, *Where Are they now?*, *Artists descending a Staircase*, *The Dog It Was That Died*, *In the Native State*. Con una introducción del autor.
- *Plays I*. London and Boston: Faber and Faber, 1996. Contiene las obras: *The Real Inspector Hound/ After Magritte/ Dirty Linen/ New-Found-Land/ Dogg's Hamlet, Cahoot's Macbeth*.

FUENTES SECUNDARIAS:

- Bareham, T.** (ed.), *Tom Stoppard: Rosencrantz and Guildenstern are Dead, Jumpers & Travesties*, London and Basingstoke: Macmillan, 1990.
- Bigsby, C.W.**, *Tom Stoppard*, Essex: Longman Group LTD, 1976 (edición revisada 1979).
- Kelly, E. Katherine** (ed.), *The Cambridge Companion to Tom Stoppard*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Malcolm, Norman**. *Ludwig Wittgenstein*, trad. Mario García Aldonate, Madrid: Mondadori, 1990 (edición en castellano de: *Ludwig Wittgenstein: A Memoir*, Oxford: Oxford University Press, 1958).
- Moore, George E.**, "Las clases de Wittgenstein durante el período 1930-1933", en: *Ludwig Wittgenstein, Ocasiones Filosóficas*, eds. James C. Klagge y Alfred Nordmann, trad. de Angel García Rodríguez. Madrid: Cátedra, 1997.
- Whitaker, R. Thomas**, *Tom Stoppard*, London and Basingstoke: Macmillan, 1983.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

AA.VV. Introducción a *Teatro Alemán Hoy, Obras , 1960-1967. Una selección de la revista Theater Heute.* Hannover: Friedrich Verlag, 1967.

Acosta, L . (ed.), *La historia de la literatura alemana a través de sus textos.* Madrid: Cátedra, 1997.

Asensi, Manuel. *Literatura y Filosofía,* Madrid: Síntesis, 1995.

Banham, Martin, (ed.), *The Cambridge Guide to Theater,* Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

Cappa, Felice; Gelli, Piero (eds.) *Dizionario dello spettacolo del '900.* Milano: Baldini & Castoldi, 1998.

Carlson, Marvin. *Theories of the Theatre.* Ithaca-London: Cornell University Press, 1984 (3a. edición, 1989).

Corredor, Cristina. *Filosofía del lenguaje. Una aproximación a las teorías del significado del siglo XX.* Madrid: Visor Dis. , 1999.

Innes, Christopher. *Modern British Drama,* Cambridge: Cambridge University Press, 1992 (1ª reimpresión 1995).

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

Ragué-Arias, María-José, *El teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy).* Barcelona: Ariel, 1996.

Roetzer, Hans Gerd; Siguan, Marisa. *Historia de la Literatura Alemana, Vol.II.* Barcelona: Ariel, 1992.

Sagarra, Eda; Skirne, Peter. *A Companion to German Literature,* Oxford: Blackwell, 1977.

Salvat, Ricard. *El teatre contemporani,* 2 vol. Barcelona: Edicions 62, 1966.

Salvat, Ricard. *Historia del teatro moderno.* Barcelona: Península, 1981.

Salvat, Ricard. *Quan el temps es fa espai. La Professió de mirar.* Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1999.

Trías, Eugenio. *El límite del mundo.* Barcelona: Destino, 1985.

Trías, Eugenio. *La lógica del límite.* Barcelona: Destino, 1991.

Watanabe-O'Kelly, Helen. *The Cambridge History of German Literature.* Cambridge: Cambridge University Press, 1997.