



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

II

Wittgenstein en la obra de Thomas Bernhard y Peter Handke

En este capítulo estudiaremos la influencia de Wittgenstein en dos autores de teatro austríacos de la segunda mitad del siglo XX: Thomas Bernhard (1931-1989) y Peter Handke (n. 1942). Nos hemos limitado a la segunda mitad del siglo XX porque, como hemos mostrado antes, no fue sino hasta los años cincuenta que la obra de Wittgenstein se difundió ampliamente fuera de los círculos filosóficos y académicos, gracias en parte a la rápida publicación póstuma de la mayor parte de su obra. Este proceso se inicia en 1953 con la publicación de las *Investigaciones Filosóficas* y prosigue a un ritmo acelerado: en poco más de una década se editan en Inglaterra *Observaciones sobre los Fundamentos de las Matemáticas* (1956), *Los Cuadernos Azul y Marrón* (1958), *Lecciones y Conversaciones en Estética, Psicología y Creencia Religiosa* (1966), *Observaciones sobre la Rama Dorada de Frazer* (1967) y *Zettel* (1967). La agilidad de la publicación refleja el interés que despierta en esos años el pensamiento del filósofo austríaco entre un público cada vez más amplio.

El presente capítulo se estructura de la siguiente manera. Presentaremos primero (§1) un panorama general de la literatura austríaca de 1945 a 1980, con la finalidad de ofrecer un marco de referencia para ubicar a los autores y movimientos artísticos que nos interesan. Como es natural, dedicamos especial atención al teatro que se escribe y representa en esos años.

En la siguiente sección (§2) estudiaremos la influencia que tuvieron las ideas de Wittgenstein en la literatura austríaca de la posguerra. Probablemente quien por primera vez se interesó por Wittgenstein desde el ámbito literario haya sido la poetisa Ingeborg Bachmann. A partir de ahí, la obra de Wittgenstein estuvo permanentemente presente en la literatura austríaca. La figura de Ingeborg Bachmann nos interesa no sólo por el explícito interés que manifestó por las ideas del lenguaje de Wittgenstein sino porque pensamos que, dada su amistad con Thomas Bernhard, probablemente ella proporcionó a éste muchos detalles del pensamiento y la figura del filósofo vienés. Por otra parte, estudiamos también la presencia de Wittgenstein en las propuestas experimentales del Grupo de Viena y en particular en la novela *die verbesserung von mitteleuropa* de Oswald Wiener. Finalmente, la presencia de los miembros del Grupo de Viena en el movimiento cultural que surge en Graz a principios de los años sesenta garantiza la transmisión de muchas de las ideas de del Grupo de Viena a la nueva generación y provoca una etapa de efervescencia cultural en la que se mezclan la tradición experimental de unos con la radicalidad e irreverencia de otros. Fue en este ambiente en donde el joven escritor Peter Handke seguramente tomó contacto con el pensamiento de Wittgenstein.

A continuación, pasaremos al análisis concreto de los autores objeto de nuestro estudio. En §3 estudiaremos la aparición de la figura de Wittgenstein en la narrativa y en el teatro de Thomas Bernhard. Las peculiaridades del carácter y de la vida de Wittgenstein se adaptaron perfectamente a la temática de Bernhard, convirtiéndose en un frecuente modelo para sus personajes de ficción. En varias de sus novelas - *Das Kalkwerk (La Calera)* (1970) o *Ja (Si)* (1978), por ejemplo - nos encontramos con personajes que presentan rasgos que se inspiran en la biografía de Wittgenstein. Pero el caso más significativo es la novela *Korrektur (Corrección)* (1975) en la que el personaje principal del relato es con toda claridad una imagen amplificada y distorsionada del filósofo vienés. Finalmente, en el relato de tono autobiográfico *Wittgensteins Neffe (El sobrino de Wittgenstein)* (1982), la figura de Wittgenstein vuelve a aparecer pero ahora a través de su sobrino, Paul Wittgenstein, con quien Bernhard mantuvo una gran amistad. Finalmente, en la obra de teatro *Ritter, Dene, Voss* (1984), Bernhard recrea en tono fársico la figura de Wittgenstein.

Desde nuestro punto de vista, aunque en todas las obras antes mencionadas Bernhard parece interesarse más por la figura de Ludwig Wittgenstein, su biografía y sus anécdotas personales, que por el contenido de su pensamiento, hay elementos en su escritura que sugieren un contacto más profundo con las reflexiones de Wittgenstein acerca del funcionamiento del lenguaje. Esta sección termina con un análisis en esta dirección.

Finalmente, en §4, consideramos la relación entre la filosofía del lenguaje de Wittgenstein y el teatro de Peter Handke. A diferencia de lo que ocurre con Thomas Bernhard, Handke no se interesa por la biografía del filósofo sino exclusivamente por su reflexión sobre la relación entre la realidad y el lenguaje. La influencia de Wittgenstein en Peter Handke fue señalada tempranamente por los críticos tras la aparición, a finales de los sesenta, de las primeras obras teatrales del escritor austríaco (las *Sprechstücke* o “piezas habladas” y *Kaspar*), y el mismo Handke se encargó de confirmar esta opinión en sus bien calculadas presentaciones públicas. Por nuestra parte, intentaremos determinar el alcance de dicha influencia, no sólo en aquellas primeras obras sino en obras más recientes que, desde nuestro punto de vista, son quizá más significativas como ejemplos de una reflexión teatral sobre las ideas de Wittgenstein.

En los apéndices finales hemos incluido una relación de la obra de estos autores así como una cronología que proporciona información biográfica de cada uno ellos.

1. La literatura austríaca de la posguerra

1.1 La situación cultural tras la derrota.

El año 1945, el año de la derrota del nazismo, fue en muchos sentidos un punto de ruptura en las literaturas de habla alemana. En toda Europa los escritores se sentían comprometidos con la exigencia de confrontar el fascismo, y naturalmente esta exigencia se vivía de manera especialmente intensa en la Alemania ocupada por las fuerzas aliadas (E.U.A., Inglaterra, Francia y la Unión Soviética). En los primeros años de la posguerra, en Alemania se habló de la necesidad de reconstruir todo desde el principio, partiendo de una “hora cero” (*Stunde Null*), y de la imposibilidad de continuar con las formas literarias del pasado en un mundo que ya no podía ser el mismo tras haber experimentado los horrores de la guerra, del Holocausto y de los campos de concentración. Por otra parte, después de los doce años de silencio, censura, represión y aislamiento del exterior impuestos por el nazismo, era imprescindible recobrar todo el tiempo perdido, había que recuperar a los autores que, como Thomas Mann, habían sido forzados al exilio y había que ponerse al día con la modernidad europea, cuyas obras e ideas habían sido vetadas por la censura nazi.

En Austria la situación fue distinta. Para empezar, nunca se llevó a cabo la desnazificación que marcó los años de posguerra en Alemania. Esto se debió a que al finalizar la guerra Austria fue ocupada por las fuerzas aliadas sólo por un breve período y en el nuevo gobierno, el de la Segunda República, sobrevivió buena parte del sector político que había simpatizado con el nacionalsocialismo. Aunque la política austríaca establecida después de 1945 alimentó la idea de que Austria había sido víctima del fascismo de Hitler, la realidad era que el nazismo había tenido, y seguía teniendo, un gran arraigo en el país. Al terminar la guerra, la tendencia mayoritaria de la sociedad austríaca fue la de intentar recobrar su manera de vivir como si nada hubiera ocurrido, como si los siete años de ocupación alemana hubieran sido un simple error, olvidando que Austria no fue solamente “ocupada” por Hitler en 1938, sino que los nazis fueron recibidos con los brazos abiertos por

una gran parte de la población y que cuando Hitler se dirigió al pueblo austríaco desde el antiguo palacio imperial en la Heldenplatz (Plaza de los Héroes) una multitud de vieneses lo aclamó. De hecho, como lo mostraría varios años más tarde el caso de Kurt Waldheim, o el reciente ascenso de los partidos de la ultraderecha, en Austria las simpatías al nazismo no han desaparecido, sino que han permanecido mas o menos disimuladas.

Durante los primeros años de la posguerra, el escenario cultural austríaco estuvo dominado mayoritariamente por los antiguos responsables culturales del austrofascismo, además de los ex-nacionalsocialistas nuevamente activos, como fue el caso de Rudolph Henz o Heinz Kindermann.¹ Muchos de aquellos que durante la Segunda República eran promovidos y galardonados con premios literarios habían sido funcionarios culturales en los regímenes profascistas de los años treinta.² Desde las instancias políticas se fomentó un movimiento de recuperación del pasado, de identificación con los símbolos de la antigua Austria en un afán de fingir una continuidad entre el presente y aquel pasado feliz, olvidando los años de complicidad con el régimen nazi. El novelista y dramaturgo Alexander Lernet-Holenia, que fue también oficial de la armada durante ambas guerras, resumía la visión oficial de la relación de Austria con su pasado con el comentario: “Todo lo que tenemos que hacer es seguir adelante a partir del punto donde fuimos interrumpidos por los sueños de un lunático”.³

Así, a diferencia de lo que ocurrió en Alemania, en Austria la escena cultural de la posguerra no se caracterizó por una actitud renovadora, de crítica o de confrontación con el pasado, a excepción de algunos intentos aislados como el de la novela *Die Größere Hoffnung (La mayor esperanza)* (1948) de Ilse Aichinger (n.1921), sino por el esfuerzo de revivir los símbolos y fastos de la vieja Austria como si nada especial hubiera ocurrido. Dicha actitud conservadora veía en los antiguos valores y tradiciones la única respuesta ante una realidad que había cambiado drásticamente. En palabras de Dieter Hornig,

¹ Véase: Klaus Zelewitz, “1890-1990: 100 años de literatura austríaca (?)”, en *Contrabando de Imágenes*, México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1993, p.39.

² Véase: Eda Sagarra, Peter Skirne, *A Companion to German Literature*, Oxford: Blackwell, 1997. p.244.

³ Citado en: Eda Sagarra, Peter Skirne, *A Companion to German Literature*, p. 244.

La Segunda República construyó su identidad, su nueva virginidad, sobre una recuperación del pasado, una referencia fundatriz, o sobre todo un gesto que designaba al origen. Fija de nuevo la mirada en la gran cultura representativa desarrollada en la época del liberalismo floreciente, pero esta vez desprovista de base real (...) El Estado debe sustituir a los mecenas desaparecidos y financiar esta gran cultura de prestigio, símbolo nacional, fachada vacía, emitiendo mensajes para una especie en vías de desaparición, reforzada por la importación de una clientela extranjera.⁴

En lo económico la situación era desastrosa. Pero acorde con esta política de prestigio e identificación patriótica, el dinero que estaba a disposición de la cultura se destinó a los grandes proyectos que reforzaban los símbolos de la identidad austríaca: se reconstruyeron la Ópera, el Burgtheater y la Catedral de San Esteban. En cambio, la literatura, las artes plásticas, el cine y el teatro no institucionales tuvieron que conformarse con las migajas que sobraban.⁵ Para los artistas jóvenes, las posibilidades más o menos regulares de publicación, exposición o puesta en escena eran mínimas. Actividades como la edición, el periodismo, la crítica o la traducción, que ayudan a la existencia de un escritor, resultaban precarias, cuando no inexistentes. Todo esto hizo que los escritores, para poder subsistir, se vieran obligados a buscar el mercado extranjero, principalmente el alemán, y que derivaran hacia otros campos, como la escritura de guiones radiofónicos. Y se acentuó también una tendencia a agruparse en círculos y pequeños grupos, a formar una bohemia dentro de la cual los escritores podían otorgarse mutuamente el reconocimiento que les era negado por las instituciones y la sociedad en general.

Teniendo como telón de fondo esta situación política y cultural de carácter nacionalista y conservador nos encontramos, durante los años que van de 1945 hasta finales de los años 50, con una literatura marcada por la ausencia de los grandes escritores austríacos que habían comenzado su carrera literaria antes de la ocupación nazi y que, o bien estaban en el exilio y no estaban dispuestos a volver, como Hermann Broch (1886-1951), o bien habían muerto en el exilio: Joseph Roth (1894-1939), Robert Musil (1880-1942) o Stefan Zweig (1881-1942). Una literatura en

⁴ Dieter Hornig, "La dixième identité. Quelques remarques sur les conditions de la production littéraire en Autriche", en *Thomas Bernhard, Tenebres*. Paris: Lettres Nouvelles/Maurice Nadeau, 1986. Trad. al francés, Jean de Meur., p. 154.

⁵ Esta situación perdura hasta la fecha: el 90% del presupuesto destinado a la cultura se invierte en los teatros nacionales y la ópera, que son frecuentados apenas por un 10% de la población. (cf. Dieter Hornig, op. cit., p. 154.)

la que el conservadurismo político acentúa el conflicto generacional, lo cual se manifiesta en la coexistencia de tendencias literarias muy dispares que pueden, a *grosso modo*, agruparse en dos clases: por un lado, la tendencia restauradora, empeñada en enlazar con la tradición literaria austríaca o en ensalzar el folklore autóctono; y por otro, un movimiento impulsado por escritores jóvenes, casi todos nacidos en los años veinte, que, apartados de la cultura oficial, buscan romper con el pasado identificándose con la modernidad y absorbiendo las influencias del exterior. La inercia conservadora en que vivía el país hizo que esta generación joven tardara mucho tiempo en abrirse paso y en darse a conocer.

Entre los escritores de la tendencia restauradora, en su mayoría pertenecientes a la generación del cambio de siglo, destaca sobre todo Heimito von Doderer (1896-1966), quien en 1938 había abandonado el nacionalsocialismo después de haber pasado cuatro años en él. En sus “novelas vienesas”, *Die Strudlhofstiege* (*La escalera de Strudlhof*) (1951), *Die erleuchteten Fenster* (*Las ventanas iluminadas*) (1951), *Die Dämonen* (*Los Demonios*) (1956), Heimito von Doderer ofrece un panorama político y social de la Austria de principios de siglo (de hecho, Doderer había comenzado a escribir estas obras en los años treinta). Dentro de esta tendencia tradicionalista se incluyen también a escritores como George Saiko (1892-1962) con su novela *Auf dem Floß* (*Sobre la balsa*) (1948), o a Fritz Hochwälder (1911-1986), cuya obra teatral *Das heilige Experiment* (*El experimento sagrado*) (1942) se presentó con gran éxito en 1947, en el recién restaurado Burgtheater de Viena.⁶

Los autores de la generación de Heimito von Doderer habían conocido en su juventud un mundo que, tras la guerra, se había desmoronado por completo. La guerra les había golpeado en plena madurez y, al acabar ésta, era natural que buscaran recuperar aquel pasado en el que habían fundado su trabajo literario. En cambio, los jóvenes escritores cuyas voces comienzan a escucharse en esos años, Ingeborg Bachmann (1926-1973), Ilse Aichinger (n.1921), Fredericke Mayröcker (n. 1924), Hans Carl Artmann (n.1921) o Ernst Jandl (n. 1925), son autores nacidos en los años veinte. Habían padecido la guerra y el nazismo durante su juventud y adolescencia, lo cual había dejado en ellos una profunda huella, pero aún estaban en condiciones de comenzar de nuevo. Es comprensible que para esta generación las

⁶ Schmidt-Dengler, Wendelin, *Bruchlinien, Vorlesungen zur österreichischen Literatur, 1945 bis 1990*. Salzburg und Wien: Residenz Verlag, 1995., p.50.

formas literarias del pasado fueran algo que debía ser criticado y superado. La guerra había dado un vuelco a las concepciones artísticas y era necesario integrarse a la modernidad. Hay que tener en cuenta además que esta generación había estado separada por más de una década de la recepción normal de los productos y novedades literarias. La quema de libros, las prohibiciones de publicación y venta y las acciones de limpieza de las bibliotecas públicas prácticamente habían hecho imposible el conocimiento de lo que se catalogó como “arte degenerado”. El escritor Herbert Eisenrich (1925-1986) definiría años después a su generación como una generación “illusionslose, nicht aber eine nihilistische (...); eine skeptische, nicht aber eine ungläubige; eine autoritätfeindliche, nicht aber anarchistische” (“desilusionada, aunque no nihilista (...); escéptica aunque no incrédula; enemiga de la autoridad, aunque no anarquista”).⁷

Al principio, estos jóvenes escritores se reunieron en pequeños grupos aglutinados alrededor de algunas publicaciones, principalmente la revista *Plan*, editada por Otto Basil entre 1945 y 1948, la revista teatral *Der Fall Neue Wege* y la revista *Lynkeus*, editada por Hermann Hakel entre 1948 y 1951. Por otra parte, entre 1951 y 1956, el escritor y crítico literario Hans Weigel publicó la antología *Stimmen der Gegenwart (Voces de la posguerra)* en la que pudieron publicar muchos de los jóvenes que comenzaban a escribir en esa época.

Dentro de este movimiento renovador podemos distinguir la gestación de dos corrientes muy diferentes entre sí, aunque ambas en deuda con la modernidad y contrarias a las tendencias tradicionalistas o restauradoras. La primera se puede caracterizar por una recuperación de elementos del lenguaje simbólico y surrealista y en ella podemos incluir los primeros textos de autores como Ingeborg Bachmann (1926-1973), Ilse Aichinger (n.1921), Paul Celan (1920-1970) o la obra poética de Thomas Bernhard (1931-1989). Pero en esa época estos autores tienen una difusión aún muy precaria. Más marginal todavía resulta un segundo grupo que intentó hacer del lenguaje un arma para atacar la legitimidad moral de una sociedad que se empeñaba en reconstruir su identidad negando el pasado inmediato. En este grupo se incluyen a algunos de los autores que más tarde estarían ligados al Grupo de Viena: H.C. Artmann (n.1921), cuya experimentación con el lenguaje giraba en torno

⁷ Citado en: Schmidt-Dengler, Wendelin, *Bruchlinien, Vorlesungen zur österreichischen Literatur*, p. 51.

al uso de formas dialectales, o Friedericke Mayröcker (n.1924) y Ernst Jandl (n.1925), quienes se decantaron hacia la poesía concreta.

Ilse Aichinger había publicado en 1946 en la revista *Plan* su *Ausruf zum Mißtrauen (Llamado a la desconfianza)*,⁸ donde afirmaba la necesidad de iniciar una renovación en las letras hacia una poética no sólo de la arbitrariedad sino de la negación de la relación entre significado y significante. En opinión del crítico Hans Weigel, este texto marca el verdadero punto de partida de la literatura austríaca de la posguerra. También en la revista *Plan* se dio a conocer el poeta austro-húngaro Paul Celan, mientras que Ingeborg Bachmann publicó sus primeros poemas en 1949 en la revista *Linkeus*. En parte debido al poco apoyo que recibían en su país Ingeborg Bachmann, Ilse Aichinger y Paul Celan se integraron en 1952 al colectivo alemán *Gruppe 47* (Grupo 47), donde causaron gran impacto con sus textos, que sorprendieron no sólo por su innovación en lo formal, sino por la actitud crítica implícita en ellos, y fueron calificados como los iniciadores de una nueva fase en el desarrollo de la literatura alemana de la posguerra. A través de su éxito dentro del Grupo 47, en el que Bachmann fue premiada y, a pesar de la indiferencia con que se les trataba en Austria, estos tres escritores lograron abrirse paso en todo el ámbito de habla alemana.

Dada la importancia del Grupo 47 para la evolución de la literatura en lengua alemana de la posguerra, hacemos un paréntesis para recordar el origen y evolución de este grupo. Durante los años inmediatos a la derrota apareció en Alemania una revista, *Der Ruf (La llamada)*, dirigida por Alfred Andersch (n.1914-1980) y Hans Werner Richter (n.1908). El programa de la revista se dirigía a la juventud de toda Europa y reivindicaba la puesta en práctica de un nuevo humanismo, un humanismo socialista que garantizara la libertad y la dignidad del hombre independientemente de su ideología.⁹ En abril de 1947, el gobierno militar americano prohibió la revista por considerarla demasiado crítica.¹⁰ Hans Werner Richter intentó fundar otra revista, pero la censura aliada le negó el permiso. Ante esta situación, Hans Werner Richter invita a sus amigos escritores y a colaboradores

⁸ Ilse Aichinger, "Aufforderung zum Misstrauen", en *Plan*, 1, feb.1946, Heft 7, p. 588.

⁹ Karl-Heinz Trost, "La literatura alemana de la posguerra", en *Literatura alemana del siglo XX*. Barcelona: Fundació Caixa de Pensions, 1983.

¹⁰ Hans Gerd Roetzer, Marisa Siguan. *Historia de la Literatura Alemana*, Vol. II, p. 542.

de la revista a reunirse con el fin de que lean sus textos inéditos y los sometan a la crítica de sus colegas. El grupo se institucionalizó y se establecieron reuniones periódicas bajo la dirección de Hans Werner Richter. En estas sesiones Richter solía invitar a escritores debutantes, los cuales leían sus textos y los sometían a la crítica. Se institucionalizó también la entrega de un premio que, aunque simbólico en lo económico, se convirtió una poderosa recomendación ante los medios de comunicación y las editoriales, por lo que el Grupo 47 llegó a tener una gran influencia en la literatura alemana de los años cincuenta. Entre los autores premiados en esos años estuvieron Günter Eich, Heinrich Böll, Ilse Aichinger, Ingeborg Bachmann, Martin Walser y Günter Grass. A lo largo de los años, autores como Paul Celan, Hans Magnus Enzensberger, Erich Fried, Peter Hürtling o Peter Handke leyeron fragmentos de sus obras en las sesiones del grupo. Aunque la actitud del Grupo 47 fue en un principio de izquierda, vanguardista y comprometida con la literatura novedosa, con el tiempo esta actitud se fue diluyendo y, a finales de los años sesenta, el grupo fue duramente criticado por las nuevas generaciones. Como veremos más adelante, este rompimiento generacional se hizo patente en Princeton (E.U.A.), en 1966, en la que sería la última reunión que celebró el Grupo 47 y en la que el joven Peter Handke lanzó un furibundo ataque contra lo que consideraba el conservadurismo literario de los integrantes del grupo.

1.2 El período de 1955-1966: la consolidación de la modernidad.

La literatura austríaca en el período de 1955 hasta mediados de los años sesenta puede dividirse en dos fases. La primera corresponde a la consolidación de la literatura experimental iniciada en los años anteriores. La segunda fase está marcada por la creciente politización que caracterizó a la literatura occidental de los años sesenta.

En la primera fase reafirman su presencia una serie de autores que, cada uno de manera independiente, se decantan por una literatura y en general una visión del arte de carácter radicalmente experimental. Años más tarde se les agruparía bajo el

nombre de *Wiener Gruppe* (Grupo de Viena). Los autores que conformaron este grupo, Friedrich Achleitner (n.1930), Gerhard Rühm (n.1930), Oswald Wiener (n. 1935), Hans Carl Artmann (n.1921) y Konrad Bayer (1932-1964), son muy diferentes entre si pero comparten el rechazo a toda literatura marcada por el mercado, por los criterios oficiales, por la complacencia, por el mérito artesanal o por los estándares artísticos convencionales. Adoptan una actitud estética que, tanto a nivel individual como colectivo, estuvo marcada por la subversión del lenguaje, por la provocación, y por la experimentación con nuevas formas artísticas y literarias. Sus propuestas generaron reacciones diversas, desde la acogida entusiasta, hasta la indignación y el escándalo, pero consiguieron traspasar los límites de lo establecido y romper con muchas de las tradiciones literarias vigentes. De manera similar a lo que sucedió con la generación *beat* en los Estados Unidos, el Grupo de Viena incorpora a su espacio creativo una multiplicidad de formas expresivas: poemas barrocos, literatura mística, jazz, escritura en estado de embriaguez, *collage*, poesía concreta, montajes visuales y acústicos o presentaciones próximas al *happening*.

La postura radical de estos autores contribuyó al desarrollo de una nueva consciencia sobre el lenguaje. Una consciencia que por otra parte venía siendo anticipada por la poesía concreta, principalmente con Ernst Jandl o Friedericke Mayröcker, dos autores que habían comenzado a escribir desde mediados de los años cincuenta pero cuyas obras no alcanzarían reconocimiento público sino hasta finales de los años sesenta.

Si los años cincuenta en Europa habían sido años de reconstrucción y habían transcurrido en medio de un optimismo basado en el *boom* económico, los años sesenta se iniciaron con los síntomas de la recesión (desempleo, inseguridad social) y una problemática social complicada. Acontecimientos como el levantamiento del Muro de Berlín, la Revolución Cubana o la guerra de Vietnam incidieron en la consciencia política de esos años. Todo esto tuvo su repercusión en el panorama literario. Los problemas sociales y políticos pasaron a ocupar el primer plano y se exigió de la literatura y del arte en general un compromiso directo con la realidad política y social del momento. Esta nueva sensibilidad fue contraria a las formas de literatura experimental que se estaban generando en Alemania (RFA) y en Austria. En el caso de la RFA, esto significó, por ejemplo, ataques contra el Grupo 47 así como contra la poesía concreta de Eugen Gomringer (n.1925) o los montajes de

textos de Helmut Heißenbuttel (n. 1921). El surgimiento en 1961 del *Gruppe 61* de Dortmund, en Alemania, cuyo programa de acción implicaba el compromiso con la literatura del mundo del trabajo y del proletariado, es un ejemplo de este cambio de actitud.¹¹

En el teatro, esta nueva actitud se refleja en el surgimiento en Alemania de una corriente de teatro documental, un teatro comprometido con las realidades sociales y políticas, con el análisis de los acontecimientos históricos y con la agitación ideológica. El cambio de actitud que se vivió en esos años se pone de manifiesto, por ejemplo, en un editorial de la revista teatral *Theater Heute*:

En 1961, sólo a media voz podía hablarse de esperanzas. Las objeciones y los problemas predominaban. Sólo en 1963, cuando "El Vicario" de Rolf Hochhuth presentó en el teatro cuestiones decisivas actuales, se rompió el hielo: una nueva obra alemana ocupaba ahora el centro de la discusión. En 1964 siguieron el "Marat-Sade" de Peter Weiss, "El cisne negro" de Walser y "El caso de J. Robert Oppenheimer" de Kipphardt. La temática decididamente política había logrado sacar al teatro alemán de la pura imitación de las técnicas del "absurdo", de la esterilidad de la parábola y el símbolo, y lo había llevado a atacar asuntos de trascendencia político-social.¹²

Dentro de la línea del teatro documental alemán, marcan la pauta en esos años un grupo significativo de autores. Rolf Hochhuth (n.1931) estrena en 1963 su obra *Der Stellvertreter (El Vicario)*,¹³ con dirección de Erwin Piscator, en la que pone al descubierto la complicidad del papa Pio XII ante el exterminio de judíos. Heinar Kipphardt (1922-1982) con *In der Sache J. Robert Oppenheimer (El caso J. Robert Oppenheimer)*¹⁴ reflexiona sobre la responsabilidad de los físicos en el desarrollo de armas mortales. Por otra parte, Peter Weiß (1916-1982), que estaba exiliado en Suiza, escribe *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats, dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade (Persecución y asesinato de Jean-Paul Marat por el grupo de actores del Hospicio de*

¹¹ Cf. Hans Gerd Roetzer, Marisa Siguan. *Historia de la Literatura Alemana*, Vol. II, p. 579.

¹² Introducción a: AA.VV, *Teatro Alemán Hoy, Obras, 1960-1967. Una selección de la revista Theater Heute*. Hannover: Friedrich Verlag, 1967, p. 11.

¹³ Estrenada en el Theater am Kurfürstendam de Berlín en 1963.

¹⁴ Estrenada en el Freie VolksBühne de Berlín en 1964. Dirección de Erwin Piscator.

Charenton, bajo la dirección del señor de Sade) (1964),¹⁵ conocido en general con el título abreviado de *Marat/Sade*, en el que utiliza el drama histórico y el juego del teatro dentro del teatro para situar frente a frente a Marat, el revolucionario, intransigente defensor de la justicia y la razón, con el Marqués de Sade, anarquista instintivo, aristócrata nihilista que no cree en la revolución. El éxito del *Marat/Sade* se repitió el año siguiente con el drama documental *Die Ermittlung (El sumario)*¹⁶ basado en las actas del proceso realizado en Frankfurt entre 1963 y 1965 contra dieciocho individuos acusados de crímenes cometidos en Auschwitz, y después con la obra *Gesang vom lusitanischen Popanz (Canto del fantoche lusitano)* (1967). En obras posteriores como *Diskurs über Viet Nam (Discurso sobre Vietnam)* (1968), o *Trotzki im Exil (Trotzky en el exilio)* (1970), Peter Weiß evolucionó del teatro documental hacia un teatro de abierta agitación ideológica.

Dentro de la misma línea de examen del pasado histórico, Martin Walser (n. 1927), con la obra *Die Schwarze schwan (El cisne negro)* (1964),¹⁷ ofrece una versión moderna de *Hamlet*, situándolo en un manicomio, con el objeto de plantear la necesidad de examinar la culpa del pasado nacionalsocialista. Finalmente, Tankred Dorst (n.1925) publica en 1961 su *Grosse Schmähere an der Stadtmauer (Gran imprecación frente a la muralla de la ciudad)*, una parábola de corte brechtiano.

Si recordamos todo lo anterior es para resaltar cómo en los años sesenta la literatura de carácter experimental fue desplazada en Alemania Occidental por una literatura que exigía resultados políticos directos. La escena alemana (de la RFA) se vio dominada por un teatro de análisis histórico o político, mientras que los textos experimentales acabaron relegados a editoriales o salas teatrales marginales. En un artículo del *Theater Heute* de esos años se refleja claramente el nuevo espíritu de los tiempos:

El tema principal en todas estas obras es el pasado político, sobre todo el alemán. Los autores se enardecen con cuestiones morales de gran envergadura. Con "Los plebeyos prueban a sublevarse", de

¹⁵ Estrenada en el Schiller-Theater de Berlín en 1964, dirección de Konrad Swinarski. Escenografía de Peter Weiß y vestuario de Gunilla Palmstierna.

¹⁶ Se estrena simultáneamente en varios teatros alemanes: en el Staatstheater de Stuttgart en 1965, con dirección de Peter Palitzsch. En la Freie Volksbühne de Berlín Oeste, con dirección de Erwin Piscator y música compuesta por Luigi Nono.

¹⁷ Estrenada en el Staatstheater, Stuttgart, 1964. Dirección de Peter Palitzsch.

Günter Grass, aparece finalmente por primera vez en la escena un importante tema de la historia alemana de la posguerra: la rebelión de los obreros el 17 de junio de 1953 en Berlín Este.

El hecho es que el drama alemán ha vuelto a adquirir prestancia gracias a temas políticos e históricos y al planteamiento de cuestiones morales.¹⁸

En Austria la evolución fue diferente. Por una parte, el conservadurismo político y el inmovilismo social del país dejaban menos espacio a la crítica política o social, cuando no la bloqueaban abiertamente. Al mismo tiempo, las propuestas experimentales de los años cincuenta, protagonizadas por los miembros del Grupo de Viena, produjeron sus frutos y orientaron las posiciones críticas en otra dirección: al comenzar la década de los sesenta, se generó un movimiento de carácter vanguardista y experimental cuyo centro fue la ciudad de Graz. Este movimiento surgió alrededor del *Forum Stadtpark*, una institución artística que había sido fundada a finales de los cincuenta por un colectivo de artistas plásticos y escritores, y de la revista *manuskripte*, editada en Graz y dirigida por Alfred Kolleritsch (n.1931). Esta revista se convirtió en el órgano de publicación de muchos de los autores que destacarían en los años posteriores. Tanto la ciudad de Graz como la revista *manuskripte* se identificaron con la literatura joven, innovadora y vanguardista, una literatura que iba en contra de las ideologías conservadoras y del provincialismo intelectual. Por otra parte, esto significó la descentralización cultural: por primera vez un centro literario de provincia se imponía sobre Viena. Dentro de este movimiento, destacó particularmente un grupo de autores, posteriormente bautizado con el nombre de *Grupo de Graz*: Peter Handke (n.1942), Wolfgang Bauer (n.1941), Gunter Falk (1942-1983), Klaus Hoffer (n.1942) y Barbara Frischmuth (n. 1941).

Los miembros del Grupo de Viena también estuvieron presentes en Graz y colaboraron con frecuencia en la revista *manuskripte*. Especialmente significativa fue la publicación en dicha revista de la "novela" de Oswald Wiener *der verbesserung von mitteleuropa (el mejoramiento de la europa central)* (1969) que sería una especie de compendio de la literatura experimental del Grupo de Viena. Así, a lo largo de una década, *manuskripte* funcionará como una bisagra entre dos generaciones, y aunque la generación de autores jóvenes no seguirá por los mismos caminos que el Grupo de

¹⁸ Introducción a. AA.VV., *Teatro Alemán Hoy, Obras, 1960-1967. Una selección de la revista Theater Heute*. Hannover: Friedrich Verlag, 1967, p. 11.

Viena, la huella de este intercambio quedará presente. Estos escritores no se dedicarán, como sucedía en la RFA, al Nuevo Realismo, al reportaje o al teatro documental, ni se dejarán llevar por la ilusión de poder influir directamente en la política mediante la literatura, sino que buscarán enlazar con la tradición de la literatura experimental intentando hacerla compatible con las exigencias de una actitud social crítica.

Esta tensión entre la tradición experimental y las exigencias de un compromiso con el acontecer histórico y social produce una abanico de tendencias y de corrientes que darán una gran vitalidad y variedad a la literatura austríaca. En los años sesenta, coexisten la literatura experimental (Grupo de Viena, Grupo de Graz) con otros autores como Michael Scharang (n. 1941) que elaboran una obra de documentación crítico-social, que intenta formar, a través de la literatura, la conciencia de clase, y poner en evidencia la explotación de los trabajadores. También dentro de la línea de la crítica social, comienza a destacar Elfriede Jelinek (n.1946), quien en sus novelas y dramas reflexiona sobre la condición femenina y su alienación dentro de la sociedad occidental (por ejemplo, en *Die Liebhaberinnen* (1975) o *Die Klavierspielerin*, (1983)).

También en los años sesenta aparece la llamada literatura *Antiheimat* o “antipatriótica” en la que se invierte el motivo de la patria idílica, tan frecuente en la literatura austríaca del siglo pasado. Un ejemplo es la novela de Hans Lebert, *Die Wolfshaut* (*La Piel de lobo*) (1959). Algunas obras de Thomas Bernhard, como *Frost* (*Helada*) (1963), se pueden incluir dentro de esta corriente, si bien su producción posee un tono marcadamente individual.

1.3 El teatro austríaco a partir de los años sesenta.

Como es natural en el terreno del teatro también se manifiesta esta tensión entre lo experimental y las exigencias de un compromiso con el acontecer histórico y social. Entre los jóvenes autores de Graz, el ejemplo más importante lo encontramos en los primeros textos teatrales de Peter Handke. Handke unió en la obra *Kaspar* (1968) la tradición austríaca de la crítica del lenguaje con la crítica de los mecanismos

del poder. El personaje central, Kaspar, tiene que ganar su integración en la sociedad humana mediante la adquisición de palabras y estructuras sintácticas. El precio que ha de pagar es la pérdida de su ser individual. Para Handke, no son las circunstancias las que son alienantes, sino el lenguaje. No son las cosas mismas el objeto de la literatura, sino el lenguaje a través del cual se nos transmite una determinada representación de las cosas. Es decir, la realidad es la del lenguaje, no la de las cosas.

El teatro de crítica social de los años sesenta se nutrió de las formas de teatro popular, lo que se reflejó en el revivir del *Volksstück*. Hay que recordar que en el siglo XVIII, Austria, y en particular Viena, gozó de uno de los movimientos teatrales más ricos de Europa: una tradición de teatro popular que tiene sus orígenes en la Edad Media y que se había conformado principalmente a partir de tres elementos: el drama jesuita (que introduce uno de los temas tradicionales del teatro popular austríaco: el conflicto entre el plano humano y el plano sobrenatural), la *commedia dell'arte* y la ópera italiana. Ese teatro popular vive su apogeo en las últimas décadas del siglo XVIII y las primeras del siglo XIX, con la llamada *Volksstück* ("pieza popular") vienesa. Éste era un teatro que por lo general se presentaba como un cuento fantástico, en el que los personajes humanos y mágicos aparecen entremezclados. Era un teatro de carácter romántico, en el que reinaba la fantasía y donde el bien y el mal estaban nítidamente definidos y en perpetuo combate. Era, además, un instrumento de crítica social y pedagogía moral. Un ejemplo clásico, y sin duda la mayor obra del género, es *Die Zauberflöte* (*La Flauta Mágica*) (1791) de Mozart con libreto de Emanuel Schikaneder (1751-1812).

En el siglo XIX se pueden distinguir dos subgéneros dentro de la *Volksstück*: la *Zauberstück* ("pieza mágica") y la *Lokalstück*. La primera incluye música y es de carácter mágico, y en ella por lo general se relatan las aventuras de vieneses comunes y corrientes en un mundo de fantasía. El dramaturgo Ferdinand Raimund (1790-1836) es considerado el mayor representante de este género. Su trabajos son prácticamente desconocidos en traducción, pues son más o menos intraducibles, cultural y lingüísticamente. Estas farsas mágicas con frecuencia incluyen a padres tiránicos y dominadores que atormentan a sus mujeres o a niños indefensos en el fantástico paisaje austríaco de montañas, lagos y bosques que se metamorfosean en reinos encantados. Siempre se necesita la intervención de las hadas mágicas para

prevenir el desastre total y para impartir a sus protegidos lecciones de humanidad. El bien triunfa porque en medio de las familias humildes y bondadosas incluso los más perversos son personajes teatralmente encantadores. Esto se debe al consumado sentido cómico de Raimund y a su extraordinario oído para el lenguaje, en particular para el vienés, con sus giros y acentos particulares. Ferdinand Raimund retrataba así el enorme acervo lingüístico del imperio de las Habsburgo en Viena.

Las *Lokalstück*, en cambio, son obras más realistas que abordan satíricamente las costumbres locales y los hábitos de los vieneses. La figura más importante de este teatro popular de vertiente satírica fue el escritor y actor Johannes Nestroy (1801-1862), que se convirtió en un mito de la escena austríaca por su agudeza crítica, su capacidad de improvisación y su habilidad para manejar el lenguaje. Es significativo que las *Investigaciones Filosóficas* de Wittgenstein comiencen precisamente con una cita de Nestroy.

En la segunda mitad del siglo XIX, con el ascenso de la burguesía, la tradición del *Volksstück* comenzó a perder su identidad, cediendo su sitio a la opereta y a la comedia comercial. En los años veinte, tras el derrumbe del Imperio, la *Volksstück* fue recuperada por autores alemanes como Marieluise Fleißer (1901-1974) y Carl Zuckmayer (1896-1977) y por el austro-húngaro Ödön von Horváth (1901-1938), quienes aprovecharon el carácter popular de la *Volksstück* para transformarla en un vehículo de crítica social. Ödön von Horváth la definía como un teatro sobre gente común, para gente común y en un lenguaje común. En sus obras, *Sladek der Schwarze Reichswehrmann* (*Sladek el Camisa-negra*) (1929), *Geschichten aus dem Wienerwald* (*Historias de los Bosques de Viena*) (1931) o *Kasimir und Karoline* (1932), Horváth nos habla de la insensibilidad y estupidez del hombre común, de las actividades de los paramilitares fascistas y de la miseria moral del mundo de entreguerras.

Olvidados durante cuarenta años, Horváth y Fleißer fueron redescubiertos a finales de los años sesenta por los austríacos Wolfgang Bauer (n. 1941) y Peter Turrini (n.1944), y, en Alemania, por Martin Sperr (n.1944), Rainer Werner Fassbinder (1946-1982) y Franz Xavier Kroetz (n.1946). Estos autores recuperaron este género teatral para elaborar una nueva *Volksstück* con un fuerte contenido social y político. La recuperación de esta tradición se inscribía dentro de la línea de una escritura realista que tuviese efecto sobre un público amplio. Si la literatura quería apelar al pueblo entonces había que recoger también el lenguaje y el mundo imaginativo de

ese público. Como ya sucedía en las obras de Horvath- por ejemplo en las *Historias de los bosques de Viena-*, los personajes dramáticos carecen de lenguaje propio, utilizan modelos de lenguaje que no les pertenecen y documentan de ese modo hasta que punto están enajenados y se han vuelto extraños a sí mismos; no son capaces de articular los sucesos que les afectan y aún menos las complejas interrelaciones sociales. En estas nuevas obras populares se reproducía aquella discusión que ya habían planteado en los años veinte Marieluise Fleißer y Bertolt Brecht. Brecht estaba convencido de que el problema de la alienación podía ser resuelto enseñando al hombre cómo liberarse de su situación. Fleißer presentaba un punto de vista contrario y pesimista, a saber: que el lenguaje había deformado también la consciencia y que por ello ya no era posible una liberación que partiese de las propias víctimas.

La nueva conciencia social de los años sesenta buscó recuperar sus fuentes y la nueva *Volksstück* fue intentando también la representación de mundos cotidianos y la explotación de los juegos dialectales del idioma para crear un teatro que tuviese un contenido social y que fuera cercano al sentir popular. Desde este punto de vista, el uso del lenguaje evidenciaba las barreras y códigos idiomáticos como señales de una sociedad de clase.

Wolfgang Bauer fue, junto con Peter Handke, un miembro del grupo de Graz. Con sus *Mikrodramen* (1964), minidramas absurdos, se adentra también en el terreno experimental. Pero su éxito, rayando en el escándalo, se basa en sus obras *Party for six* (*Fiesta para seis*) (1967), *Magic Afternoon* (*Tarde Mágica*) (1968) y *Change* (*Cambio*) (1968) y *Gespenster* (*Fantasmas*) (1974). Los personajes de Bauer existen en una situación escapista, en el mundo autodestructivo de las drogas, los sueños, la música pop, la promiscuidad y la falsedad social en los que la violencia ocasionalmente aparece.

Peter Turrini (n.1944) inicia su trabajo teatral con las obras *Razzenjogd* (*Cacería de ratas*) (1971) y *Sauschlachten* (*Matanza de cerdos*) (1972), en las que con cinismo muestra la degradación de la sociedad de consumo. *Der tollste Tag* (*El día más loco*) es una adaptación agresiva de *Les noces de Figaro* (*Las bodas de Figaro*) de Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais (1732-1799). Con el pretexto de alcanzar una audiencia mayor Turrini realizó para la televisión *Alpensaga*, una serie de seis capítulos donde relata la intrusión de la política y la industria en una villa alpina

entre 1900 y 1950. Regresó al teatro con *Der Minderleister* (1988) en la que explora, utilizando elementos escénicos surrealistas, escenas oníricas y sexo explícito, el tormento de un trabajador metalúrgico. Con las obras *Tod und Teufel (La muerte y el diablo)* (1990) y *Alpenghühen (Resplandor alpino)* (1993) alcanzó un estatus institucional al ser representado en el Burgtheater. A pesar de ello sus obras siguen provocando al público con sus ataques anarquistas como sucede con una de sus últimas obras: *Grillparzer im Pornoladen (Grillparzer en la tienda porno)* (1993).

2. Wittgenstein en la literatura austríaca .

En esta sección estudiaremos la presencia de Wittgenstein en la literatura austríaca de la posguerra. A nuestro parecer, hay tres puntos importantes que son los eslabones necesarios para comprender la relación de Wittgenstein con los autores teatrales Peter Handke y Thomas Bernhard: la poetisa Ingeborg Bachmann, el Grupo de Viena y el Grupo de Graz. La figura de Ingeborg Bachmann nos interesa no sólo por el explícito interés que manifestó por el trabajo filosófico de Wittgenstein sino porque, dada su amistad con Thomas Bernhard, probablemente fue ella quien aproximó a éste a la figura del filósofo vienés. Por otra parte, el pensamiento de Wittgenstein influyó mucho en el Grupo de Viena y en particular en Oswald Wiener. Este interés por Wittgenstein se transmitió al Grupo de Graz, uno de cuyos miembros era Peter Handke.

2.1 Ingeborg Bachmann.

Como hemos dicho antes, Ingeborg Bachmann nos interesa, además de su importancia dentro de la literatura austríaca de la posguerra, por otros dos motivos: su interés en Wittgenstein y su amistad con Thomas Bernhard. Como veremos más adelante, es muy probable que la amistad de Bernhard con Ingeborg Bachmann haya sido determinante en el interés de Bernhard por la figura y el pensamiento de Wittgenstein.

Ingeborg Bachmann nació el 25 de junio de 1926 en Klagenfurt, una ciudad del sur de Austria, donde realizó sus primeros estudios.¹⁹ Cuando tenía doce años presenció la entrada de las tropas nazis en su ciudad, un acontecimiento que dejaría en ella una profunda huella y que aparecería años más tarde en su relato corto *Jugend in einer Österreichischen Stadt* (1956). En 1946 inició estudios de Filosofía y Derecho, en la Universidad de Innsbruck primero y después en la Universidad de Graz. Medio año más tarde abandonó el Derecho y se trasladó a Viena, donde

¹⁹ Los datos biográficos de Ingeborg Bachmann provienen principalmente de: Ingeborg Bachmann, *Werke*, vol. IV, München: Piper & Co., 1978 (nueva edición, 1993).

estudió la carrera de Filosofía con Psicología y Letras Alemanas como disciplinas secundarias. En 1947 realizó prácticas en la clínica de enfermedades mentales de Steinhof bei Wien. En 1948 apareció publicado su primer poema en la revista *Lynkeus* (nº 1, Dic.1948/Enero 1949).

En 1950, Ingeborg se doctoró en la Universidad de Viena con una disertación dirigida por Victor Kraft y titulada *Die kritische Aufnahme der Existentialphilosophie Martin Heideggers* (*La acepción crítica de la filosofía existencial de Martin Heidegger*). Una tesis que, como ella misma repetiría con frecuencia años más tarde, no era una apología de Heidegger sino que fue escrita “en contra de Heidegger”. Es importante recordar que Viktor Kraft había sido integrante del Círculo de Viena de los positivistas lógicos y precisamente en 1953 publicó un breve libro con la historia del Círculo. Kraft era, por lo tanto, una excelente fuente de primera mano para iniciar a Ingeborg en el estudio de Wittgenstein.

En octubre de 1950 Ingeborg Bachmann viaja a París y tres meses después a Londres. Al regresar a Viena inicia su trabajo como redactora para la estación de radio *Rot/Weiss/Rot*. El 28 de febrero de 1952 se transmite su radiodrama *Ein Geschäft mit Träumen* (*Un negocio de sueños*). Durante todo este tiempo, continúa publicando sus poemas en diversas revistas.

En mayo de 1952, Hans Werner Richter la invita a tomar parte en una reunión del *Gruppe 47* en Niendorf (Alemania), junto con los escritores alemanes Paul Celan e Ilse Aichinger. Esta reunión marca el inicio de la fama de Ingeborg Bachmann como poetisa y la incorporación de la literatura de habla alemana, esencialmente la lírica, al modernismo europeo. En este viaje conoce al músico Hans Werner Henze, con quien establece una gran amistad.

En septiembre de 1952 efectúa su primer viaje a Italia, acompañada de su hermana Isolda. En mayo de 1953, durante la XII reunión del Grupo 47 en Mainz, se le otorga el premio de ese grupo por sus poemas. En el verano inicia la que será hasta 1957 una estancia casi permanente en Italia, principalmente en Roma, trabajando como escritora independiente. A finales de 1953 se publica su primer libro de poesía, *Die gestundete Zeit* (*El tiempo aplazado*). Fue también en ese año cuando publica un ensayo sobre Wittgenstein: *Ludwig Wittgenstein--Zu einem Kapitel der jüngsten philosophiegeschichte* (*Ludwig Wittgenstein--Sobre un capítulo de la reciente*

historia de la filosofía) .²⁰ En los dos años siguientes Bachmann publica otros ensayos y continúa con la elaboración de programas radiofónicos. En marzo de 1955 se transmite el radiodrama *Die Zikaden (Las cigarras)* con música de Hans Werner Henze y a finales de ese año una invitación de la Universidad de Harvard en Cambridge (Massachusetts) le lleva a los Estados Unidos para participar en un seminario internacional. En 1956, la editorial Piper de Munich publica su segundo libro de poesía, *Anrufung des Großen Bären (Evocación de la Osa Mayor)*, por el cual se le concedió el Premio Literario de la Ciudad Hanseática de Bremen. En esos años trabaja también como dramaturga para la televisión de München. El 29 de mayo de 1958 se inicia la emisión del programa radiofónico *Der Gute Gott von Manhattan (El buen Dios de Manhattan)*²¹ por el que obtiene elogiosas críticas. En ese año conoció en París al escritor suizo Max Frisch con quien mantuvo una relación que duró hasta principios de los años sesenta.

Durante un semestre dicta un curso con el título “Fragen zeitgenössischer Dichtung” (“Cuestiones de la poesía contemporánea”) con motivo de su nombramiento a la recientemente fundada Cátedra de Poesía de la Universidad de Frankfurt am Main. En mayo de 1960 se estrena en la Hamburgischen Staatsoper la ópera de Hans Werner Henze *Der Prinz von Homburg (El príncipe de Homburg)* con libreto de Ingeborg Bachman. Esta colaboración entre el músico y la escritora se repetiría cinco años más tarde con la ópera *Der Junge Lord (El joven lord)*. En 1961 la editorial Piper de München publica su primer libro de cuentos, *Das dreissigste Jahr (El trigésimo año)*, por el que recibe el premio literario de la Unión de Críticos de Berlín (Berliner Kritikerpreis). En enero de 1964 viaja a Praga, Egipto y Sudán y en octubre recibe el premio Georg Buchner que otorga la Academia Alemana de la Lengua. En 1965 se traslada a vivir a Roma y en 1966 recibe el Gran Premio Estatal de Austria (Großen Österreichischen Staatspreis für Literatur). Ese mismo año hizo por primera vez una lectura pública de la primera parte de su novela *Todesarten (Maneras de morir)*, que estaba entonces en preparación. Esta primera parte, titulada *Malina*, fue la

²⁰ Publicado originalmente en el *Frankfurter Hefte. Zeitschrift für Kultur und Politik*. Frankfurt, Jg. 8, Heft 7, Juli 1953, p. 540-545. Se reproduce en: Ingeborg Bachmann, *Werke*, vol. IV., p.12-23.

²¹ Aunque Ingeborg Bachmann lo consideró irrepresentable en el escenario, este radiodrama fue llevado a escena en junio de 1964 en Berlín por el grupo de estudiantes de Bellas Artes, *Provisorisches Theater*, en la Akademie der Schönen Künste. En mayo de 1972 se transmitió una versión televisada por la cadena ZDF alemana.

única que terminó y apareció publicada en 1971 por la editorial Suhrkamp (las otras dos partes de la trilogía, *The Franza Case* y *Requiem for Fanny Goldmann*, se publicaron como fragmentos póstumos). En 1972 apareció su segundo libro de cuentos *Simultan (Simultáneo)*.

En mayo de 1973, dos meses después de la muerte de su padre, Ingeborg Bachmann recibe una invitación para visitar el Instituto de Cultura Austríaca en Varsovia. Durante ese viaje, Ingeborg visita los campos de concentración de Auschwitz y Birkenau. De regreso a Roma, un incendio en su vivienda le provoca graves quemaduras, a consecuencia de las cuales Ingeborg es hospitalizada. Fallece unos días más tarde, el 17 de octubre de 1973. Hay quienes piensan que el incendio fue provocado, es decir, que se trató de un suicidio.²²

La influencia que tuvo la obra de Wittgenstein en el trabajo de Ingeborg Bachmann esta ampliamente documentada. No sólo por el hecho de que la poetisa haya escrito un ensayo sobre la filosofía de Wittgenstein, sino que ella misma en sus entrevistas, textos y radiodramas con frecuencia resalta la gran influencia que sobre ella ejerció el filósofo austríaco. En una entrevista del año 1955, por ejemplo, dice que: “Wichtig sind auch geistige Begegnungen, und mir war die wichtigste die mit dem Werk des Philosophen Ludwig Wittgenstein, der die Probleme der Philosophie auf die Probleme der Sprache zurückgeführt hat” (“Son importantes los encuentros espirituales, y para mí el más importante ha sido el que tuve con la obra del filósofo Ludwig Wittgenstein, que ha reconducido el problema de la filosofía al problema del lenguaje”).²³ Ingeborg, entusiasmada con Wittgenstein, insiste a la editorial Suhrkamp para que edite una versión en rústica, accesible a los estudiantes. Veinte años después, ella recuerda así estos hechos :

Ich habe damals in Wien studiert. Diese ganze Literatur war natürlich verbrannt von der Nazis, und ein Bibliothekar hat mich dann in die Keller- Sie wissen ja, Wien ist unterkellert- unserer Nationalbibliothek geführt. Es war kein Professor, niemand hat mich dazu gebracht, sondern ich habe selbst herumgesucht, ich habe dieses Buch gefunden, das heißt, ich habe es nicht entdeckt, in England hat man ja Wittgenstein schon längst gekannt, aber für uns war er ganz neu. Zu veröffentlichen war

²² Véase: Ursula Kuhlmann, “El concepto de lenguaje y escritura en ‘Maneras de morir’ de Ingeborg Bachmann”, en *Contrabando de Imágenes*, México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1993. p.256

²³ Ingeborg Bachmann, *Wir müssen wahre Sätze finden*, München: Piper & Co. Verlag, 1983, p.12

sein Werk nur in Deutschland, weil es in Österreich keine Zeitschriften gegeben hat und man keine Möglichkeiten zu publizieren gehabt hat. Das ist nicht das erste Mal so- das ist schon die dritte, fünfte, sogar sechste Generation, die angewiesen ist auf die deutschen Verlage, auf die deutschen Zeitschriften. Da hat man gedacht, das sei etwas dermaßen Obskures, Abstruses und irgendwie...nicht ganz Ernstes- also man wollte mir nicht glauben, daß dieser Mann bedeutend ist. Ich habe dann so lange auf den Verlag- das war der Suhrkamp-Verlag- eingeredet, daß sie Wittgenstein drucken müssen, weil er nicht mehr aufzutreiben ist... Es ist geschehen, und man hat eine billige Ausgabe für Studenten gemacht. Sie hat eine so hohe Auflage erreicht, die überhaupt ein derartiges Buch erreichen kann. Und ich bin sehr froh, daß ich das damals getan habe. Ich bin sehr von Wittgenstein beeinflusst worden. Es gibt schon wieder eine junge Generation, deren wichtigster Schriftsteller Peter Handke ist, auch ein Österreicher, der wieder von Wittgenstein beeinflusst ist.²⁴

(En esa época estaba estudiando en Viena. Naturalmente, todos estos libros habían sido quemados por los nazis, y entonces un bibliotecario me llevó al sótano de nuestra Biblioteca Nacional-¿lo sabéis, no?, que en Viena todos los edificios están provistos de sótanos. No era un profesor, no me lo había indicado nadie, sino que lo busqué yo sola, encontré este libro, [...] no es que lo haya descubierto, en Inglaterra conocían a Wittgenstein hacia ya tanto tiempo, pero para nosotros era absolutamente nuevo. Su obra sólo podía publicarse en Alemania, porque en Austria no había revistas y no había ninguna posibilidad de publicarlo. [...] Entonces se pensaba que debía ser una cosa tan oscura, abstrusa y en cierto modo...no muy seria - por consiguiente no querían creerme cuando decía que este hombre era importante. Entonces insistí de tal manera con la casa editorial - era la Suhrkamp- sobre el hecho de que debían editar a Wittgenstein, porque no era fácil de hallar... y sucedió, se hizo una edición económica para estudiantes. Alcanzó un tiraje muy alto, un tiraje que un libro de ese género nunca alcanza. Estoy muy contenta de haberlo hecho. He estado muy influenciada por Wittgenstein. Hay una nueva generación, cuyo escritor más importante es Peter Handke, austríaco también, que viene de nuevo influenciada por Wittgenstein.)

El ensayo sobre Wittgenstein, *Ludwig Wittgenstein--Zu einem Kapitel der jüngsten philosophieggeschichte* (*Ludwig Wittgenstein--Sobre un capítulo de la reciente historia de la filosofía*), que Bachmann publica en julio de 1953, revela el entusiasmo que despertó el pensamiento de Wittgenstein en la poetisa austríaca. La segunda parte del título hace referencia al libro que en 1950 había publicado Victor Kraft, *Der Wiener Kreis- Der Ursprung des logischen Positivismus* (*El 'Círculo de Viena'- El surgimiento del positivismo lógico*), y que llevaba por subtítulo: *Ein Kapitel der jüngsten philosophieggeschichte*. En su ensayo, Bachmann presenta y analiza el contenido del *Tractatus* y expone las relaciones entre el pensamiento de Wittgenstein y las ideas de

²⁴ Ingeborg Bachmann, *Wir müssen wahre Sätze finden*, p.135.

los positivistas lógicos del Círculo de Viena (“neopositivistas”, les llama ella) y el pensamiento de Heidegger. Habla también del trabajo de Wittgenstein dentro del campo de la lógica matemática y de su relación con las posiciones logicistas de Bertrand Russell. Pero lo que para ella resultaba más importante era la cuestión de los límites del lenguaje que plantea Wittgenstein en el *Tractatus* :

Nicht die klärenden, negativen Sätze, die die Philosophie auf eine logische Analyse der naturwissenschaftlichen Sprache beschränken und die Erforschung der Wirklichkeit an die naturwissenschaftlichen Spezialgebiete preisgeben, sondern seine verzweifelte Bemühung um das Unaussprechliche, die den ‘Tractatus’ mit einer Spannung auflädt, in der er sich selbst aufhebt. ²⁵

(Lo que merece nuestra renovada y permanentemente renovable consideración no son las proposiciones esclarecedoras, negativas [de Wittgenstein], que limitan la filosofía a un análisis lógico del lenguaje científico y que restringen el análisis del mundo real a campos científicos especializados; sino su desesperado intento de marcar los límites de la expresión lingüística, lo que provee al *Tractatus* de su tensión interna, una tensión en la que él eventualmente desaparece.)

Esto es importante porque muestra que Ingeborg Bachmann está leyendo el *Tractatus* de una manera muy diferente a como se había leído hasta entonces. Para ella lo importante no era el análisis que hace Wittgenstein de la estructura lógica de las proposiciones o de la naturaleza de la inferencia lógica, ni las limitaciones que Wittgenstein impone a la actividad filosófica. La mirada de Bachmann no es la del positivista lógico ni la del filósofo analítico. Por el contrario, Bachmann inaugura una lectura del *Tractatus* desde la sensibilidad del artista, del poeta. Sólo desde esa posición se puede percibir el *Tractatus* como un “desesperado intento de marcar los límites de la expresión lingüística”. Este cambio de perspectiva es el que permitirá que el *Tractatus* adquiriera relevancia para todos aquellos que desde la escritura, las artes plásticas o la música, estén involucrados en diversos intentos por explorar y marcar los límites del lenguaje que les sirve como vehículo expresivo.

Bachmann finaliza este ensayo afirmando que el tiempo de la plena comprensión de la obra de Wittgenstein está aún por llegar (“Aber die Zeit für die Entdeckung Wittgensteins dürfte gekommen sein”). ²⁶ Menciona que en Inglaterra

²⁵ Ingeborg Bachmann, *Werke*, vol. IV, p. 13.

²⁶ Ingeborg Bachmann, *Werke*, vol. IV, p. 22.

ha sido publicada ya una segunda obra de Wittgenstein, las *Investigaciones Filosóficas* y que en ese momento se sabe ya de la existencia del *Cuaderno Azul*. Recordemos que, salvo el *Tractatus*, prácticamente toda la obra de Wittgenstein fue publicada de manera póstuma y que por lo tanto dicha obra no se conoció, fuera de algunos círculos próximos a Wittgenstein, sino hasta la publicación en Inglaterra, en 1953, de las *Investigaciones Filosóficas*.²⁷

El 16 de septiembre de 1954 se transmite por la cadena BR de München un radio-ensayo de Ingeborg Bachmann elaborado el año anterior y titulado *Sagbares und Unsagbares- Die Philosophie Ludwig Wittgensteins (Lo decible y lo indecible - la filosofía de Ludwig Wittgenstein)*.²⁸ En este programa, Bachmann hace una exposición a nivel divulgativo del contenido del *Tractatus*, así como de su importancia dentro del panorama de la filosofía occidental. Al igual que en el ensayo que había publicado el año anterior, Bachmann asocia la postura de Wittgenstein con la de los integrantes del grupo de neopositivistas del Círculo de Viena. El “análisis lógico” retomado por Wittgenstein - nos dice - había sido el método analítico propio del empirismo y del racionalismo, pero había caído en el olvido por culpa de la filosofía alemana del siglo XIX (Hegel, Fichte, Schelling), Sin embargo, al inicio del siglo XX, el método analítico “in neuer Form auferstand und als Neopositivismus in die jüngste Philosophiegeschichte einging, zu einem Teil wenigstens neu angeregt von Wittgenstein” (“resurge en una nueva forma, entrando en la filosofía contemporánea con el nombre de neopositivismo- al cual, al menos en parte, insufla nuevas ideas el mismo Wittgenstein”).²⁹

Este resurgimiento fue provocado por al auge del análisis lógico dentro de las matemáticas donde, nos dice Bachmann, produjo avances importantes gracias a los esfuerzos de Gottlieb Frege y Bertrand Russell. Tanto el Grupo de Viena como Frege y los logicistas ingleses despertaban en Ingeborg Bachmann gran interés y admiración. Bachmann considera el *Tractatus* como un esfuerzo que, al menos hasta cierto punto, se dirige en la misma dirección que el positivismo lógico.

²⁷ En Viena y en 1953, el *Tractatus* era aún una obra difícil de conseguir y las *Investigaciones Filosóficas*, publicadas por Macmillan (Londres) en 1953 en edición bilingüe, no fueron publicadas en Alemania sino hasta 1960.

²⁸ Ingeborg Bachmann, *Werke*, vol. IV., p.103-127.

²⁹ Ingeborg Bachmann, *Werke*, vol. IV, p.105.

En la parte final de la emisión Bachmann menciona la publicación en Inglaterra de las *Investigaciones Filosóficas* y la existencia del *Cuaderno Azul*, e incluso llega a contrastar algunas de las proposiciones de las *Investigaciones Filosóficas* con las ideas expuestas en el *Tractatus*, lo cual indica que Ingeborg Bachmann en ese momento (septiembre de 1954) ya conocía también el contenido de las *Investigaciones Filosóficas*. Sin embargo el conocimiento del desarrollo del pensamiento de Wittgenstein posterior al *Tractatus* es en esos años aún muy incompleto y fragmentario:

In Deutschland war es Ewald Wasmuth, der auf ihn aufmerksam machte und in einer Untersuchung, als christlicher Philosoph, die Hoffnung aussprach, daß Wittgenstein in seinen letzten Schriften, von dem Existenz man aus England hörte, den Schritt über das Schweigen hinaus zum Bekenntnis getan haben möge. Es war die Zeit, als man von einem 'Blaubuch' des Philosophen sprach und von '

Philosophische Untersuchungen - von einem umfangreichen Nachlaß, der uns ein vollkommeneres Bild seines Denkens geben werde. Im vergangenen Jahr erschien nun tatsächlich in England ein Nachlaßwerk: *Philosophical Investigations*, das zu einem großen Teil noch von ihm selbst redigiert wurde. ³⁰

(En Alemania, quien llamó la atención sobre Wittgenstein fue Ewald Wasmuth, quien, como filósofo cristiano, expresa en un ensayo la esperanza de que Wittgenstein en su últimos escritos - de los cuales se tenía noticia desde Inglaterra - hubiese realizado el paso del silencio hacia la fe. Se hablaba entonces de un "Cuaderno Azul" de Wittgenstein y de sus *Investigaciones Filosóficas* pero también de un consistente legado que daría una imagen más completa de su pensamiento. En efecto, este año apareció en Inglaterra una obra póstuma con el título de *Philosophical Investigations*, redactada en gran parte por el mismo Wittgenstein.)

Esta desconocimiento sobre la evolución del pensamiento de Wittgenstein posterior al *Tractatus* induce a Bachmann a juzgar de manera equívoca las *Investigaciones Filosóficas* como si se tratara de una ampliación del *Tractatus*, sin percatarse de que Wittgenstein había emprendido un camino diferente:

Und damit haben wir seine Absicht gefunden, dieselbe, die im *Tractatus* offen zutage tritt: zu zeigen, daß die Probleme der Philosophie Probleme der Sprache sind, daß sozusagen die Fehlzündungen der Sprache die philosophischen Probleme schaffen. Darum geht er in den *Philosophischen Untersuchungen*

³⁰ Ingeborg Bachmann, *Werke*, vol. IV, p.121.

darán -den *Tractatus* erweiternd-, Beispiele von richtigen oder falschen Funktionieren der Sprache zu geben, um uns den Unterschied von richtigem und falschem Denken zu siegen.³¹

(Habíamos así señalado su verdadero intento, el mismo que se manifiesta en el *Tractatus* : mostrar cómo los problemas de la filosofía son problemas del lenguaje, cómo, por así decirlo, el uso defectuoso del lenguaje produce los problemas de la filosofía. Por esto, en las *Investigaciones Filosóficas* Wittgenstein, ampliando el *Tractatus*, comienza a presentar ejemplos de funcionamiento correcto y de funcionamiento incorrecto del lenguaje: para mostrar la diferencia entre pensamiento correcto y el incorrecto.)

Da la impresión que Bachmann esperaba de las *Investigaciones Filosóficas* un desarrollo de las tesis del *Tractatus* . Esperaba además que ese desarrollo se efectuara con el mismo rigor lógico y con la misma austeridad que caracterizaba al *Tractatus*, es decir, en la línea del ‘análisis lógico’ tan apreciado por el neopositivismo. Sus comentarios no pueden dejar de evidenciar su desencanto:

Ob dieses Buch besser hätte ausfallen können, müssen wir dahingestellt sein lassen. In der Form, in der es vorliegt, als ein Konglomerat von Denkbeispielen, bietet es einige Schwierigkeiten. Wieder fehlt der systematische Zusammenhang. Wir werden vom Autor in ein sokratisches Gespräch gezogen, das viele Dinge berührt; so wird uns seine Absicht nicht gleich offenbar. Er verfährt ja scheinbar absichtslos.³²

(Si el libro pudo ser mejorado es una cuestión que debemos dejar en suspenso. En la forma en que lo conocemos - un conglomerado de ejemplos conceptuales - eso presenta alguna dificultad. También falta la coherencia sistemática. El autor se implica en un diálogo socrático que toca muchas cuestiones de manera que su intención no se hace del todo evidente. En apariencia, parece proceder sin una intención precisa.)

Es verdad que las *Investigaciones Filosóficas* no son propiamente una obra acabada y que su forma final ha dependido del criterio de los ejecutores literarios de Wittgenstein. Pero al no tener acceso a la información sobre el desarrollo del pensamiento de Wittgenstein, Bachmann en esos momentos no puede comprender que si las *Investigaciones Filosóficas* aparecen como “un conglomerado de ejemplos conceptuales” esto no es tanto un problema de edición y selección de textos

³¹ Ingeborg Bachmann, *Werke*, vol. IV, p.123.

³² Ingeborg Bachmann, *Werke*, vol. IV, p.122.

póstumos sino que es precisamente el núcleo de la “técnica” que propone Wittgenstein. La “falta de coherencia sistemática” o el “proceder sin una intención precisa” reflejan a las exigencias de un pensamiento que, como hemos mencionado antes, anula la posibilidad de cualquier sistematización teórica global.

En todo caso, las *Investigaciones Filosóficas* no parecen haber tenido en Ingeborg el efecto que tuvo el *Tractatus*. Su escaso entusiasmo ante el “conglomerado de ejemplos conceptuales” que parecen avanzar sin una intención precisa coincidió además con que, una vez terminados sus estudios de filosofía en la universidad, Ingeborg perdió contacto con el mundo filosófico de Viena. En 1965 ella misma afirmaba que, al dedicarse de lleno a la escritura, hacía tiempo que no podía seguir de cerca el contenido de las publicaciones póstumas de Wittgenstein:

Besondere Bedeutung kommt meiner Meinung nach Wittgenstein zu. Ich sorgte daher auch für eine Wiederveröffentlichung seiner Schriften. Ich habe mich immer wieder mit der “Wiener Schule” beschäftigt. Die logistische Richtung darf einfach nicht übersehen werden. Leider habe ich sie in letzter Zeit zuwenig verfolgt. Dadurch überblicke ich ihre Annäherung mit den theoretischen Physik nicht so, wie es vielleicht wünschenswert wäre. Ich mußte mehr lesen, aber die Zeit ist zu knapp, um mehrere Berufe parallel auszuüben,³³

(Para mí tiene una importancia particular Wittgenstein. Por eso me he ocupado de una reedición de sus escritos. Siempre me he ocupado de la Escuela de Viena. No se puede descuidar fácilmente la dirección logicista. Desgraciadamente, en el último período lo he seguido demasiado poco. Debido a la aproximación de esta corriente a la física teórica me falta una visión global [...] Tendría que leer más, pero hay poco tiempo para ejercitar paralelamente dos profesiones.)

Tanto el ensayo como el programa radiofónico son una constancia del interés de Ingeborg Bachmann por el *Tractatus* y, sobre todo, de la profundidad de su conocimiento respecto a Wittgenstein, al menos en lo que al *Tractatus* se refiere. Y aunque no volvió a escribir un texto exclusivamente filosófico sobre Wittgenstein, a lo largo de toda su vida la poetisa continuaría afirmando la importancia que para ella tuvo su encuentro con el pensamiento del filósofo austríaco.

¿De qué manera influyó Wittgenstein en la escritura de la poetisa austríaca o en su visión de la literatura? Interrogada al respecto en una entrevista de 1971, ella responde ,

³³ Ingeborg Bachmann, *Wir müssen wahre Sätze finden*, p.58.

Nein. Was mich beeindruckt hat, das hat direkt mit meiner Arbeit gar nichts zu tun. Beeindruckt hat mich seine Frage nach der Sprache - einer seiner Kernsätze etwa wie: *“Die Grenzen meine Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt”* - Und sie haben mir einfach etwas bewußt gemacht, was wohl schon in mir gewesen sein muß. Aber ich habe nie beim Schreiben von Gedichten an Ludwig Wittgenstein gedacht, selbst nicht an Sätze dieser Art.³⁴

(No. Aquello que me ha impresionado [de Wittgenstein] no tiene propiamente nada que ver con mi trabajo. Me ha impresionado su interrogación sobre el lenguaje, una de sus frases fundamentales, como: *“Los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo”*. Y su interrogación simplemente ha confirmado algo que ya debía de haber estado dentro de mí [...] no se ha tratado de una influencia; comporta sobre todo la clarificación de una cosa sobre la cual quizá no hubiese reflexionado por mi misma.)

En su ensayo radiofónico, cuando considera la Proposición 5.6 del *Tractatus*, *“Die Grenzen meine Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt”* (*“Los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo”*), Bachmann parece interpretarla sobre todo como la afirmación de una carencia:

1.SPRECHER Erinnern wir uns aber wieder der These Wittgensteins, daß die logische Form selbst, mit deren Hilfe wir die Sachverhalte der Welt beschreiben können, nicht zu den Sachverhalten der Welt gehört, daß mit ihrer Hilfe etwas zwar sinnvoll gesagt werden kann sie aber die Grenze des Sagbaren ist und mit der Grenze der Welt zusammenfällt-

2 SPRECHER -nicht aber mit der Grenze der Wirklichkeit überhaupt.

2.SPRECHER Und *“Grenze meiner Welt”* bedeutet *“Grenze meiner Sprache”*. Denn wie reichen nur soweit, soweit unsere Sprache reicht, mit der wir richtig darstellen und abbilden, *wie* die Welt ist.³⁵

(LOCUTOR 1: Recordemos sin embargo la tesis de Wittgenstein según la cual la misma forma lógica, con ayuda de la cual podemos describir el estado de cosas del mundo, no pertenece al estado de cosas del mundo. Con su ayuda se pueden decir algunas cosas sensatas, pero ése es el límite de lo decible y coincide con el límite del mundo -

LOCUTOR 2: Pero no con el límite de la realidad en absoluto.

LOCUTOR 1: El *“límite de mi mundo”* significa *“límite de mi lenguaje”*. Nosotros llegamos a un punto, hasta el punto al que llega nuestro lenguaje, con el cual representamos y figuramos rectamente *cómo* es el mundo.)

³⁴ Ingeborg Bachmann, *Wir müssen wahre Sätze finden*, p.82.

³⁵ Ingeborg Bachmann, *Werke*, vol. IV, p.109.

Más adelante afirma también que “Die Sprache kann unur über Tatsachen sprechen und bildet die Grenze unserer- meiner und deiner- Welt”³⁶

(“El lenguaje puede hablar sólo de los hechos y constituye el límite de nuestro - mundo - del mío y del tuyo”).

Esta idea de los límites del lenguaje no es lo único que dejó huella en la escritora. Con frecuencia cita también la proposición 7 del *Tractatus*: “Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen” (“De lo que no se puede hablar, hay que callar”). En 1973, interrogada de nuevo sobre la influencia de Wittgenstein en su escritura, Bachmann responde :

Ein direkter Einfluß...den gibt es, glaube ich, nicht. Denn zwischen Philosophie und Schreiben ist Unterschied zu groß. Was ich aber wirklich gelernt habe, und deswegen spreche ich von Einfluß, ist ungeheurer genaues Denken und einen klaren Ausdruck... Das Motto des “Tractatus” [...] “Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen”.³⁷

(Una influencia directa..., creo que no hay, porque entre la filosofía y la escritura la diferencia es muy grande. Pero aquello que verdaderamente aprendí, y en este sentido hablo de influencia, es un modo de pensar infinitamente preciso y una expresión clara...Las palabras del *Tractatus* [...] : “De lo que no se puede hablar, hay que callar”).

La identificación de los límites del lenguaje con los límites del mundo y que esos límites nos dejen con la imposibilidad de decir lo que está fuera del mundo (de lo que no se puede hablar, hay que callar), parecen haber marcado el rumbo de la escritora. Una de las cuestiones más intrigantes de la vida de Ingeborg Bachmann es que en un momento dado haya decidido abandonar totalmente la poesía interesándose a partir de ahí sólo por la prosa como medio expresivo. ¿Por qué - se pregunta Marjorie Perloff - tras haber sido comparada con poetas como Rilke o Eliot, Bachmann cesa de escribir poesía? Perloff sugiere que este cambio abrupto nace precisamente de la aceptación, *wittgensteiniana*, de los límites del lenguaje, límites que obligan a Bachmann a internarse por un camino diferente.³⁸ De ser así,

³⁶ Ingeborg Bachmann, *Werke*, vol. IV, p.118

³⁷ Ingeborg Bachmann, *Wir müssen wahre Sätze finden*, p.136.

³⁸ Marjorie Perloff, *The Wittgenstein Ladder*, Chicago: The University of Chicago Press, 1996, p.151.

su abandono de la poesía surgió de un intenso cuestionamiento de las posibilidades del lenguaje y sin duda en este proceso intervinieron las ideas que tanto le impresionaban del *Tractatus*. En una entrevista realizada en 1961, Bachmann explica que su poema "Ihr Worte" fue escrito tras un período de cinco años durante el cual se había prometido dejar la poesía:

Ich habe nichts gegen Gedichte, aber Sie müssen sich denken, daß man plötzlich alles dagegen haben kann, gegen jede Metapher, jeden Klang, jeden Zwang. Worte zusammenrücken zu lassen, gegen dieses absolute glückliche Auftretenlassen von Worten und Bildern. [...] Ich weiß noch immer wenig über Gedichte, aber zu dem wenigen gehört der Verdacht. Verdächtige dich genug, gesagt, vertiefe diesen Verdacht- damit eines Tags, vielleicht, etwas Neues entstehen kann - oder es soll nichts mehr entstehen.³⁹

(No tengo nada en contra de los poemas pero se debe comprender que hay momentos en los que , de pronto, uno tiene todo en contra de ellos, en contra de toda metáfora, de todo sonido, de toda regla para poner las palabras juntas, contra la absolutamente inspirada llegada de palabras e imágenes [...] Aún sé poco de los poemas, pero sé que la suspicacia es importante. Ser suficientemente desconfiado, sospechar de las palabras, del lenguaje, con frecuencia me he dicho, aumenta esta desconfianza - de manera que algún día, tal vez, algo Nuevo pueda llegar a ser - de otra manera es mejor que no surja nada.)

Tras su abandono de la lírica, Bachmann comienza un ciclo de obras en prosa, titulado *Todesarten (Maneras de Morir)*. La muerte impidió a Bachmann terminar este ciclo, que abarcaba tres novelas, y sólo pudo terminar y publicar la primera parte, *Malina* (1971). No se trata de una novela lineal ni está estructurada como una narración a la manera usual. En ella se relacionan varios niveles de consciencia y discursivos, desde el sueño hasta el reportaje, el estilo protocolario de la ficha policial o el registro minucioso de las conversaciones cotidianas. El uso de frases comunes y corrientes, a veces inacabadas, formando diálogos entrecortados, cuyo sentido parece sólo comprenderse cuando consideramos el juego en el que están involucrados los personajes, se ha visto como un elemento próximo a la idea de los juegos de lenguaje desarrollada por Wittgenstein en las *Investigaciones Filosóficas*.⁴⁰

³⁹ Ingeborg Bachmann, *Wir müssen wahre Sätze finden*, p.25.

⁴⁰ Véase: Marjorie Perloff, *Wittgenstein's Ladder*, ed. cit., p.170-71.

2.2 El Grupo de Viena

A finales de los años cincuenta y teniendo como telón de fondo un panorama cultural conservador y empeñado en la continuidad con los modelos y glorias de un pasado recordado como feliz, un grupo de artistas vieneses destacará por la adopción de las formas artísticas más rabiosamente ligadas a la modernidad, desde la recuperación de las formas dialectales hasta el jazz, la mística o el dadaísmo. En un principio la figura central fue el poeta Hans Carl Artmann (n. 1921) pero cada uno de los integrantes del grupo tuvo su propia personalidad: Friedrich Achleitner (n. 1930) es arquitecto, Gerhard Rühm (n.1930) es músico, Oswald Wiener (n.1935) es matemático y lingüista, y únicamente Hans Carl Artmann y Konrad Bayer (1932-1964) eran simplemente poetas. En los años sesenta este colectivo de autores se conoció como el “Wiener Gruppe” (Grupo de Viena). Asociados a este grupo, aunque sin formar parte de él, estaban también Fredericke Mayrocker y Ernst Jandl. De todos ellos, quizá el más conocido sea H. C. Artmann, un poeta que, dentro del ámbito de la poesía concreta, se caracterizó por su manejo de la lengua dialectal, como puede apreciarse en su libro más conocido: *med ana schwoazzn dintn* (1958).

Las variedad de profesiones de los integrantes del grupo indica ya la multiplicidad de elementos que conjugarán en su trabajo colectivo (cierto rigor matemático, estructuras formales elaboradas, apertura hacia lo irracional), pero compartiendo un denominador común: el interés por las cuestiones lingüísticas. El lenguaje es considerado como material creativo, como elemento de subversión, derivándose de ello una reducción y casi la anulación de su función comunicativa. Por lo demás, las inquietudes e intereses del grupo se manifiestan en las direcciones más diversas: mística, chamanes, estados de consciencia inducidos por drogas, anarquismo, jazz, etc. Experimentan por igual con la *écriture automatique*, con el uso de diversas técnicas de montaje y de *collage*, con la poesía concreta o con la escritura en estado de embriaguez. A falta de oportunidades para publicar o exponer su obra pero también debido a las exigencias de sus planteamientos, los miembros del Grupo de Viena desarrollaron, además de la escritura individual de textos, otras prácticas de trabajo: la presentación de textos visuales y acústicos en producciones

individuales y colectivas en una forma que llamaron *cabaret*, en adhesión al Cabaret Voltaire de los dadaístas en Zurich. O también eventos y acciones al estilo de *happenings*, que podían desarrollarse en la calle o en plazas públicas y que con frecuencia provocaron escándalo.

El carácter efímero de gran parte de la obra de los integrantes del Grupo de Viena no ha permitido tener un registro de todas las actividades y eventos que desarrollaron. Una referencia documental bastante completa la encontramos en el libro que publicó Gerhard Rühm, *Die Wiener Gruppe*,⁴¹ en el que reúne la historia del grupo y recoge gran parte del material existente. En todo caso, el acceso más sencillo y amplio a las fuentes e influencias a las que se expuso el Grupo de Viena lo sigue proporcionando la novela experimental de Oswald Wiener *die verbesserung von mitteleuropa, ein roman* (1965-69). Se trata de un texto irónico cuyo contenido consiste de un peculiar índice onomástico y de materias, un prólogo de cuarenta y tres páginas, un capítulo titulado *Purim (ein fest)*, tres apéndices (el primero dedicado al proyecto del *bio-adapter*) y las notas bibliográficas. A lo largo del texto se parodian todas las posibles formas de discurso o de escritura creando una Babel literaria en la que encontramos por igual tanto las reflexiones de un yo femenino acerca de la sexualidad, como la prosa descriptiva de un *nouveau roman*, ejemplificado con la descripción de un lápiz. Textos de teoría cibernética se mezclan con psicoanálisis y lingüística en los apéndices dedicados al *bio-adapter*. El *bio adapter* es el desenlace lógico de la novela; es el proyecto de transformación del individuo en máquina y la sustitución de la realidad por la simulación de la realidad.

Bastaría hacer un breve recuento de los temas que se citan en el “Índice onomástico y de materias” con el que comienza esta “novela” para hacerse una idea de lo abigarrado de su contenido: arquitectura, diarrea, entropía, erección, fascismo, lenguaje, el tao, las drogas, el pato Donald, el chamanismo, el orgasmo, el tiempo... La bibliografía es extensísima y en ella aparecen citados por igual textos de filosofía (Santo Tomás de Aquino, Hegel, Nietzsche, Wittgenstein...), de teoría del lenguaje y comunicación (Noam Chomsky, Marshall McLuhan,..), de matemáticas (Euclides, Descartes, Gauss, Einstein, A.N.Whitehead, Bertrand Russell,...), de cibernética (von Neumann, Norbert Wiener, Charles Babbage,...), de psicoanálisis (Freud, Jung,

⁴¹ Gerhard Rühm. *Die Wiener Gruppe, Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener. Texte Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen*. Hamburg: Rowohlt, 1967 (segunda edición:1985).

Reik,...), de antipsiquiatría (R.D. Laing), de sociología y política (Mikhail Bakunin, Marx, Proudhon,...), de teatro (Artaud), cómics (el pato Donald, junto con 30 cómics más), textos literarios (D'Annunzio, Bataille, Baudelaire, Beckett, Borges, Breton, W. Burroughs, Jack Kerouac, Pierre Klossowsky, Robert Musil, Gertrude Stein,...), la magia, el chamanismo (Mircea Eliade), las drogas (Aldous Huxley,...), el Tao, etc.

Esta lista no es sino una pequeña muestra de los temas y de los autores que se mencionan a lo largo del libro, pero es suficiente para hacernos una idea de lo variopinto que es el material en el que se apoya el libro y sobre todo, nos ofrece un catálogo de los temas y autores que ocupaban un sitio en la escena vanguardista vienesa a principios de los años sesenta. Como se puede ver, estamos dentro de un universo conceptual próximo al que en esos mismos años abrazaron los movimientos contraculturales y contestatarios en París, Berkeley, o San Francisco. Pero el Grupo de Viena posee su especificidad propia. Por un lado, tanto en la novela de Wiener como en todo el trabajo del Grupo de Viena se presupone un lector activo y sofisticado, con un bagaje cultural considerable. Sólo el lector participativo, interrogante, es considerado como parte de la modernidad, mientras que el lector o espectador pasivo es identificado con el conservadurismo cultural que se promovió desde las instancias oficiales entre 1930 y 1960. Pero lo que tuvo de más específicamente austríaca esta experimentación fue su inmersión en una dimensión social y la conexión de esta dimensión social con el uso del lenguaje. Los autores del Grupo de Viena querían liberar a las palabras de la "jerarquía de la sintaxis", una noción que Handke recuperaría en la frase "in Sätzen steckt Obrigkeit" ("en la sintaxis se manifiesta la autoridad") con la que venía a decir que incluso la sintaxis es una conspiración autoritaria. El uso del dialecto, especialmente en la colección de poemas de H.C. Artmann *med ana schwoazzn dintn* (1958), era parte de su técnica de distanciamiento del lenguaje para poder observar la manera en que opera. El Grupo de Viena se preocupaba menos por los temas o contenidos que por la manera en que los seres humanos eran 'programados' por las estructuras del lenguaje, un tema que será fundamental en Handke. Precisamente Konrad Bayer y H. C. Artmann adaptaron la figura tradicional de Kasper a dramas dialectales, prefigurando los temas lingüísticos que desarrollaría Peter Handke en su obra teatral *Kaspar*.

En todo caso, lo que resulta significativo para nosotros es el interés de Wiener por el pensamiento de Wittgenstein. Este interés se hace evidente en el texto mismo de *die verbesserung von mitteleuropa* así como en comentarios de Oswald Wiener. En *die verbesserung von mitteleuropa, ein roman* se cita explícitamente a Wittgenstein nueve veces, aunque está presente a lo largo de todo el texto. La bibliografía final nos proporciona información sobre las obras de Wittgenstein que Wiener conocía o que le interesaban: aparecen citados el *Tractatus*, las *Observaciones sobre los fundamentos de las matemáticas* (Oxford, 1956), las *Investigaciones Filosóficas* (Oxford, 1958), *Zettel* (Oxford, 1967), *Lecciones y Conversaciones sobre Estética, Psicología y Creencias Religiosas* (Göttingen, 1968).

Oswald Wiener escribiría las siguientes reflexiones sobre su trabajo, el Wiener Gruppe y el pensamiento de Wittgenstein:

wir benutzten die worte im sinne wittgensteins als werkzeuge (allerdings in erweiterer bedeutung)...unsere positivistischen haltung richtete sich eben auf die sinnesdaten als elemente des eindrucks, und ich speziell arbeitete damals auf der früh-wittgensteinschen linie der untersuchung des sachverhalt-begriffs. ⁴²

(nosotros utilizamos la palabra en el sentido de wittgenstein, como instrumento (en su significado más amplio)...nuestra postura positivista se dirige también a los datos sensoriales, a los elementos de las impresiones, y yo especialmente también trabajé entonces sobre la línea del primer wittgenstein, la investigación de los estados de cosas - conceptos.)

Es importante resaltar dos cosas. La primera es que Wiener ya habla de un “primer” Wittgenstein (el del *Tractatus*). La segunda es que claramente lo que le interesa a Wiener ya no tiene nada que ver con el aspecto logicista del *Tractatus* sino, al igual que ocurrió con Ingeborg Bachmann, con las cuestiones relacionadas al funcionamiento del lenguaje (el lenguaje como instrumento) y su relación con el mundo. Sobre las *Investigaciones Filosóficas*, Wiener dice:

wittgensteins “untersuchungen” waren in zweiter auflage in england erschienen, die erste hatte mir nur kurz als leih exemplar des “british council” zur verfügung gestanden, und fegte für mich seinen

⁴² Oswald Wiener, citado en: Manfred Durzak, *Peter Handke und die deutsche Gegenwartsliteratur*. Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz: Kohlhammer, 1982., p.23.

tractatus" vom tisch. dennoch wurde mir bald klar, daß seine bemerkungen, ihm selber vielleicht nicht ganz bewußt, auf eine interpretation der sprache als prototyp der politischen organisation hinausliefen...⁴³

(las "investigaciones" de wittgenstein aparecieron en una segunda edición en inglaterra, la primera la tuve yo por corto tiempo en un ejemplar prestado por el british council y barrió de mi mesa el "tractatus". no obstante, pronto se me hizo claro que su reflexión, quizás en si misma no del todo consciente, iluminaba una interpretación del lenguaje como prototipo de la organización política.

De modo que lo que le entusiasma a Wiener de las *Investigaciones Filosóficas* es la posibilidad de extraer una interpretación del lenguaje coincidente con su propio espíritu anarquista: en las estructuras del lenguaje se manifiestan las estructuras del poder. Por eso había que liberar al lenguaje de la jerarquía de la sintaxis.

La novela *die verbesserung von mitteleuropa, ein roman*, provocó un gran efecto entre los escritores, incluso mucho antes de ser publicado como libro. De hecho, aunque el libro completo fue publicado en 1969, su elaboración se había iniciado cuatro años antes. Desde 1965 habían aparecido fragmentos en la revista *manuskripte*.⁴⁴ Esto es importante pues, como hemos apuntado antes, esta revista funcionó como enlace entre el Grupo de Viena y la siguiente generación de escritores experimentales en Austria. Como veremos a continuación, el contenido experimental del Grupo de Viena y particularmente la obra *die verbesserung von mitteleuropa, ein roman* ejercieron gran influencia en los autores jóvenes de la siguiente generación y en particular en Peter Handke. En esos años Handke debió de haber leído la novela de Oswald Wiener y el efecto fue tan intenso que al cabo del tiempo lo seguía considerando un texto importantísimo:

Der Rowohlt Verlag gar hat von dem Buch, das von allen Büchern der letzten Jahre vielleicht am meisten in Bewegung setzen wird, von Oswald Wieners "Die Verbesserung von Mitteleuropa", nur 2500 Exemplare gedruckt! Ein jämmerliches Alibi!⁴⁵

⁴³ Oswald Wiener, citado en: Manfred Durzak, op. cit., p.23.

⁴⁴ *manuskripte*, números 13, 14-15, 16 (1965), 17,18 (1966), 19,20 (1967),21 ,22,23-24 (1968) y 25 (1969).

⁴⁵ Peter Handke, *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, Frankfurt: Suhrkamp. Taschenbuch 56, 1972, p. 202.

Del libro de Oswald Wiener “Die Verbesserung von Mitteleuropa” que de todos los libros de los últimos años es quizás el que más agitación ha provocado, la editorial Rowohlt ha impreso ¡sólo 2500 ejemplares! ¡Una lamentable coartada!

2.3 El Grupo de Graz y la revista *manuskripte*

En agosto de 1958, ante la decisión de las autoridades municipales de demoler el Stadtpark-Café, un local que se había convertido en centro de reunión de artistas plásticos, los artistas solicitan a las autoridades de Graz la cesión de dicho local para disponer de un espacio donde exponer y celebrar eventos artísticos y culturales. A esta iniciativa se unieron creadores de diversas disciplinas y miembros de diversas asociaciones artísticas: el *Jungen Gruppe*, del *Künstler-Club* y del *Steirischen Schriftstellerbundes*. Tras una laboriosa negociación con la conservadora administración provincial, el proyecto se consolidó y el 15 de enero de 1959 se constituyó el denominado *Forum Stadtpark* como una asociación de artistas, investigadores y creadores intelectuales. Se pensaba utilizar el nuevo espacio para lecturas de poesía, para sesiones literarias y musicales, para discusiones, para el trabajo colectivo y para el contacto directo entre los miembros de las distintas agrupaciones artísticas de Graz que no disponían de los espacios adecuados.⁴⁶

El Forum Stadtpark pronto se convirtió en el centro de un movimiento artístico que aglutinó a creadores jóvenes y cuya importancia trascendió con rapidez las fronteras austríacas. A lo largo de los años, en el Forum Stadtpark se realizarán innumerables seminarios, discusiones de temas políticos, sociológicos, artísticos y literarios, se efectúan exposiciones, proyección de filmes, conciertos, espectáculos de cabaret, lecturas de textos y presentación de escritores. Muchos de los autores y artistas nacidos en los años cuarenta, entre ellos Peter Handke, encontraron en el Forum Stadtpark un ambiente propicio para su desarrollo personal, sobre todo si esos autores no querían o no podían ubicarse en la órbita cultural de Viena.

⁴⁶ Christine Rigler, *Generationen. Literatur im Forum Stadtpark, 1960-1995*. Graz-Wien: Literaturverlag Droschl, 1995. p. 10.

En el libro de Christine Rigler *Generationen. Literatur im Forum Stadtpark, 1960-1995* se incluye la relación de las actividades realizadas a lo largo de más de tres décadas de vida del Forum Stadtpark. En ellas podemos constatar que Peter Handke se presentó por primera vez el 21 de enero de 1964 con una lectura de relatos. A lo largo de los años siguientes Handke seguiría participando regularmente en las sesiones: leería fragmentos de su novela *Die Hornissen (Los avispones)* (sesiones del 25-11-64 y 3-7-65) y otros textos suyos (sesiones del 24-6-66, 1-3-67 y 3-10-68). También en esos años se leyeron obras de Thomas Bernhard (sesiones del 21-1-1964, 24-4-64 y 24-2-68). Unos años más tarde, otros jóvenes dramaturgos como Elfriede Jelinek y Peter Turrini leerían también sus textos (la primera el 20-6-69 y el segundo 30-5-72 y 6-6-75). Pero estas reuniones no eran exclusivas de los autores jóvenes. En ellas leyeron su obra y participaron en las discusiones autores de la generación de los nacidos a principios de siglo como Elias Canetti, o integrantes del Grupo de Viena, entre ellos, Oswald Wiener (sesión del 6-3-65).

El teatro y el cabaret también estuvieron presentes entre las actividades del Forum Stadtpark. Se invitaba regularmente a grupos teatrales independientes y a grupos universitarios. A lo largo de la década de los sesenta, estos grupos presentaron diversas obras contemporáneas de autores como Fernando Arrabal, Eugene Ionesco, Arthur Adamov, Edward Albee ó Gertrude Stein. También se representaron o leyeron obras de jóvenes autores austríacos: *Maler und Farbe (Pintor y color)* de Wolfgang Bauer (sesión del 10.2.63), *Dracula* de H. C. Artmann (sesión del 27.6.66), *Das Mündel will Vormund sein (El pupilo quiere ser tutor)* y *Selbstbeziehung (Autoacusación)* de Peter Handke (sesión del 8.5.1969) y *Sauschlachten (Matanza de cerdos)* de Peter Turrini (sesión del 1-10-1973).

Además de las actividades anteriores, en 1960 se fundó la revista *manuskripte* como un medio de difusión de los integrantes del Forum Stadtpark. Esta revista para "las artes, la cultura y la crítica" sería el foro en el que muchos autores jóvenes iniciarían sus carreras literarias.

En el número 18 (1966/67) de *manuskripte*, Alfred Kolleritsch habló por primera vez del "Grupo de Graz", en referencia a un grupo de estos autores jóvenes: Wolfgang Bauer (n.1941), Gunter Falk (1942-1983), Barbara Frischmuth (n.1941), Peter Handke (n.1942), Klaus Hoffer (n.1942) y Wilhelm Hengstler (también habría que considerar a Elfriede Jelinek y a Werner Schab). En el siguiente número de la revista,

Alfred Kolleritsch señala que estos autores no están agrupados por compartir un concepto literario concreto o por comulgar con alguna posición teórica determinada. De hecho, lo único que tienen en común es la pertenencia al Forum Stadtpark y sus nexos con la revista *manuskripte* :

Die Autoren der sogenannten Grazer Gruppe, [...] sind jene Autoren, die, ohne thematischen und stilistischen Gleichklang, sich im Forumstadt Park in Graz gefunden haben und in den *manuskripte* zum ersten Mal veröffentlicht worden sind.

Alle waren einmal, wenn auch mit wechselnden Engagement, mit dem Haus verbunden und sind bis heute der Zeitschrift des Hauses treu geblieben.⁴⁷

(Los autores del así llamado Grupo de Graz [...] son aquellos autores que, sin consonancia temática o estilística, estuvieron en la fundación del Forumstadt Park de Graz y han publicado por primera vez en *manuskripte*. Todos estuvieron alguna vez, aunque con diferentes grados de compromiso, asociados con la casa y son hasta hoy los que fielmente continúan con la revista de la casa.)

Aunque no hubiese una “consonancia temática o estilística”, al Grupo de Graz se le identificó por su oposición al pensamiento reaccionario, a las actitudes moralistas, al nacionalsocialismo y a la rigidez mental tanto de izquierdas como de derechas. La fama que rápidamente alcanzó el grupo dependió en gran medida de su actitud provocadora, actitud que se conjugó y formó parte de una campaña de marketing que tuvo por objetivo el mercado alemán (la economía austríaca dependía fuertemente de Alemania y si se quería vender había que publicar en Alemania). El éxito, en efecto, llegó. A finales de los sesenta, Handke y Bauer eran los dramaturgos más representados en la escena alemana y en los años noventa sucedía lo mismo con Jelinek y Schwab.⁴⁸ Si el centro de la cultura austríaca, fuera del signo que fuera, durante los años cincuenta y comienzos de los sesenta había sido Viena, a partir de mediados de los sesenta lo fue Graz. Así como el Grupo de Viena no pasó de ser un fenómeno marginal, los autores de Graz lograron explotar y publicitar la literatura experimental, convirtiéndose en autores de éxito cuyas obras se traducían a diversos idiomas y se presentaban en radio y televisión.

⁴⁷ Alfred Kolleritsch, en: *manuskripte* 19, 1967.

⁴⁸ Eda Sagarra, Peter Skirne, op. cit. p. 247.

La participación de los artistas del Grupo de Viena en las actividades del Forum Stadtpark marcó la evolución de los autores de Graz. El segundo número de *manuskripte*, por ejemplo, contiene colaboraciones de casi todos los miembros del Grupo de Viena: Konrad Bayer, Gerard Rühm, Friedrich Achleitner y H. C. Artmann y el intercambio prosiguió durante los años siguientes. Fue en *manuskripte* donde Oswald Wiener publicó, entre 1965 y 1969, los diferentes capítulos de su novela *die verbesserung von mittel europa*.⁴⁹ En cierto modo el Grupo de Graz puede considerarse como una continuación del Grupo de Viena. Pero aunque la influencia del Grupo de Viena haya sido determinante, dicha influencia fue recibida y asimilada de distintas maneras (incluso negativas) y en distintos grados por los diferentes autores del Grupo de Graz. En este sentido, uno de los jóvenes componentes del grupo de Graz, Gerhard Roth, comenta :

Ich glaube, die Gruppe hat eher privat bestanden. Wir wollten nicht altmodisch sein und das Entscheidende war, wir haben gespürt- das war nicht abgesprochen, sondern als Gefühl da - das Österreich nach dem Krieg und nach dem Nationalsozialismus wieder so "schön" wird, wie es vorher war, bis in die Monarchie zurückreichend. Ich und auch der Bauer, der Kolleritsch natürlich auch, wir wollten ganz etwas anderen haben, wir wollten auch nicht mehr das haben, was vorher war, wir wollten etwas Neues, etwas unabhängig davon. Für uns waren die Beatles und die Rolling Stones wichtiger als - jetzt sage ich einmal provokativ- Schnitzler. Wir haben schon gesehen, wie großartig der Schnitzler arbeitet, oder Ibsen, oder Shakespeare, aber es waren für uns eben andere Leute wichtig. Das war eine Lebenshaltung, die Rolling Stones und die Beatles und das kino und das Raymond Chandler, Dashiell Hammett- die Wiener Gruppe hat großen Einfluß auf uns gehabt, für mich besonders H. C. Artmann und Konrad Bayer, weniger Rühm und Achleitner. Das erschien den meisten von uns als der richtige Weg in die Sprache zu gehen, auch den Surrealismus nachzuholen.⁵⁰

(Yo creo que el Grupo [de Viena] tuvo más bien una posición particular. No queríamos nada de las viejas modas y lo decisivo fue, lo habíamos sentido- algo que no fue hablado, sino una sensación - que tras la guerra y tras el nacionalsocialismo se tendía a ir tras la Austria "espléndida", como antes, cuando la monarquía. Yo, y también Bauer, y naturalmente también Kolleritsch, queríamos totalmente otra cosa, no queríamos tampoco nada de lo que había, de lo que existía de antemano, queríamos algo nuevo, algo independiente de aquello. Para nosotros fueron los Beatles y los Rolling Stones más importantes que - ahora soy un tanto provocativo - Schnitzler. Ya habíamos visto de

⁴⁹ Los distintos fragmentos aparecieron en forma sucesiva en *manuskripte* desde el número 13 (1965), hasta el número 25 (1969).

⁵⁰ Gerard Roth en una entrevista de 1995. Citado en: Christine Rigler, op. cit., p. 64.

qué magnífica manera trabajaba Schnitzler, o Ibsen o Shakespeare, pero justamente para nosotros era otra la gente importante. Se trataba de una actitud vital, los Rolling Stones y los Beatles, y el cine y Raymond Chandler y Dashiell Hammett- el Grupo de Viena tuvo mucha influencia sobre nosotros, para mí especialmente H. C. Artmann y Konrad Bayer, y un poco menos Rühm y Achleitner. Esto significó que la mayoría de nosotros consideró correcto seguir por el camino del lenguaje y también nos internamos en el surrealismo.

Pero si bien el grupo de Graz heredaba en parte las inquietudes experimentales del Grupo de Viena, su discurso buscaba una identidad propia. Esta búsqueda, con el tiempo, exigió el rompimiento con toda la literatura anterior, a la que acabó tildando de reaccionaria y conservadora. Si en Austria lo viejo y lo nuevo habían coexistido desde la posguerra, en este momento la incompreensión mutua llegó a ser total. Esta situación quedó expresada claramente en la *boutade* que protagonizó Peter Handke en la reunión del Grupo 47 en Princeton (E.U.A), en 1966. Aquí, Handke arremetió contra todo y contra todos. Joachim Kaiser, uno de los críticos miembros del Grupo 47, lo describe así:

Pero justamente este Peter Handke, armado de un agradable peinado de Beatle y de una furia inagotable contra los viejos bonzos, consiguió descargar la situación, porque se rebeló en nombre de los más jóvenes. Aunque su conscientemente bien construida prosa recordaba a Wittgenstein, se quejó de que los autores jóvenes se planteasen su trabajo de forma demasiado fácil a base de mantenerse en un "describir" vacío, infinito y que los empolvados críticos estaban de acuerdo con ello porque su categoría no alcanza más que para unas tonterías así de aburridas.⁵¹

La actitud del Grupo de Graz exigió también, en un momento dado, distanciarse del Grupo de Viena. A nivel estilístico, esto se hace evidente con la aparición de lo que se llamó más tarde la "nueva subjetividad". Peter Handke, por ejemplo, que había comenzado con textos de carácter experimental como *Kaspar* o las *Sprechstücke* (*piezas habladas*), se decanta más tarde por una obra narrativa de carácter subjetivista *Die angst des Tormanns beim Elfmeter* (*La angustia del portero ante el penalty*) (1970) o *Wunschloses Unglück* (1972). En palabras del crítico Gerner, se trataba de una literatura que presentaba

⁵¹ Hans Gerd Roetzer, Marisa Siguan, op. cit., p. 524.

Por una parte, la oposición contra el horizonte previsible de un público lector burgués, que reclamaba literatura con significado, con charla y construcción, por otra parte, la melancolía del Yo, que se rehusaba a ser representado como antes, por un arte moral y estéticamente distinguido, y se replegaba sobre sí mismo.

El distanciamiento con los miembros del Grupo de Viena no estuvo exento de cierta aspereza:

[...] Wie weit die Wiener Gruppe entscheidend war, muß jeder für sich selbst sagen. Handke und die Wiener Gruppe sind ja eher auf Kriegsfuß miteinander gestanden, Handke wurde von der Wiener Gruppe beschimpft und fast schon als abtrünniger Feind gesehen. Auch Jandl und die Wiener Gruppe, das war eher ironische Beziehung. Der lieblich der Wiener Gruppe war der Gunter Falk, der hat am ehesten ihren ästhetischen Kriterien entsprochen, vielleicht auch Helmut Eisendle. Alle übrigen haben sich gelöst dann.⁵²

([...] Hasta dónde el Grupo de Viena fue determinante, cada uno debe decirlo por si mismo. Handke y el Grupo de Viena ya antes habían estado en guerra entre si, Handke llegó a insultar al Grupo de Viena en lo que casi parecía una guerra de infieles. También Jandl y el Grupo de Viena, aunque esa era mas bien una relación irónica. El favorito del Grupo de Viena fue Gunter Falk, quien había correspondido rápidamente a su criterio estético, quizá también Helmut Eisendle. Todos los demás se han dispersado.)

Según el registro de las actividades del Forum Stadtpark que ofrece Christine Rigler,⁵³ no hubo ninguna sesión específicamente dedicada a Wittgenstein. Sin embargo, es indudable que las ideas de Wittgenstein estuvieron flotando en el ambiente literario de Graz durante esos años. Basta ver el número 63 (1979) de *manuskripte*, cuya portada presenta un fotomontaje de Manfred Willmann: *Wittgenstein mit seinen Gastgebern in Graz (Wittgenstein y sus huéspedes en Graz)* y en el que se incluye un irónico artículo del escritor Jürg Laederrach: *Wittgenstein in Graz. Lustspiel (Wittgenstein en Graz. Comedia)*.

⁵² Gerhard Roth en una entrevista, 14-3-95. citado en: Christine Rigler, op. cit. p. 64

⁵³ Christine Rigler, op. cit.

3. Thomas Bernhard

La producción dramática de Thomas Bernhard (1931-1989) abarca más de veinte obras de teatro escritas en un período que va desde 1970 hasta 1988. En una de estas obras, *Ritter, Dene, Voss* (1984), el personaje central es claramente una creación elaborada a partir de los rasgos biográficos de Wittgenstein. Además de teatro, Bernhard escribió relatos, novelas, guiones cinematográficos y, en su juventud, poesía; y en una parte importante de esta obra reaparecen, de manera dispersa pero recurrente, muchos rasgos de la biografía de Wittgenstein que le servirán una y otra vez como modelo sobre el cual desarrollar su temática propia. Por ello, aunque nuestro interés se centra en la influencia de Wittgenstein en la obra dramática de Bernhard, hemos considerado necesario examinar también dicha influencia dentro del conjunto de su obra.

Comenzaremos este capítulo haciendo un recorrido por aquella obra narrativa de Bernhard en la que encontramos elementos relacionados con la figura del filósofo austríaco y examinando la reelaboración que Bernhard hace de estos elementos para convertirlos en material literario propio. Nos interesan sobre todo las narraciones *Korrektur (Corrección)* (1975) y *Wittgenstein Neffe (El sobrino de Wittgenstein)* (1982), por ser las que se relacionan de manera más explícita con la figura del filósofo austríaco. Pero, ¿se trata de dos casos aislados dentro de la narrativa de Bernhard? Veremos que no es así. En relatos más tempranos como *Ungenach* (1968) o *Das Kalkwerk (La Calera)* (1970) aparecen ya algunos elementos que con seguridad se inspiran en la biografía de Wittgenstein. El examen de todos estos textos narrativos nos revelará cómo utiliza Bernhard los elementos de la vida y el pensamiento de Wittgenstein, amplificándolos y distorsionándolos a veces hasta lo grotesco, para elaborar con ellos las circunstancias y los personajes de su mundo de ficción.

Tras este recorrido por la obra narrativa, pasaremos al tema principal: Wittgenstein en el teatro de Bernhard. Como ya hemos dicho, el personaje central de la obra *Ritter, Dene, Voss* es una creación elaborada a partir de los rasgos biográficos del filósofo austríaco. Examinaremos de qué manera Bernhard utiliza estos rasgos y cómo los somete a un proceso de amplificación/distorsión acorde al tono farsesco de la pieza. Muchos de los temas asociados a Wittgenstein que de manera recurrente

han aparecido en la obra narrativa de Bernhard reaparecerán aquí pero en un tono mucho más irónico.

Después de haber hecho un recorrido por las obras arriba mencionadas queda la impresión de que Bernhard únicamente se interesó por las particularidades (legendarias o reales) de la figura de Wittgenstein, es decir, por los rasgos biográficos, mientras que la filosofía de Wittgenstein es ignorada. A lo largo de toda la obra de Bernhard con frecuencia encontramos menciones a filósofos cuya obra Bernhard admiraba y apreciaba (Pascal, Montaigne o Schopenhauer), pero estos filósofos no son utilizados como material de ficción, sino que son sus ideas las que habitan y están presentes en la obra de Bernhard. El caso de Wittgenstein es diferente; pareciera que Bernhard sólo ve en Wittgenstein la excentricidad del personaje, lo excesivo dentro de su biografía. Surge entonces la pregunta: ¿hasta dónde se interesó Bernhard por la filosofía de Wittgenstein y de qué manera pudo ésta influir en su escritura, en su visión de la literatura o del lenguaje? La filosofía de Wittgenstein, ¿se hace presente de alguna manera en el interior de la obra de Bernhard? En la última sección examinaremos estas cuestiones.

3.1 Wittgenstein en la narrativa de Bernhard.

Aunque el mundo literario de Thomas Bernhard se despliega en esa frontera en la que lo trágico y lo cómico se confunden e intercambian sus máscaras, no es menos cierto que se trata de un mundo pesimista, en el que constantemente se respira la sensación de haber llegado a un fin. Un mundo sin salida en el que las ideas de progreso, del poder de la razón o del avance hacía un futuro mejor, es decir las ideas de la Ilustración, han quedado reducidas a inútiles y ridículos gestos sin sentido. Ciertos temas recurren de manera constante y obsesiva: la determinación del ser humano para la muerte y para la autodestrucción, la descomposición de la sociedad (en particular la austríaca), lo patológico en las relaciones familiares, la enfermedad, el suicidio, la persistencia del nazismo. La obra de Bernhard está estrechamente relacionada con la historia de Austria y, más concretamente, con la sensación de habitar un mundo destrozado por la modernidad. Sensación que fue también una constante en la literatura vienesa de la primera mitad del siglo veinte, desde Karl Kraus hasta Robert Musil.

Otro elemento recurrente en la obra de Bernhard es la constatación del inevitable fracaso de la inteligencia. La razón ha perdido su poder esclarecedor y sólo conduce a caminos sin salida, cuando no a la estupidez o a lo ridículo. El genio es visto como un exceso, como una sobreabundancia que colinda con la locura y que, al quedar excluido del orden social, terminará siendo tan incomprensible y destructiva como ella. Es en este contexto en el que la figura de Wittgenstein resulta útil a Bernhard, al ser reelaborada como un paradigma de este fracaso de la inteligencia. Algo semejante ocurre con el uso que hace Bernhard de la figura del pianista Glenn Gould en el relato *Der Untergeher (El Malogrado)* (1983). En la ficción de Bernhard, tanto Glenn Gould como Ludwig Wittgenstein son individuos cuya excepcionalidad los aleja del mundo y de los hombres, encarnaciones de una inteligencia exacerbada y obsesiva, tan obsesiva que colinda con la insensatez y la locura y que al final no puede conducir sino a la aniquilación.

Cuando se considera la presencia de Wittgenstein en la obra narrativa de Bernhard se hace referencia en general a dos obras concretas: el relato *Korrektur (Corrección)* publicado en 1975, en donde Bernhard ha tomado a Wittgenstein como

modelo para crear a Roithamer, el personaje central de la narración; y *Wittgensteins Neffe (El sobrino de Wittgenstein)* (1982), un relato en el que, partiendo de elementos autobiográficos, Bernhard dibuja su amistad con Paul Wittgenstein, el sobrino de Ludwig Wittgenstein.

Así, la primera pregunta que se nos plantea es si la presencia de Wittgenstein en estos dos relatos constituye un caso aislado dentro de la obra narrativa de Bernhard. No es así. La figura de Wittgenstein permea de una manera u otra una parte importante de la obra de Thomas Bernhard. Al examinar en orden cronológico la obra narrativa de Bernhard, encontramos que *Corrección* no es el primer texto en el que la presencia de Wittgenstein se hace evidente. Como veremos a continuación, hay dos relatos anteriores en los que se presentan temas que están relacionados con la biografía de Wittgenstein: *Ungenach* (1968) y *Das Kalkwerk (La Calera)* (1970).

El relato *Ungenach* es el primer texto de Bernhard en el que nos parece reconocer explícitamente elementos relacionados con la figura de Wittgenstein. En particular, Bernhard utiliza aquí un hecho conocido de la biografía de Wittgenstein: su renuncia a la inmensa fortuna familiar que ha heredado. En el caso de *La Calera* observamos la aparición de una serie de temas que serán recurrentes en la obra de Bernhard: la razón o la investigación científica que bordea lo insensato o lo ridículo, el trabajo de una vida abocado al fracaso, la casa como un elemento aniquilador. Estos temas reaparecerán ligados claramente a la figura de Wittgenstein en obras posteriores como *Corrección* o *El sobrino de Wittgenstein*, lo que muestra que al elaborar estos temas en *La Calera*, Bernhard ya tenía presente la figura del filósofo austríaco.

¿En que momento Wittgenstein se introdujo en el mundo literario de Bernhard? Por una parte, no tenemos información documental sobre el momento en que Bernhard leyó las obras de Wittgenstein o comenzó a interesarse por él. Sabemos que a principios de los años sesenta, la figura de Wittgenstein ya era suficientemente conocida en Austria, particularmente en las jóvenes generaciones de escritores, gracias en parte a la influencia de Ingeborg Bachmann y del Grupo de Viena.

Christoph Bartmann opina que la biografía de Wittgenstein contiene la mayoría de los motivos que aparecen en toda la narrativa de Bernhard: suicidio y amor entre hermanos, afición a la música y las matemáticas, oscilación entre Austria e Inglaterra, pobreza y derroche, testamentos y herencias, preocupación por la

arquitectura, etc.⁵⁴ Desde este punto de vista, la presencia de Wittgenstein no marcó ninguna inflexión en la escritura de Bernhard sino que simplemente se integró a una temática ya desarrollada y elaborada previamente. Desde mi punto de vista esto no es así. Es verdad que la biografía de Wittgenstein tiene elementos que encajan en la temática de Bernhard, pero también es cierto que esa temática se nutrió de dicha biografía. Prueba de ello es que en ninguno de los textos de Bernhard anteriores a 1968, *Frost* (Helada) (1963), *Amras* (1964) o *Verstörung* (Trastorno) (1967), nos ha parecido encontrar huellas de Wittgenstein (al menos no con la nitidez con que aparecen en obras posteriores) mientras que, a partir del relato *Ungenach*, publicado en 1968, estas huellas son evidentes y reaparecerán de manera recurrente.

Lo anterior nos hace suponer que fue a mediados de los años sesenta cuando Bernhard se interesó de manera especial en Wittgenstein como posible material de ficción. Esta idea se ve reforzada por otro hecho: al parecer fue en esos años cuando se inició la amistad entre Bernhard y Paul Wittgenstein.

Durante el verano de 1967, Thomas Bernhard estuvo internado en el Hospital Pneumológico de la Baumgartenhöhe, en Viena, en donde se sometió a una importante operación. Según la información que el mismo Bernhard nos proporciona en su relato *El sobrino de Wittgenstein*, a Paul Wittgenstein (quien era un personaje famoso en la Viena de esos años) “hacía años ya que lo había visto una y otra vez, pero nunca había cambiado con él una palabra”,⁵⁵ y la amistad entre ellos se inició “dos o tres años antes” de la estancia de Bernhard en la Baumgartenhöhe.⁵⁶ A pesar de que *El sobrino de Wittgenstein* no es un relato estrictamente autobiográfico y muchas de las circunstancias que en él se presentan son ficticias, no hay motivo para dudar de que las fechas que Bernhard atribuye a su amistad con Paul Wittgenstein sean relativamente exactas y que por lo tanto debió de ser alrededor de 1965 cuando se inició la amistad entre ambos. Aunque, en el mismo texto, Bernhard afirme que, aún antes de conocer a Paul “hacía decenios” que admiraba el nombre de

⁵⁴ Chrisoph Bartmann. “Von Scheirten den Studien (Der Schriftmotiv in Bernhard Romanen)” *Text + Kritik* (1991), p. 27.

⁵⁵ Thomas Bernhard, *El sobrino de Wittgenstein*. Trad. de Miguel Sáenz, Barcelona: Anagrama, 1988, p.26. (edición en castellano de *Wittgenstein Neffe*, Frankfurt: Suhrkamp, 1982).

⁵⁶ Thomas Bernhard, *El sobrino de Wittgenstein*, p.27.

Wittgenstein,⁵⁷ es muy probable que la amistad con Paul haya despertado o aumentado el interés de Bernhard en las excentricidades de la vida de Ludwig Wittgenstein (la frase “hace decenios” es evidentemente una exageración; ya hemos visto cómo en 1953 Ingeborg Bachmann se quejaba del absoluto desconocimiento que en Viena se tenía de Wittgenstein). Esto coincide con la hipótesis de que no fue sino hasta mediados de los años sesenta cuando Bernhard inicia la progresiva incorporación a su escritura de elementos provenientes de la vida y la obra de Wittgenstein.

Pero además de su amistad con Paul Wittgenstein, hay otro elemento igualmente importante que debemos considerar: la amistad de Bernhard con la poetisa Ingeborg Bachmann. Como hemos comentado anteriormente (véase §2.1), Ingeborg Bachmann no sólo estudió el *Tractatus* y leyó las Investigaciones Filosóficas sino que además promovió la difusión de estas obras en la Austria de la posguerra.

No sabemos con precisión cuándo Ingeborg Bachmann y Thomas Bernhard se conocieron, ni en qué momento se inició su amistad, aunque podemos suponer que esto ocurrió a más tardar a mediados de los años sesenta, pues en 1965, cuando Bernhard adquiere su finca de Obernathal 2, en Ohlsdorf, en la Alta Austria, esa amistad estaba suficientemente consolidada. Esto se desprende de la afirmación de Bernhard de que Ingeborg fue su primer huésped en esa casa, aún vacía.⁵⁸ Lo cierto es que la amistad que surgió entre ellos perduró hasta la muerte de Ingeborg, ocurrida en 1973, y que esta amistad incluía una gran admiración mutua. En un pequeño ensayo (que sólo se conoce en forma fragmentaria) que la escritora dedicó en 1969 al relato de Bernhard *Watten* (1969), Bachmann, en una frase inacabada, se admira de que aún se pueda describir en lengua alemana la más grande belleza, aunada a la precisión, al mayor espíritu, a la elegancia y a la verdad (“Daß in (der) deutschen Sprache wieder die größte Schönheit, Genauigkeit, Art, Geist, Tiefe und Wahrheit beschrieben wird, (...)”). Y termina saludando la llegada de una gloria de

⁵⁷ Thomas Bernhard, *El sobrino de Wittgenstein*, p.114

⁵⁸ Thomas Bernhard, *El Imitador de Voces*, Trad. de Miguel Sáenz, Madrid: Alfaguara, 1984. p. 135. (edición en castellano de: *Der Stimmenimitator*. Frankfurt: Suhrkamp, 1978).

la literatura alemana (“Ist ein Ruhm im Kommen, der der deutschen Literatur, die wie alles auf ihre Sterbstunden warte hat müssen?”).⁵⁹

Por su parte, Bernhard habló con frecuencia de la admiración y el cariño que tenía por su amiga Ingeborg Bachmann. No sólo fue ella la primera invitada que tuvo en su casa de Obernathal (lo cual, para un misántropo como Bernhard, significaba mucho), sino que la figura de Ingeborg aparece en varias de sus narraciones. En la última novela publicada por Bernhard, *Auslöschung* (Extinción) (1986), reconocemos a su amiga muerta en el personaje de María, la poetisa austríaca que vive en Roma. El texto de Bernhard es elocuente:

Aquel día le dije a María, con ese poema has escrito ahora el poema más bello y mejor que haya escrito nunca una poetisa en nuestra lengua, no estaba pensado como un cumplido, yo decía la verdad, que ahora conoce también, desde hace tiempo, el resto del mundo. Siempre me han gustado los poemas de María, porque son austríacos pero, al mismo tiempo, están más impregnados que cualquier otro del mundo entero y del entorno de ese mundo. Y porque los escribió la poetisa más inteligente que hemos tenido nunca, incluidas todas las demás de la Historia. [...] María tuvo que irse a vivir a Roma para poder escribir esos poemas ⁶⁰

Quizá tampoco sea casual que María quiera a Gambetti,

el mayor escéptico que he encontrado nunca, que en su escepticismo ha empezado a serrar en pedazos el mundo entero para poder estudiarlo realmente, como me dijo una vez. Gambetti, que querría más que nada hacer saltar todo por los aires pero, al mismo tiempo, recorre Roma vestido sólo con un jersey rojo, con los libros de Jean Paul y Kleist y Wittgenstein bajo el brazo, ⁶¹

Pero, ¿no es acaso “serrar en pedazos el mundo entero para poder estudiarlo realmente” una posible definición para la desmesurada ambición del *Tractatus* de analizar el mundo hasta reducirlo a cosas y estados de cosas?

En otro relato de Bernhard titulado *Ja* (Si) (1978), la historia de la Persa cuyo destino la lleva a Ohlsdorf está basada en parte en un hecho real: atraída por la vida

⁵⁹ Ingeborg Bachmann, “ [Thomas Bernhard:] Ein Versuch”, en: Ingeborg Bachmann, *Werke*, vol. IV, p.362.

⁶⁰ Thomas Bernhard, *Extinción, un desmoronamiento*. Trad. Miguel Sáenz, Madrid: Alfaguara, 1992, p.380. (edición en castellano de *Auslöschung. Ein Zerfall*, Frankfurt: Suhrkamp, 1986).

⁶¹ Thomas Bernhard, *Extinción*, p. 382.

solitaria de Bernhard en su finca de Obernathal, Ingeborg Bachmann llegó a considerar, a finales de los años sesenta, la posibilidad de abandonar Roma y adquirir también una casa en Obernathal.⁶² En *Das Stimmenimitator* (El Imitador de Voces) (1978), Ingeborg Bachmann aparece de nuevo como la amiga querida y entrañable de Bernhard, quien escribe:

En un hospital romano ha muerto la poetisa más inteligente e importante que nuestro país ha producido en nuestro siglo (...) Yo hice viajes con ella (...) La noticia de su muerte me recordó que fue mi primer huésped en mi casa, todavía totalmente vacía.⁶³

En una entrevista con Kurt Hoffmann, Bernhard afirmó: “A la Bachmann la quería mucho, era una mujer inteligente. Una combinación muy extraña, ¿no? La mayoría de las mujeres son tontas, pero aceptables y, llegado el caso, agradables; inteligentes también, pero raras veces”.⁶⁴

Todo lo anterior nos permite suponer que Ingeborg Bachmann influyó en el interés de Bernhard por Wittgenstein y en la posibilidad de que Bernhard conociera muchos detalles de la obra de Wittgenstein. Bernhard debió de conocer mucho del pensamiento de Wittgenstein a través de su amiga y quizá mucho de la vida de Wittgenstein a través de las anécdotas familiares de Paul. En cualquier caso, todo lo anterior parece confirmar que es a mediados de los años sesenta cuando se inicia la progresiva incorporación de elementos provenientes de la vida y la obra de Wittgenstein a la escritura de Bernhard. Como veremos ahora, en 1968, fecha de la publicación de *Ungenach*, Wittgenstein ya estaba presente en el imaginario de Bernhard.

Para seguir el desarrollo de los temas *wittgensteinianos* en la obra de Thomas Bernhard, comenzaremos con los relatos *Ungenach* y *La Calera*, para ver cómo estos elementos reaparecerán, ya plenamente identificados con la figura de Wittgenstein, en *Corrección* y más adelante, en la obra teatral *Ritter Dene y Voss*. Al seguir este camino, podremos ver como es el proceso de elaboración y reescritura que hace

⁶² Hans Höller, *Thomas Bernhard*. Rowolt Taschenbuch, 1993. p. 124.

⁶³ Thomas Bernhard, *El Imitador de Voces*, p. 135.

⁶⁴ Kurt Hofmann, *Conversaciones con Thomas Bernhard*. Barcelona: Anagrama, 1991, p.107.

Bernhard de los elementos biográficos de Wittgenstein, una reescritura que irá adquiriendo de manera progresiva un tono cada vez más irónico.

3.1.1 Ungenach

Tras la muerte de su padre, ocurrida en 1913, Ludwig Wittgenstein pasó a ser el poseedor de una inmensa fortuna que lo convirtió en uno de los hombres más ricos de Europa. Para Wittgenstein, sin embargo, esto no constituía una suerte, sino, por el contrario, un lastre que lo agobiaba y del que buscaría deshacerse a toda costa. El 14 de julio de 1914, Wittgenstein escribió a Ludwig von Ficker, el editor de la revista *Der Brenner*, ofreciéndole la donación de 100,000 coronas, una suma en aquel entonces muy considerable, con el objeto de que fueran distribuidas entre artistas austríacos sin recursos.⁶⁵ Al parecer, esta donación fue motivada por los elogios que Karl Kraus dispensó a von Ficker y a su revista y por la gran admiración que sentía Wittgenstein hacia Karl Kraus. Años más tarde, en 1919, tras haber pasado cinco años en el frente de guerra, Ludwig regresa a Viena decidido a imprimir un cambio radical a su existencia. Movidado por una búsqueda de sentido para su vida, Wittgenstein toma dos decisiones sorprendentes: renunciar a la brillante carrera académica que le esperaba en Cambridge para convertirse en un simple maestro de enseñanza básica en un pequeño pueblo austríaco, y renunciar definitivamente a su inmensa fortuna. Ante la preocupación de toda la familia, que no acababa de asimilar este gesto de ascetismo radical, y la perplejidad absoluta del administrador familiar, Wittgenstein dispone que la totalidad de su herencia pase a manos de sus hermanas Helene y Hermine, y de su hermano Paul. Al respecto Hermine escribe

Cien veces se hizo asegurar que no había ninguna posibilidad de que ese dinero le siguiera perteneciendo de manera alguna. Insistía una y otra vez sobre este punto, para desesperación del notario que efectuaba la transferencia.⁶⁶

⁶⁵ Ray Monk, *Ludwig Wittgenstein. The Duty of a Genius*, Londres: Jonathan Cape, 1990, p.106 .

⁶⁶ Ray Monk, *Ludwig Wittgenstein. The Duty of a Genius*, p. 171

Estos hechos de la vida de Wittgenstein se aproximan suficientemente a los que utiliza Bernhard en su relato *Ungenach* (1968) como para que podamos suponer que están relacionados. En el relato de Bernhard el personaje principal, Robert, profesor universitario, resulta ser el heredero único de la inmensa e imponente propiedad familiar, conocida como Ungenach y decide deshacerse de ella, regalándola a un grupo de conocidos, simplemente porque esa propiedad se ha convertido en un peso insostenible que Robert no puede llevar sobre sí. Ungenach representa para Robert la decadencia familiar, la fuerza aniquiladora del tiempo, y por tanto es necesario hacer de ella una donación gigantesca, “monstruosa”. Robert no quiere dejarse aplastar por esa propiedad. El relato se estructura en torno a la conversación que sostiene Robert con su albacea quien, al igual que el notario de la familia Wittgenstein, no deja de expresar su consternación ante la magnitud de la donación.

Si quiere usted donar Ungenach y, como dice, todo lo relacionado con él, se tratará de algo único. La situación jurídica, simplemente desconcertante. El derecho, confuso ... no puedo recordar una donación tan monstruosa...⁶⁷

Tenemos aquí uno de los principales temas *wittgensteinianos* en la obra de Bernhard: un enorme patrimonio familiar (herencia, mansión familiar, propiedades) que se revela como una fuerza que aniquila y aplasta al individuo/heredero y que por lo tanto éste tiene que regalar/donar/dilapidar en su intento de salvarse y escapar de la destrucción. Como veremos más adelante, esta será la situación en que se encontrarán también Roithamer en *Corrección* y el mismo Paul Wittgenstein en *El sobrino de Wittgenstein*. Hay que señalar, sin embargo, que la visión de Bernhard sobre estos acontecimientos de la vida de Wittgenstein es de una ironía radical. Para Bernhard la renuncia al patrimonio familiar no es producto de una voluntad de ascetismo ni un gesto de carácter ético, sino que se trata de un acto de rebeldía desesperado, ilógico y condenado de antemano al fracaso. Las fuerzas destructivas terminarán imponiéndose en todos los casos. Ni Robert en *Ungenach*, ni Roithamer en *Corrección* logran escapar de las fuerzas aniquiladoras que el patrimonio familiar representa, a pesar de haber llevado a cabo su destrucción/donación/dilapidación.

⁶⁷ Thomas Bernhard, “Ungenach” en *Relatos*, Trad. Miguel Sáenz, Madrid: Alianza Editorial, 1987, p. 80, (edición en castellano de: *Ungenach*, Frankfurt: Suhrkamp, 1968).

Bernhard esta lejos de contemplar la ascesis de Wittgenstein con simpatía, al contrario, este gesto de donación aparece como producto de un exacerbado estado de conciencia, como una insensatez heredada de un generalizado desequilibrio familiar. No es casual que en este mismo relato, el notario encargado de efectuar la donación se refiera “al loco de Raimund y al apropiadamente demente Wittgenstein”.⁶⁸ En una entrevista, hablando de la familia Wittgenstein, Bernhard comenta:

...gente acaudalada, para la que los millones no significan nada. Se pueden regalar tranquilamente siete millones cuando se tienen cien. Y yo podría irme tranquilamente a un pueblo como maestro de escuela y “simplificar mi vida” si tuviera en el Banco de Inglaterra cuatro millones de libras. No sería tan desagradable, de eso no sale uno. Se ve que también esa gente anda buscando escapatorias y anda siempre huyendo. Eso está dentro de todos, incluso del deshollinador. Hasta que un día no vuelve a salir.⁶⁹

Y más adelante, señalando el problema de que nadie se encuentra agradable a si mismo, Bernhard es aún más sarcástico:

El del Mercedes dice: “Quisiera tener un castillo.” Quien tiene un castillo querría en realidad poseer Europa. Por eso no salen de la infelicidad. El barrendero admira a Wittgenstein, que pasa de su dinero. Wittgenstein piensa: “Dios santo, si pudiera desprenderme de todo esto, de mis calcetinitos y pantaloncitos y zapatos de buen gusto importados de Londres. Si fuese ése de la escoba, estaría tranquilo y sería muy agradable.” Es demencial. Nadie se encuentra a si mismo agradable.⁷⁰

3.1.2 *Das Kalkwerk (La Calera)*

Detengámonos ahora en la obra *La Calera* (1970),⁷¹ siguiendo en orden cronológico el camino que recorre Bernhard en la progresiva incorporación de los

⁶⁸ Thomas Bernhard, “Ungenach”, p. 92.

⁶⁹ Kurt Hofmann, *Conversaciones con Thomas Bernhard*, p. 75.

⁷⁰ Kurt Hofmann, *Conversaciones con Thomas Bernhard*, p. 130.

⁷¹ Thomas Bernhard, *La Calera*, Trad. de Miguel Sáenz, Madrid: Alianza Editorial, 1982. (edición en castellano de: *Das Kalkwerk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970).

elementos biográficos del filósofo austríaco a su material narrativo. Como veremos a continuación, en *La Calera* aparecen también algunos de los principales temas que, tomados de la figura de Wittgenstein, servirán a Bernhard para definir personajes en su obra posterior.

La Calera es una construcción abandonada, ubicada en un sitio aislado e inhóspito. Konrad la ha comprado por considerarla el sitio ideal para realizar su “estudio” y se traslada a vivir en ella junto con su esposa, una mujer inválida. A lo largo de décadas Konrad vivirá obsesionado por su “estudio”: una investigación artística, científica y filosófica del oído que pondría punto final a siglos de ignorancia. La descripción de este hipotético trabajo parodia el rigor científico:

Aquel estudio suyo, decía, se dividía en nueve capítulos. El número nueve desempeñaba también en su estudio el más importante de los papeles, decía, todo puede resolverse con el nueve, todo podía ejecutarse a partir del nueve (...) el nueve era el más importante que el siete, en lo que al oído se refería, el nueve era de máxima importancia. Capítulo primero, introducción a todos los capítulos siguientes, capítulo noveno, explicación de todos los capítulos anteriores (...) capítulo segundo, como era natural, el cerebro y el oído, el oído y el cerebro, y así sucesivamente, el capítulo sexto se llamaba el suboído, una exposición bastante larga, sobre todo, de la llamada disartría del oído, capítulo séptimo, oír y ver. El oído era el más filosófico de todos los órganos sensoriales...⁷²

Quizá sea demasiado aventurado ver detrás de esta ordenación de capítulos, con su aparente rigor lógico y la mezcla de numerología y filosofía, una referencia irónica a la numeración del *Tractatus*. Pero hay otros elementos que nos siguen dando pistas. Por ejemplo, de la misma manera que Wittgenstein acumuló a lo largo de décadas notas y textos que nunca llegó a publicar en vida, así también el resultado de años de trabajo y estudio existe sólo en la cabeza de Konrad, quien a pesar de sus reiterados esfuerzos, es incapaz de escribirlo:

El tenía todos los capítulos en la cabeza, desde hacía decenios en la cabeza, desde hacía mucho tiempo tenía todos los capítulos sólo en la cabeza, y era un monstruoso esfuerzo intelectual, decía, el tener en la cabeza durante decenios un estudio completo así, tener que conservarlo ininterrumpidamente en la cabeza, con un miedo permanente, como era natural cada vez más fuerte, de que, de un instante a otro pudiera desmoronarse y quedar reducido a la nada...⁷³

⁷² Thomas Bernhard, *La Calera*.

⁷³ Thomas Bernhard, *La Calera*, p.72.

Como veremos más adelante, este rasgo, la imposibilidad de llevar a fin la labor de una vida, será también característico de los otros dobles de Wittgenstein creados por Bernhard: Roithamer (*Corrección*) y Voss (*Ritter, Dene y Voss*), así como de Paul (*El sobrino de Wittgenstein*).

Con la esperanza de que llegue el instante en que pueda sentarse y escribir todo su “estudio” de golpe, y en tanto que ese instante llega, Konrad utiliza a su esposa como objeto de sus investigaciones, sometiéndola a singulares torturas auditivas que él denomina “método Urbantschitsch”:

Él le decía a ella, su mujer, varias frases con íes, como por ejemplo Mi íntimo amigo el maniquí, unas cien veces lentamente, unas cien veces deprisa, finalmente unas doscientas veces deprisa, tan deprisa como podía, entrecortadamente. Cuando se detenía le pedía a ella que describiera inmediatamente el efecto de las frases que le había dicho, tanto en su oído como en su cerebro (...) A continuación, decía, pasaba al análisis (...) Los experimentos según el método Urbantschitsch le parecían siempre importantes y no había dejado pasar ningún día sin experimentar. Decía por ejemplo: cuánto tiempo llevo sin experimentar con la i, o cuánto tiempo sin la o, o sin la a o sin la u. Unas veces le decía por ejemplo al oído la frase Mi íntimo amigo el maniquí desde el lado izquierdo, luego desde el derecho, alternativamente desde el derecho y desde el izquierdo.⁷⁴

Curiosamente, este “método Urbantschitsch”, no sólo es una parodia de investigación científica sino que precisamente parece parodiar las investigaciones sobre el lenguaje ¿Estaba pensando Bernhard en Wittgenstein? Seguramente sí, primero porque en obras posteriores (particularmente en *Ritter, Dene, Voss*), este mismo tema de la razón (la investigación científica, la filosofía, la lógica) como un sinsentido, un despropósito ridículo abocado al fracaso, tendrá como modelo a Wittgenstein. Segundo, porque el mismo Bernhard establece un punto de contacto entre el método Urbantschitsch y el *Tractatus* de Wittgenstein: una de las maneras que tiene Konrad de torturar a su esposa, además de la experimentación obsesiva con el método Urbantschitsch, es leerle textos que él aprecia pero que ella aborrece, principalmente Kropotkin, pero también, alguna vez, Wittgenstein:

ese momento era el momento en que él se proponía leer el Kropotkin, en que él quería decirle a ella algo en relación con el estudio, en que él empezaba con el Francis Bacon, con Wittgenstein, cuyas

⁷⁴ Thomas Bernhard, *La Calera*, p.79.

frases citaba con predilección, de todas formas, el citar el *Tractatus* de Wittgenstein, que ella, su mujer siempre había odiado, se había convertido para él, en los últimos tiempos, en una costumbre realmente de lo más insoportable para una mujer, precisamente cuando él le citaba a Wittgenstein, ella lo enviaba a la bodega a buscar sidra.⁷⁵

De manera que el método Urbantschitsch tiene al menos algo en común con la lectura del *Tractatus*: ambos son una forma de tortura.

La mujer de Konrad, por su parte, se venga de Konrad atormentándolo con las exigencias de una inválida y afirmando, cuando las cosas llegan al límite, que el “estudio” de Konrad no es sino una quimera, el producto no de un genio, sino de un necio:

Entonces ella, al parecer se reía y decía: no quisiera ver lo que tienes dentro de la cabeza, si se pudiera volver tu cabeza (...) caería de ella algo espantoso, basura, algo podrido, indefinido, horroroso, totalmente sin valor. El llamado estudio, así se atrevía la señora Konrad a llamar sin más, en los últimos tiempos, al estudio que había en la cabeza de su marido, porque él mismo ya estaba muy debilitado, no era en realidad más que una quimera.⁷⁶

Es este otro tema que nos interesa destacar pues reaparecerá en otras narraciones (*Corrección, El sobrino de Wittgenstein*), asociado a la figura de Ludwig Wittgenstein: el individuo sometido a las exigencias descomunales y obsesivas de su pensamiento, sometimiento que lo lleva a los límites en los que ya no es posible distinguir entre genialidad, necedad o locura.

En el proceso de mutuo aniquilamiento entre Konrad y su mujer, la Calera juega un papel importante. No sólo es la expresión de las obsesiones de Konrad sino que actúa como catalizador de la destrucción de la pareja:

Las gentes se habían reído de los Konrads cuando dijeron que se iban a trasladar a la Calera. A la Calera se trasladan sólo los chiflados, dijeron al parecer los vecinos de Sicking, le dijo Konrad al parecer a Wieser: esas gentes, querido Wieser, tenían razón. Todavía hace dos años, yo era de la opinión: la Calera es útil para mi estudio, hoy no soy ya de esa opinión, hoy sé que la Calera me ha quitado totalmente la posibilidad de escribir mi estudio (...) ¿Por qué vinimos entonces a la Calera? decía al parecer su mujer, una y otra vez, si no puedes escribir el estudio, por qué nos imponemos el

⁷⁵ Thomas Bernhard, *La Calera*, p.164.

⁷⁶ Thomas Bernhard, *La Calera*, p.156.

sacrificio de existir en la Calera... (...) existir en la Calera significaba el máximo sacrificio, no había que engañarse, el existir en la Calera, si no tenía ningún, así llamado, fin superior, era una locura.⁷⁷

Tenemos aquí un último tema: la casa como la expresión de un destino, como una construcción que refleja y colabora en el proceso de aniquilación del individuo. Esta idea puede estar asociada con la experiencia de Bernhard en la adquisición, en 1965, de su finca de Olhsdorf. Sin embargo, como veremos a continuación a propósito del relato *Corrección*, es una idea que también estará ligada a la casa que Wittgenstein diseñó para su hermana.

3.1.3 *Korrektur* (Corrección)

En 1975 Bernhard publica su novela *Corrección*.⁷⁸ Al igual que en *El sobrino de Wittgenstein*, del que hablaremos más adelante, se trata de un relato en primera persona narrado desde un punto de vista retrospectivo. El relato se inicia cuando el narrador recuerda su llegada a la casa de la familia Holler, en el valle de Aurach, con la intención de ordenar todos los papeles, manuscritos y notas que ha dejado su amigo Roithamer, quien se ha suicidado unos días antes. Roithamer había pasado temporadas instalado en una habitación en casa de los Holler y este volver a ocupar el espacio que una vez ocupó Roithamer induce al narrador a reconstruir con sus recuerdos la figura de su amigo desaparecido, reconstrucción que discurre obsesivamente alrededor de la figura de Roithamer.

Es evidente que Bernhard ha utilizado a Ludwig Wittgenstein como modelo para elaborar el personaje de Roithamer. Al igual que Ludwig Wittgenstein, Roithamer ha pasado muchos años en Inglaterra, donde se ha entregado a un intenso estudio de las ciencias (en el caso de Roithamer, de las ciencias naturales).

⁷⁷ Thomas Bernhard, *La Calera*, p.176.

⁷⁸ Thomas Bernhard, *Corrección*, Trad. de Miguel Sáenz, Madrid: Alianza Tres, 1983 (edición en castellano de: *Korrektur*. Frankfurt: Suhrkamp, 1975).

También Roithamer proviene de una rica familia burguesa y ha heredado una enorme fortuna y, como Wittgenstein, no desea aprovecharla sino, por el contrario, busca desprenderse de ella como si fuera una carga. Al igual que el filósofo vienés, Roithamer emprende el diseño de una casa para su hermana, una casa que se convertirá en expresión y reflejo de su pensamiento filosófico. Finalmente, también como hiciera Wittgenstein, Roithamer deja a su muerte cientos de manuscritos y notas; los fragmentos de una obra filosófica que queda inacabada.

Pero ni Roithamer es un retrato de Wittgenstein ni Bernhard intenta una biografía novelada. Muchas de las circunstancias de Roithamer han sido tomadas de la biografía del filósofo vienés pero Roithamer posee el tono característico del mundo de Bernhard. Bajo la óptica de Bernhard los rasgos y excentricidades del filósofo vienés aparecen amplificadas y distorsionadas, transformándose en las implacables obsesiones y monomanías de Roithamer. Así, por ejemplo, lo que en Wittgenstein era una preocupación fundamental, el lenguaje, en Roithamer aparece como un rasgo casi patológico:

Recuerdo que una vez nos explicó durante toda la noche la palabra circunstancia, la palabra condición y la palabra consecuente.⁷⁹

Para mostrar este proceso mediante el cual Bernhard integra en su mitología literaria al filósofo vienés, podemos comparar la construcción del Cono, la casa que Roithamer diseña y construye para su hermana, con la construcción que efectivamente realizó Wittgenstein para su hermana Gretl.

En 1926, Margaret (Gretl) Stonborough, la hermana de Wittgenstein, encargó a Paul Engelmann, arquitecto discípulo de Adolf Loos y amigo de Wittgenstein, la construcción de una casa en Viena. Wittgenstein acababa de regresar a Viena después de haber pasado un tiempo trabajando como jardinero. Margaret y Paul le proponen colaborar en el diseño y construcción de la casa, que se edificaría en un solar de Kundmangasse (el tercer distrito de Viena). Wittgenstein se entusiasma de inmediato con el proyecto considerándolo una oportunidad de llevar a la práctica sus propias ideas estéticas. Wittgenstein había conocido y apreciado a Adolf Loos y compartía su rechazo por la arquitectura ampulosa y a la ornamentación

⁷⁹ Thomas Bernhard, *Corrección*, p.17.

sobrecargada, típicas de la arquitectura vienesa de la época. No está del todo claro cuánto intervino Wittgenstein en el proyecto, al menos en sus primeras fases. Según Hermine, la hermana mayor de Wittgenstein,

Ludwig comienza a interesarse por los planos y las maquetas de la manera intensa que le es propia, se pone a modificarlos y se muestra cada vez más y más absorto en el proyecto, hasta llegar a ser el que lo dirige. Engelmann tuvo que ceder ante esta personalidad tan fuerte y fue así como la casa se construyó bajo el control de Ludwig y según la nueva versión de los planes, hasta el más ínfimo detalle.⁸⁰

Esta versión se confirma años después por el propio Engelmann, quien señala que “(Wittgenstein) y no yo ha sido el arquitecto, y aunque los planos ya estaban hechos antes de que él se incorporara al proyecto, considero que el resultado ha sido mérito suyo y no mío”.⁸¹

Además de su intervención en las primeras fases del proyecto, Wittgenstein fue el responsable del diseño de las ventanas, las puertas y de todos los acabados de la casa. Su hermana Hermine recuerda como Ludwig se ocupó con una meticulosidad fanática en el diseño y supervisión de los acabados, hasta los detalles más insignificantes. Prescindiendo de toda preocupación por la comodidad y el confort, Wittgenstein ejecutó su plan arquitectónico con la precisión y la exactitud de un tratado de lógica. Hermine nos relata una anécdota: cuando ya estaba todo listo para limpiar la casa y poder estrenarla, Wittgenstein encontró que una habitación no se ajustaba a las proporciones correctas y mandó elevar el techo tres centímetros.

Cuando finalmente se terminó la construcción a satisfacción de Ludwig, el resultado fue una casa fría y austera, incómoda y nada acogedora.⁸² Una casa que, al menos a primera vista, recuerda las directrices funcionalistas de la escuela de

⁸⁰ Citada en : Jean-Pierre Cometti, “Le Travail en Architecture”, *Magazine Litteraire*, 352, 1997. p. 56.

⁸¹ citado en: Ray Monk, *Ludwig Wittgenstein. The duty of a genius*, p.236.

⁸² La casa que diseñó Wittgenstein aún existe, pero su historia ha sido desafortunada. Gretl tuvo que abandonarla en 1938, tras el *Anschluss*, huyendo de los nazis. En 1945 fue utilizada como barraca y establo por los soldados rusos que ocupaban Viena. Gretl volvió a la casa en 1947 y vivió en ella hasta su muerte en 1958. En 1971 el hijo de Gretl, Thomas Stonborough, la puso en venta para su demolición y sólo se salvo por la campaña que se organizó para declararla monumento nacional. Actualmente está ocupada por el departamento cultural de la Embajada de Bulgaria en Viena. Los interiores y los acabados han sido alterados.

Adolf Loos. Wittgenstein decidió eliminar alfombras, candeleros y cortinas. Los suelos eran de piedra oscura pulida, las paredes y los techos estaban pintados de un color ocre claro y las habitaciones se iluminaban con bombillas desnudas.⁸³

Margaret se instaló finalmente en la casa en noviembre de 1926 y al parecer quedó muy contenta con el resultado. Su hermana mayor hace un comentario que resulta significativo: según Hermine, la casa le sentaba a Gretl como un guante, como si fuera una extensión de su personalidad, “de la misma manera que, desde que era niña, todo lo que la rodeaba tenía que ser grande y original”.⁸⁴ Hermine, en cambio, no se sentía capaz de habitar la casa:

...aunque yo admiraba mucho la casa, siempre supe que yo no quería, ni hubiera podido, vivir en ella. Realmente parecía ser más una morada para los dioses y no la casa para una pequeña mortal como yo. Al principio, incluso tuve que sobreponerme a un cierto desagrado hacia esta “casa de la lógica encarnada”, como yo la llamo, a su perfección y monumentalidad.⁸⁵

Esta “casa de la lógica encarnada” de Wittgenstein se transformará, en el relato de Bernhard, en “el Cono”, la edificación que construye Roithamer para su hermana. Pero lo que en Wittgenstein no es más que una fría austeridad, una estética del ascetismo y la precisión, en Roithamer se multiplica hasta convertirse en la implacable construcción de una máquina que acabará por aniquilar a su hermana. Una construcción que, además, desafía todas las convenciones arquitectónicas, las técnicas y los estilos. Para empezar, Roithamer decide edificar el Cono en el el centro exacto del bosque de Kobernauss, un sitio inhóspito y de difícil acceso. Es en ese centro meticulosamente calculado donde Roithamer levantará la casa para su hermana, una construcción de forma cónica cuyo diseño y funcionamiento estará regido, hasta la exasperación, por las ideas filosóficas de Roithamer. El Cono no es el producto de una ocurrencia singular y descabellada sino la consecuencia de la obsesiva persecución de una idea llevada con implacable rigor hasta sus extremos,

⁸³ Ray Monk, *Ludwig Wittgenstein. The duty of a genius*, p. 237.

⁸⁴ Rush Rhees (ed.) *Recollections of Wittgenstein*, Oxford, 1984. p. 8 (citada en: Ray Monk, *Ludwig Wittgenstein. The duty of a genius*, p. 237.)

⁸⁵ citada en : Ray Monk, *Ludwig Wittgenstein. The duty of a genius* , p. 237.

hasta alcanzar una perfección absolutamente lógica pero inhumana, que sólo puede conducir al aniquilamiento.

...así había querido Roithamer construir algo especial, algo distinto que los otros, un Cono y, de hecho un Cono para vivienda de su hermana, y por añadidura, como se afirma, de dimensiones inhumanas, en un entorno inhumano y en un lugar inhumano, a saber, en el centro del bosque de Kobernauss. El proceso de ambos fue igual, realizarse a sí mismos mediante una insólita, como creían ambos, tanto Roithamer como Holler, y verificaron también, realizarse a sí mismos mediante una insólita construcción y obra de construcción, cada uno de una forma que concordaba con él por completo.⁸⁶

El punto de partida de Roithamer es la convicción de que una casa ha de ser esencialmente idéntica al ser que la habita. Esta relación de identidad entre la casa y el que la habita es llevada por Roithamer a extremos exasperantes:

El interior del Cono como el interior del ser de mi hermana, el exterior del Cono como su exterior y todo el ser de ella reunido como el carácter del Cono, pero el interior y el exterior del Cono son tan poco separables entre si como el interior y el exterior de mi hermana y la observación incesante de mi hermana y la observación incesante de la construcción del Cono han llevado al resultado que ahora se alza en el centro del bosque de Kobernauss.⁸⁷

Esta obsesión de Roithamer por la adecuación entre el ser de su hermana y la casa que él le ha diseñado para habitar, nos recuerda el comentario de Hermine Wittgenstein antes citado, en el que señalaba que la casa de Gretl le venía como un guante, como si fuera una extensión de su personalidad. La coincidencia parece indicar que Bernhard tuvo conocimiento de los detalles biográficos que revela Hermine Wittgenstein, aunque esto resulta difícil de saber.⁸⁸

El rigor y la precisión lógicas que aplica Roithamer en el diseño del Cono dan como resultado una construcción de un gélido misticismo. Para empezar, el Cono tiene diecisiete salas,

⁸⁶ Thomas Bernhard, *Corrección*, p.102.

⁸⁷ Thomas Bernhard, *Corrección*, p.193.

⁸⁸ Por una parte, los relatos familiares de Hermine Wittgenstein, los *Familienerinnerungen*, están sin publicar. Algunos de los textos que hemos citado aparecieron originalmente en el libro de Rush Rhees, *Recollections of Wittgenstein*, pero éste no se publicó sino hasta 1984.

Una sala única bajo la cúspide del Cono, desde la que se puede mirar en todas direcciones, pero en todas direcciones hay la misma vista sobre el bosque, y sobre nada más. Tres plantas, porque para el carácter de mi hermana, (...) resulta adecuado un edificio de tres plantas. De las diecisiete salas, nueve no tienen vistas, entre ellas la sala de meditación de la segunda planta, situada bajo la sala que está bajo la cúspide del Cono. La sala de meditación está construida de forma que en ella resulta posible meditar varios días, y la sala de meditación no es más que para la meditación, completamente sin objetos, no tiene que haber no un sólo objeto en la sala de meditación, y tampoco tiene que haber ninguna luz en la sala de meditación. Con un punto rojo en el centro de la sala de meditación se señala el centro real de la sala de meditación, que es también el centro real del Cono. Desde ese centro, en todas y cada una de las direcciones, catorce metros. Un punto de agua de manantial en la sala de meditación.⁸⁹

Bajo la sala de meditación, están las “salas de distracción” y en la planta baja cinco salas, todas ellas sin designación propia. Según el plan de Roithamer, todas las salas del Cono tienen que carecer siempre de designación propia, salvo la sala de meditación. No sólo carecerán de designación, sino que está prohibido asignarles un nombre:

Si quien habite el Cono, o sea, mi hermana, se siente tentado a designar las distintas salas, porque es seguro que, de pronto, se verá inclinado y luego obligado a designar las distintas salas, o sea, una sala como sala de dormir, otra como sala de trabajo, una tercera como cocina, y así sucesivamente, tendrá que decirse y, en caso necesario, repetirse en voz alta, que las distintas salas del Cono no deben designarse...⁹⁰

El Cono debía descubrirse de arriba a abajo, por lo que estaba previsto que la hermana, cuando entrase al Cono por primera vez, lo hiciese con los ojos vendados.

Las salas están todas ellas blanqueadas. Las aberturas no son ventanas, son aberturas que no se pueden abrir y, por tanto, no se pueden cerrar, la ventilación, sin que las aberturas tengan que estar abiertas o cerradas, es siempre natural. Energía solar como calefacción. Piedra, cristal, ladrillo, hierro y nada más. Lo mismo que por dentro, el Cono está por fuera blanqueado.⁹¹

⁸⁹ Thomas Bernhard, *Corrección*, p.199.

⁹⁰ Thomas Bernhard, *Corrección*, p.199.

⁹¹ Thomas Bernhard, *Corrección*, p.199.

A pesar de su aspecto claustrofóbico, la construcción del Cono es un acto de amor de Roithamer hacia su hermana, “Roithamer estaba apegado a ella con todo el amor del que es capaz un hombre como él” y como culminación de ese amor había imaginado y realizado la construcción del Cono. Al mismo tiempo, invertir en la construcción del Cono toda la fortuna familiar que ha heredado es un gesto de rebeldía de Roithamer contra el resto de la familia, a la que aborrece.

Pero el acto de amor de Roithamer hacia su hermana no puede sino aniquilarla. La compleción del Cono provoca su muerte:

dije (...) que la hermana de Roithamer perecería, esa criatura espléndida, dije, que simplemente no había podido soportar el hecho del Cono, de que su hermano hubiera hecho realidad su idea de construirle el Cono y, de hecho, sólo para ella y sólo en el centro del bosque del Kobernauss, y para Roithamer, cuando, después de terminar el Cono y de entregar el Cono a su hermana, había vuelto a Inglaterra, había sido completamente evidente que la terminación del Cono no podía ser realmente, como había creído, como había podido creer, la felicidad suprema, incluso la más suprema, sino que realmente significaba la muerte de su hermana, porque no había ninguna duda de que la hermana de Roithamer había perecido por la realización y la terminación del Cono para ella, y desde el instante de la terminación del Cono, al serle entregado, (...), había sido distinta de como había sido hasta entonces, afectada por una enfermedad mortal que la había acometido instantáneamente en el momento de la entrega del Cono, de la que todavía no se sabe hasta hoy de qué enfermedad mortal se trataba... ⁹²

Roithamer afirma que “El Cono es consecuencia lógica de mi (la) naturaleza (de mi hermana)”. ⁹³ Su obsesión por el rigor lógico hace impensable que no sospechara que la consecuencia lógica del Cono también implicaba la muerte de su hermana:

Roithamer había tenido que conocer y reconocer una y otra vez a su hermana tan profundamente, que era inimaginable que no hubiera previsto el efecto que tendrían en ella la terminación del Cono y la entrega del Cono. A un hombre de visión tan, a la vez, amplia y profunda, no se le podía escapar que la terminación y entrega del Cono a su hermana tendría que producir la muerte de ésta. ⁹⁴

⁹² Thomas Bernhard, *Corrección*, p.109.

⁹³ Thomas Bernhard, *Corrección*, p.308.

⁹⁴ Thomas Bernhard, *Corrección*, p.110.

Desde la óptica pesimista de Bernhard, la razón y la vida son incompatibles. La obstinada lógica que le hacía suponer a Roithamer que “en cuanto ella vea el Cono, deberá ser feliz, (...) una construcción perfecta debe hacer feliz para la que se ha construido...”⁹⁵ no conduce a la felicidad, sino a la aniquilación.

La razón, producto de la Ilustración, cuando entra en contacto con lo humano no puede sino conducirlo a la muerte

... no hubiera podido llevarla al bosque de Kobernauss en ningún otro momento que no fuera ese momento mortal , ella temía ese momento y, cuando lo temía más profundamente, yo la llevé y la maté, y al mismo tiempo, terminé el Cono.⁹⁶

El tema de la construcción de una casa como acto aniquilador, como expresión fatal de una obsesión, será retomado por Bernhard unos años más tarde en el relato *Ja (Si)* (1978) .⁹⁷ Las similitudes con Roithamer (o con Konrad de *La Calera*) son evidentes: en el relato *Si*, un ingeniero (“el Suizo”) compra un terreno sombrío, húmedo y pantanoso para edificar ahí una casa que acabará aniquilando a su compañera (“la Persa”). Sólo que, en este caso, no se trata de un acto de amor o del producto de una lógica obsesiva sino que será el vehículo de una premeditada venganza.

3.1.4 *Wittgensteins Neffe (El sobrino de Wittgenstein)*.

La siguiente aparición evidente de Wittgenstein en la obra de Bernhard se produce en el relato *El sobrino de Wittgenstein* ,⁹⁸ publicado en 1982. La obra está

⁹⁵ Thomas Bernhard, *Corrección* , p.200.

⁹⁶ Thomas Bernhard, *Corrección* , p.309.

⁹⁷ Thomas Bernhard. *Si*. Trad. de Miguel Sáenz, Madrid: Alfaguara, 1984. (edición en castellano de: *Ja*, Frankfurt: Suhrkamp, 1978).

⁹⁸ Thomas Bernhard. *El sobrino de Wittgenstein*. Trad. de Miguel Sáenz, Barcelona: Anagrama, 1988. (edición en castellano de: *Wittgensteins Neffe*. Frankfurt: Suhrkamp, 1982).

escrita en primera persona, como si se tratara del propio autor hablando de su pasado. No hay que creer, sin embargo, que se trata de un relato autobiográfico fiel. El personaje-narrador de la obra y Thomas Bernhard tienen muchas cosas en común, pero no todo lo que el narrador relata se corresponde con la realidad. Como en gran parte de su obra, Bernhard incluye en la ficción eventos y circunstancias que pertenecen a su vida o a la de otros personajes reales, pero estos eventos aparecen con frecuencia alterados y modificados. Por lo tanto, hay que tener presente que de los acontecimientos que se narran en la novela muchos se inspiran en la vida de Bernhard, pero muchos otros forman parte de la ficción literaria.

Paul Wittgenstein (1907-1979), sobrino del filósofo vienés, fue un personaje excéntrico de la vida vienesa de los años sesenta, un *flambeur* exquisito, un amante de la música y el espíritu, cuyos derroches y extravagancias provocaron el enfrentamiento con su poderosa familia, que no dudó en internarlo varias veces en hospitales psiquiátricos. Paul acabó en la miseria y sin llegar jamás a terminar el libro al que dedicó toda su vida, *Dios es igual a 13 ; consideraciones mezcladas sobre Einstein, Freud, Jesus de Nazareth y Buddha*.⁹⁹ y del que solía citar de memoria largos fragmentos para mostrar que, aunque sin escribir, existía y estaba acabado.¹⁰⁰ Thomas Bernhard conoció y trató a Paul durante varios años, entre ambos surgió una amistad que perduró hasta la muerte de Paul, ocurrida en 1979. *El sobrino de Wittgenstein* es un homenaje a esa amistad, un homenaje en el que Bernhard, oculto tras la figura del narrador, dibuja en su recuerdo la figura del amigo muerto, trasladando los detalles de su amistad con Paul al terreno de la ficción literaria.

El relato se inicia cuando el narrador recuerda su convalecencia en el hospital, ocurrida en el año 1967, tras una intervención quirúrgica. Mientras él estaba en el pabellón Hermann, nos dice el narrador, su amigo Paul estaba internado en un pabellón vecino, el pabellón Ludwig, destinado a los enfermos mentales. No es casual que Bernhard atribuya el nombre de Ludwig al pabellón de los locos (en la realidad ningún pabellón del hospital psiquiátrico lleva ese nombre). Por lo demás, en la vida real no parece ser que Bernhard y Paul coincidieran en el hospital, uno en

⁹⁹ Cf. Chantal Thomas, *Thomas Bernhard*, Paris: Editions du Seuil, p. 112.

¹⁰⁰ Según Gitta Honegger el libro se titulaba: *Good Equals 13: A Meditation on God, Sports, Music, the Theater and Music* (Gitta Honegger: *Thomas Bernhard, The Making of an Austrian*, New Haven & London: Yale University Press, 2001, p. 167.

el pabellón de enfermos del pulmón y el otro en el pabellón de dementes, aunque sí es cierto que Paul fue internado con frecuencia en el hospital psiquiátrico y que Bernhard toda su vida padeció una enfermedad pulmonar. También es cierto que en el verano de 1967 Bernhard se sometió a una importante operación en el Hospital Pneumológico de la Baumgartnerhöhe, en Viena.

El narrador va rescatando de entre sus recuerdos la figura de su amigo Paul, a quien considera un hombre genial, cuya inteligencia desbordada acaba siempre pasando más allá del límite detrás del cual sólo está la locura y cuyas desgracias son provocadas, en gran medida, por la acción destructiva de su familia.

Recordemos que el padre de Ludwig Wittgenstein, Karl Wittgenstein, había hecho fortuna en la segunda mitad del siglo XIX y se había convertido, al finalizar el siglo, en un magnate de la industria siderúrgica. Karl fue padre de ocho hijos, al parecer todos talentosos. Pero Karl Wittgenstein no estaba dispuesto a que sus hijos (al menos los mayores) siguieran otro camino que no fuera el del negocio familiar. La intransigencia paterna terminó en tragedia: dos de sus hijos, Hans y Rudolph, acabaron suicidándose a causa de la presión familiar. Hans, el mayor, había deseado ser músico (parece ser que estaba excepcionalmente dotado para ello) y Rudolph tenía vocación por el teatro. La muerte de sus hijos obligó a Karl a transigir y los dos hermanos menores, Paul y Ludwig, pudieron gozar de una mayor libertad.¹⁰¹ Estos hechos explican en parte por qué Bernhard acusa a la familia de Paul Wittgenstein, esos “fabricantes de máquinas y armas”, de haber despreciado a los genios que ha producido, intentando aniquilarlos y, en el caso de Paul, consiguiéndolo:

Paul defendía siempre a su tío Ludwig cuando la familia Wittgenstein caía sobre él, cuando se burlaba del filósofo Ludwig Wittgenstein, que, por lo que yo sé, les resultó penoso durante toda la vida. Ludwig Wittgenstein fue siempre para ella lo mismo que Paul, un bufón, al que el extranjero, que siempre ha prestado oídos a lo excéntrico, engrandeció. Sacudiendo la cabeza se divertían por el hecho de que el mundo se dejase engañar por los bufones de su familia, de que aquel inútil se hiciera de pronto célebre en Inglaterra y se convirtiera en una eminencia intelectual .¹⁰²

¹⁰¹ Paul Wittgenstein, el hermano de Ludwig, inició una brillante carrera como pianista. Sin embargo esa carrera también se vio truncada de manera trágica, pues Paul perdió un brazo durante la guerra.

¹⁰² Thomas Bernhard, *El sobrino de Wittgenstein*. p.92.

Bernhard ve en la familia Wittgenstein el paradigma de una burguesía austríaca arrogante y estúpida, y por extensión, de una sociedad (la vienesa) que no sólo rechaza a sus talentos sino que no los respeta y los castiga con su desprecio:

Lo mismo que, mientras existió, [los Wittgenstein] se avergonzaron de su Paul, se han avergonzado hasta hoy de su Ludwig, ésa es la verdad, y ni siquiera la celebridad, entretanto considerable, de Ludwig ha podido conmovier su desprecio habitual hacia el filósofo, en un país en el que al fin y al cabo, Ludwig Wittgenstein no cuenta hoy para casi nada y en el que hoy, casi nadie lo conoce. Los vieneses, ésa es la verdad, ni siquiera han reconocido hoy a Sigmund Freud, en efecto, ni siquiera han tomado nota de él, ésa es la realidad, porque para eso son demasiado pérfidos. ¹⁰³

Cabe observar que el personaje de Paul dibujado por Bernhard comparte muchos rasgos de su tío Ludwig. Ambos poseen una inteligencia excepcional. Ambos son, de alguna manera, las “ovejas negras” dentro de su familia. Ambos heredan una gran fortuna y ambos la han despreciado, rechazando con ello todo lo que significa el entorno familiar. Ludwig renunció a ella por considerarla una carga, Paul se deshace de ella dilapidándola. Finalmente, el hecho de que Paul muriera sin poder llevar a término su obra es otro rasgo que lo aproxima a su tío Ludwig. Recordemos que Ludwig Wittgenstein sólo publicó dos libros en vida, el *Tractatus Logico-philosophicus* y un texto de enseñanza escolar. El grueso del corpus filosófico de Wittgenstein está formado por manuscritos, notas y fragmentos de obras que nunca terminó (continuamente las corregía) y que fueron publicados póstumamente por sus albaceas literarios. Paul, al igual que Roithamer en *Corrección* o Konrad en *La Calera*, muestra al individuo cuya vida entera se somete a una obsesión científica, a un pensamiento que terminará aniquilándolo, así como el fracaso inevitable de toda vida, la imposibilidad de culminar una obra: elaboración infinita de notas y apuntes que no llegan a conformar una obra acabada, eterna corrección de lo ya escrito.

Pero si Paul y Ludwig tienen muchos rasgos en común, desde la óptica de Bernhard no se trata de figuras análogas sino de figuras complementarias e incluso simétricas. Según Bernhard, aunque ambos poseen un talento extraordinario, hay

¹⁰³ Thomas Bernhard, *El sobrino de Wittgenstein*. p. 92.

una diferencia entre ellos: Ludwig puso su filosofía por escrito y de esta manera evitó la locura, mientras que Paul nunca escribió su filosofía y sucumbió a su locura.

Durante un siglo los Wittgenstein produjeron armas y máquinas, hasta que en fin y a final de cuentas produjeron a Ludwig y a Paul, al famoso filósofo que hizo época y al loco, por lo menos en Viena no menos famoso o precisamente allí más famoso aún, el cual, en el fondo, era tan filosófico como su tío Ludwig, lo mismo que, a la inversa, el filosófico Ludwig tan loco como su sobrino Paul, a uno, Ludwig, lo hizo famoso su filosofía, al otro, Paul, su locura. Uno, Ludwig, fue quizá más filósofo, el otro, Paul, quizá más loco, pero posiblemente creemos que el primero, el Wittgenstein filosófico, es el filósofo, solo porque llevó al papel su filosofía y no su locura, y que el otro, Paul, era un loco porque reprimió su filosofía y no la publicó y sólo exhibió su locura. Los dos eran personas totalmente extraordinarias y cerebros totalmente extraordinarios, uno dio publicidad a su cerebro y el otro no.¹⁰⁴

La visión de Bernhard es pesimista y trágica: circunstancias al parecer insignificantes deciden que el genio sea tomado en serio o sea considerado un demente. Los límites entre ambas situaciones son difusos y parecen depender sólo del lenguaje que utilizamos para nombrarlas.

Se ha señalado que *El sobrino de Wittgenstein* tiene como antecedente *Le neveu de Rameau (El sobrino de Rameau)*, de Denis Diderot.¹⁰⁵ La relación entre ambos textos no se limita al título. En ambos casos, la figura mítica, en un caso el filósofo Wittgenstein y en otro el compositor Rameau, son evocadas a partir de una figura en cierto sentido complementaria, que posee la misma genialidad pero trastocada en bufonería. Siguiendo a Diderot, Bernhard juega con esta simetría entre el genio y el bufón, insistiendo en la inquietante proximidad entre ambos estados. Como si que el genio sea tomado en serio o acabe encerrado en un manicomio dependiera sólo de una insignificancia del azar o de las circunstancias.

Y para terminar, ¿qué opina Bernhard-narrador sobre la filosofía de Wittgenstein? No lo podemos saber pues no nos dice nada al respecto. Su amigo Paul, el “sobrino del filósofo cuyo *Tractatus Logico-philosophicus* conoce hoy todo el mundo científico y, más aún, todo el mundo pseudocientífico”,¹⁰⁶ tampoco habla nunca de su tío, exceptuando un par de escuetos comentarios:

¹⁰⁴ Thomas Bernhard, *El sobrino de Wittgenstein*. p.40.

¹⁰⁵ Cf. Chantal Thomas, op.cit.

¹⁰⁶ Thomas Bernhard, *El sobrino de Wittgenstein*. p.8.

Con Paul nunca hablé de Ludwig, ni mucho menos de la filosofía de éste. Sólo a veces y de forma para mi bastante inesperada, decía Paul: Ya conoces a mi tío Ludwig. Nada más. Ni una sola vez hablamos del *Tractatus*. Pero una sola vez Paul dijo que su tío Ludwig era el más loco de la familia. Un multimillonario como maestro de aldea es sin duda una perversión, ¿no crees?, dijo Paul. Hasta hoy no sé nada de la verdadera relación entre Paul y su tío Ludwig (...). Ni siquiera sé si los dos se encontraron nunca.¹⁰⁷

3.2 Wittgenstein como personaje de teatro: la obra *Ritter, Dene, Voss*

Paul Wittgenstein murió en 1979. En 1982, Bernhard publicó *El sobrino de Wittgenstein*, relato del que ya hemos hablado y que constituía un homenaje a su amigo Paul Wittgenstein. Dos años más tarde, Bernhard termina una obra de teatro titulada *Ritter, Dene, Voss* cuyo personaje principal, Voss, es en parte una amalgama del filósofo Ludwig y de su sobrino Paul. En el epígrafe, leemos:

Ritter, Dene, Voss, actores inteligentes. Durante el trabajo que he terminado dos años antes de esta pequeña nota, mis pensamientos se han concentrado esencialmente en mi amigo Paul y en su tío Ludwig Wittgenstein. T.B., junio 1984. ¹⁰⁸

El título de la obra es un homenaje a tres conocidos actores alemanes, Ilse Ritter, Kristten Dene y Gert Voss, que habían participado en varias puestas en escena de obras de Bernhard y a quienes éste apreciaba mucho. Fueron estos tres actores quienes en 1985 estrenaron la obra en el festival de Salzburgo, bajo la dirección de Claus Peymann.¹⁰⁹

¹⁰⁷ Thomas Bernhard, *El sobrino de Wittgenstein*. p. 92.

¹⁰⁸ Thomas Bernhard, *Ritter, Dene, Voss* en: Thomas Bernhard, *Stücke*. Vol IV. Frankfurt: Suhrkamp, 1988. (todas las traducciones de citas de esta obra son mías).

¹⁰⁹ En Francia se ha preferido publicar esta obra con el título *Dejeneur avec Wittgenstein*.

“Voss es Ludwig” nos advierte Bernhard desde la primera página y, de hecho, los otros dos personajes de la obra, Ritter y Dene, las hermanas de Voss, siempre se refieren a Voss con el nombre de *Ludwig*. Es decir que, aunque los personajes aparezcan con los nombres de Voss, Ritter y Dene, se trata en realidad de Ludwig y de sus dos hermanas.

La hermana mayor, Dene, ha conseguido traer de vuelta a casa a su hermano, el filósofo Ludwig, que ha pasado largo tiempo en el hospital psiquiátrico de Steinhof. La llegada de Ludwig pone al descubierto la patología de las relaciones que unen a estos tres hermanos, reviviendo los viejos rencores y odios del entorno familiar, al que Ludwig achaca todo el malestar en el que viven.

Recordemos que en *El sobrino de Wittgenstein*, Bernhard nos presenta a Paul Wittgenstein como una figura simétrica respecto a la figura de su tío, el gran filósofo. Esta simetría radicaba en que, siendo Paul Wittgenstein tan genial como su tío, su genialidad había desembocado en la locura, mientras que la locura de Ludwig había logrado encauzarse a través de la escritura filosófica. En ambos casos se trataba de una misma locura, la de una inteligencia desbordada, pero cuyo resultado, ser gran filósofo o gran bufón, dependía tan sólo de circunstancias imponderables, de límites trazados arbitrariamente. En la obra *Ritter, Dene, Voss*, Bernhard lleva al extremo esta ambigüedad entre la locura y la genialidad y, amalgamando la locura de Paul con la genialidad del filósofo Ludwig, da forma al personaje central de la obra, el filósofo Ludwig Worringer. De la misma manera que, en la realidad, Paul Wittgenstein pasó temporadas internado por desórdenes mentales, el personaje Ludwig pasa temporadas internado en el hospital psiquiátrico de Steinhof. Pero a diferencia de Paul, que detestaba Steinhof, Ludwig Worringer se siente en él como en su casa y considera que es el sitio adecuado para desarrollar su pensamiento filosófico. Ludwig Wittgenstein nunca pasó por un psiquiátrico pero, aparte de eso, muchos de los rasgos que conforman el personaje de Bernhard son tomados de la biografía de Wittgenstein: al igual que el filósofo vienés, el personaje Ludwig pertenece a una poderosa familia burguesa y ha alcanzado fama con sus trabajos en filosofía y lógica matemática; también como Ludwig Wittgenstein, Ludwig Worringer vivió en Cambridge (donde le denegaron el título de Doctor); durante un tiempo habitó una cabaña solitaria en Sognefjord (Noruega); en su juventud realizó diseños aeronáuticos y se alistó como voluntario en la guerra.

Pero la intención de Bernhard no es hacer un retrato de Wittgenstein. Como en *Corrección*, el “fenómeno” Wittgenstein le sirve a Bernhard como un punto de partida para elaborar su personaje de ficción. Pero si en Roithamer, la obsesión por el rigor del pensamiento se dibujaba como un rasgo trágico, en el Ludwig de *Ritter Dene y Voss* se convierte en manías que se decantan hacia lo fársico y bufonesco. La idea misma de que el gran filósofo sea a la vez el pintoresco inquilino de un hospital psiquiátrico le permite a Bernhard reintroducir aquellos elementos de la vida de Wittgenstein que tanto le impresionaban, pero ahora en un tono decididamente cómico.

Sin duda la vida de Ludwig Wittgenstein posee rasgos suficientemente extravagantes como para utilizarlos como material literario y la mayoría de ellos se han convertido en lugares comunes de su biografía. Pero el talento de Bernhard se manifiesta en su manera de reintroducirlos, distorsionados, dentro de la ficción teatral. Es interesante comparar el dato biográfico real con su contrapartida literaria para apreciar el proceso de distorsión que aplica Bernhard. Por ejemplo, el hecho de que Wittgenstein regalara dinero a artistas y escritores y más adelante renunciara a la parte que le correspondía de la fortuna familiar por considerarla una carga es, como ya hemos señalado, uno de los rasgos biográficos de Wittgenstein que más impresionaron a Bernhard: en *Ungenach* Robert regala Ungenach, la propiedad familiar que ha heredado; en *Corrección* Roithamer invierte toda su herencia en el descabellado proyecto del Cono y en *El sobrino de Wittgenstein*, Paul Wittgenstein, el flambeur, dilapida toda su fortuna y acaba arruinado por sus excesos. En *Ritter, Dene, Voss* Ludwig Worringer también goza regalando su dinero y su ropa pero, en este caso, el hecho de que lo haga dentro del manicomio transforma este gesto de renuncia en una insensatez cargada de comicidad y sarcasmo:

VOSS

Die Assistenten sind bestechlich

und am bestechlisten

sind die Assistenten der Assistenten

Nur weil ich sie alle mit Tausendschillingscheinen füttere

existiere ich noch

Steinhof ist eine Bestechlichkeitsanstalt

Die kein Geld haben

überleben nicht lange ¹¹⁰

(Los asistentes son codiciosos
y los más codiciosos
son los asistentes de los asistentes
solamente porque los nutro a todos con billetes de mil schillings
es que aún existo
Steinhof es un establecimiento de corrupción
aquellos que no tienen dinero
no sobreviven mucho tiempo)

Esto recuerda también unas palabras que Bernhard pone en boca de Paul Wittgenstein, en referencia a sus estancias en el hospital: “Con los médicos estuve en buenas relaciones mientras tuve dinero, decía, pero luego, cuando no lo tienes, te tratan a patadas” . ¹¹¹ El dinero le sirve a Ludwig para sobornar a todos en Steinhof, a los locos y a los cuerdos (incluido el director del establecimiento), y así poder despreciar la bajeza humana,

VOSS
der Millionär Worringer kommt
heißt es
da stürzen alle diese weißen Kittel herein
und verbeugen sich
und lassen sich von mir füttern
Wenn ich sagen würde
sie sollen mir den Hintern auswischen
[...] sie rissen sich darum ¹¹²

(Worringer el millonario llega
es lo que dicen
entonces todas esas batas blancas se adelantan
y hacen sus reverencias
y se dejan nutrir por mi

¹¹⁰ Thomas Bernhard, *Ritter, Dene, Voss* en: Thomas Bernhard, *Stücke* . Vol IV. Frankfurt: Suhrkamp, 1988. p.217.

¹¹¹ Thomas Bernhard, *El sobrino de Wittgenstein*. p. 65.

¹¹² Thomas Bernhard, *Ritter, Dene, Voss* , p.218.

si yo dijera
me tenéis que limpiar el trasero
[...] se apresurarían a hacerlo)

A pesar de su desprecio por todos los del establecimiento, Ludwig piensa que Steinhof es preferible a la casa familiar y lo considera ideal para su trabajo filosófico. Sólo a regañadientes acepta volver a la casa con sus hermanas. Cuando ya en casa, mientras almuerzan, su hermana mayor, Dene, le informa a Ludwig que le ha concertado una visita con el médico de la familia, el doctor Frege, Ludwig inmediatamente monta en cólera como si se tratara de su mayor enemigo:

VOSS

Diese Frege etcetera
sind entsetzliche Menschen
die wir fortwährend fliehen
die uns aber immer wieder einholen
zuerst sind es die Eltern
dann sind es unsere Lehrer
dann sind es diese Frege etcetera ¹¹³

(estos Frege y compañía
son hombres abominables
no podemos dejar de huirles
pero terminan siempre por atraparnos
primero son los padres
luego son los profesores
luego son los Frege y compañía)

Que el médico de la familia se llame Frege y que aparezca como el peor enemigo de Ludwig Worringer es otro giro paródico de la vida de Wittgenstein. Gottlieb Frege fue un importante matemático alemán que estuvo interesado (como Bertrand Russell y Alfred N. Whitehead) en dotar a las matemáticas de una base axiomática sólida, reduciéndolas a unos fundamentos puramente lógicos. Frege fue uno de los primeros matemáticos que Wittgenstein conoció y admiró, y durante muchos años mantuvo correspondencia con él.

¹¹³ Thomas Bernhard, *Ritter, Dene, Voss*, p.186.

En la realidad no hay nada que indique que existiera tal enemistad entre los matemáticos Frege y Wittgenstein. Cuando Wittgenstein terminó su *Tractatus*, envió una copia a Russell, una a su amigo Paul Engelmann y otra a Frege, lo cual denota su interés por los comentarios que ellos pudieran hacerle. Incluso parece ser que la respuesta de Frege era la que más le interesaba.¹¹⁴ Dicha respuesta no fue nada alentadora. Frege se queja de no entender el sentido en que Wittgenstein emplea las palabras. Su confusión es tal, dice, que se ve incapaz de continuar la lectura del texto más allá de los primeros párrafos. Esta incomprensión provocó un distanciamiento entre Wittgenstein y Frege pero nunca al extremo de ser una confrontación. En la última carta que se conserva de Frege a Wittgenstein (fecha en 1920, cuatro años antes de la muerte del remitente) queda patente que, hasta el día de su muerte, Frege no entendió el significado del *Tractatus* y Wittgenstein no llegó a hacerse comprender por el que había sido su inspirador en la juventud.

Con estos antecedentes, resulta muy divertido que, en la obra de Bernhard Ludwig culpe precisamente al “doctor Frege” de la enfermedad que padece y que lo aborrezca y tache de farsante. La enfermedad que sufre Ludwig Worringer es la filosofía, o más bien la lógica, en sus versiones más obsesivas, y le ha sido inoculada por el doctor Frege: “Frege el embaucador, es su culpa si yo estoy enfermo”. Frege el maléfico le ha abierto a Ludwig las puertas del infierno, sin que éste pueda después cerrarlas. Lógica obsesiva e infernal, “matemáticas extremas”, “lógica a perpetuidad”. Las manifestaciones del síndrome Ludwig: fetichismo de la libreta de notas (que nos recuerdan las libretas de notas que continuamente elaboraba Wittgenstein), obsesión del papel, del dictado, rumiar indefinido de los mismos pensamientos, de las mismas ideas fijas,

VOSS

Oder lebenslänglich
 eine verrückte Idee haben
 eine einzige verrückte Idee
 Hören lesen schauen das ist alles nichts
 gegen diese eine einzige verrückte Idee

¹¹⁴ Ray Monk, op, cit., p.163.

das ist aber mein Problem 115

(En toda la vida tener
una idea loca
una única idea loca
escuchar leer mirar todo eso no es nada
al lado de esa única idea loca
pero ése es mi problema)

Al igual que ocurría en la caso de Roithamer, Ludwig Worringer vive en un mundo solipsista atrapado en las redes de una lógica implacable y obsesiva que termina siendo destructora y suicida,

RITTER

Und Ludwig ist den philosophischen Weg gegangen
selbstmörderisch
einzelgängerisch selbstmörderisch 116

(Y Ludwig ha tomado el camino filosófico
suicida
solitario suicida)

Ludwig Wittgenstein sólo publicó dos obras en vida , dejando a su muerte un cúmulo de manuscritos. Su forma de trabajar consistía en escribir sus pensamientos en notas y diarios para posteriormente extraer y ordenar aquello que consideraba importante. Reescribía y corregía sus notas una y otra vez buscando la máxima precisión posible y la mayor claridad de pensamiento. También Roithamer en *Corrección* deja sus manuscritos filosóficos inacabados, víctima de una obsesión de corrección perpetua: Konrad en *La Calera* es incapaz de redactar su “estudio” sobre el oído y sólo podrá escapar a esa imposibilidad asesinando y Paul Wittgenstein, por otro lado, dedica su vida a escribir un tratado que nunca termina. Ludwig Worringer, a su vez, lleva veinte años dictando a su hermana sus pensamientos, reescribiéndolos una y otra vez sin poder llegar a terminar su obra monumental, sin

115 Thomas Bernhard, *Ritter, Dene, Voss* , p.174.

116 Thomas Bernhard, *Ritter, Dene, Voss* , p.138.

poder alcanzar el “pensamiento filosófico llevado a su fin”. Para él, la filosofía se practica como si se tratara del “exacto llevar de un libro de cuentas” es decir, repasando una y otra vez, hasta el infinito, las mismas sumas y restas. Monómano, vive en el rumiar obsesivo de los mismos pensamientos y es por tanto incapaz de terminar su monumental tratado de lógica (cuyo título, “Lógica I” y “Lógica II”, recuerda más el de un manual escolar) limitándose a ser “un individuo que no escribe textos sino títulos de textos”.

Otro elemento que Bernhard no deja pasar es la homosexualidad de Wittgenstein. En Steinhof, Ludwig Worringer se muestra desnudo y se deja tocar por todos:

Die Wärter sehen mich immer gern
 auch die Ärzte
 sagte er
 perverse Brut
 sie schlagen mich auch gern
 und ich lasse mich gern von ihnen schlagen
 und meine Mitpatienten sagte er
 sehen mich auch gern
 und schlagen mich auch gern
 Aber ich schlage sie nie
 ich schlage nie zurück sagte er
 Der nackte Ludwig ist gern gesehen sagte er ¹¹⁷

(Los cuidadores siempre disfrutaban mirándome
 los médicos también
 dijo
 nido de perversos
 también disfrutaban dándome golpes
 y yo me dejo golpear por ellos voluntariamente
 y los otros pacientes dijo él
 disfrutaban mirándome
 y también disfrutaban golpeándome
 Pero yo no les golpeo nunca
 yo nunca he devuelto los golpes dijo él
 Nos gusta mirar al Ludwig desnudo dijo él)

¹¹⁷ Thomas Bernhard, *Ritter, Dene, Voss*, p.134.

Como ricos burgueses que eran, los Wittgenstein fueron grandes mecenas en Viena. Apoyaron a los pintores de la *Jugendstil* y de la *Secession*. Existe un famoso cuadro que Gustav Klimt hizo de Margaret Stonborough, la hermana de Wittgenstein. También la casa de los Worringer está llena de los retratos que grandes pintores han hecho de la familia. Cuando Ludwig descubre que sus hermanas se han hecho retratar por un pintor moderno, se pone furioso no sólo porque desprecia el arte contemporáneo sino porque le recuerda la hipocresía del mecenazgo paterno:

VOSS

wer einem Künstler hilft
vernichtet ihn
vor allem wer einem jungen Künstler hilft
zerstört und vernichtet ihn
das ist die Wahrheit
Das Mäntelchen des Mäzenatentums umhängen
es gibt nichts Abstoßenderes 118

(aquel que viene en ayuda de un artista
lo aniquila
ante todo aquel que viene en ayuda de un artista
lo destruye y lo aniquila
ésa es la verdad
El travestismo del mecenazgo
no hay nada más abyecto)

Podríamos extendernos aún más sobre los paralelismos entre Wittgenstein y el personaje creado por Bernhard. Pero los ejemplos anteriores dejan clara la perspectiva desde la cual enfoca Bernhard la realidad que le sirve como modelo. Ahora bien, retomando el tema de la ambigüedad genialidad-locura, ¿hasta dónde Ludwig Worringer es un demente y hasta dónde es verdaderamente un genio? La visión de Bernhard es a la vez pesimista y de una comicidad trágica: resulta

118 Thomas Bernhard, *Ritter, Dene, Voss*, p.206.

arbitrario que el genio sea tomado en serio o sea considerado un payaso o un demente. Por una parte, Ritter afirma que

Dafür ist unser Bruder
 unser Genie
 das zwar in Steinhof beheimatet
 aber an den englischen Universitäten
 Gesprächsstoff ist
 es zum Dissertationphilosophen gebracht hat ¹¹⁹

(Pero nuestro hermano es
 nuestro genio
 claro que domiciliado en Steinhof
 aunque en las universidades inglesas
 es objeto de discusiones
 que lo ha hecho un filósofo motivo de tesis doctorales)

pero la misma Ritter admite que,

ihm ist nur sein Denken wichtig
 aber wer sagt denn
 daß sein Denken etwas wert ist
 vielleicht ist alles nur Unsinn was er denkt
 vielleicht hat er nur Unsinn gedacht bis jetzt
 wo er doch Steinhof
 als seine eigentliche Heimat bezeichnet
 Mein Ludwig sagst du
 und du denkst
 mein Ludwig mein Philosoph
 während er doch nur dein Narr ist
 dein Lieblingsnarr
 als Lieblingsperversität ¹²⁰

(sólo su pensamiento cuenta para él
 pero quién nos dice
 que su pensamiento vale alguna cosa

¹¹⁹ Thomas Bernhard, *Ritter, Dene, Voss* , p.155.

¹²⁰ Thomas Bernhard, *Ritter, Dene, Voss* , p.153.

quizá no es más que sinsentidos lo que piensa
 quizá no piensa otra cosa que sinsentidos
 que por tanto esté verdaderamente loco
 que por tanto designe a Steinhof
 como su verdadera patria
 Mi Ludwig dices tú
 y tú piensas
 mi filósofo Ludwig
 mientras que no es sino tu bufón
 tu bufón preferido
 el hermano como bufón preferido
 como perversión preferida)

Los dos textos anteriores cobran mayor sentido cuando recordamos el siguiente fragmento de *El sobrino de Wittgenstein* :

Paul defendía siempre a su tío Ludwig cuando la familia Wittgenstein caía sobre él, cuando se burlaba del filósofo Ludwig Wittgenstein, que, por lo que yo sé, les resultó penoso durante toda la vida. Ludwig Wittgenstein fue siempre para ella lo mismo que Paul, un bufón, al que el extranjero, que siempre ha prestado oídos a lo excéntrico, engrandeció. Sacudiendo la cabeza se divertían por el hecho de que el mundo se dejase engañar por los bufones de su familia, de que aquel inútil se hiciera de pronto célebre en Inglaterra y se convirtiera en una eminencia intelectual .¹²¹

Más allá de todas estas referencias paródicas a la vida de Wittgenstein, la obra tiene una existencia propia dentro del mundo de ficción de Bernhard. En realidad, Bernhard utiliza al filósofo vienés, para engendrar unos personajes que habitan completamente en el universo literario del autor con independencia de sus referencias originales. En la obra *Ritter, Dene Voss*, el conflicto que se plantea va más allá de la referencia a Wittgenstein. Analizaremos ahora otros aspectos importantes de la obra.

Para empezar, como en otras obras de Bernhard, nos encontramos aquí ante un cuadro de relaciones familiares patológicas, en las que el dinero ha conducido a un estado general de ruina moral y espiritual. Como comenta el director de Steinhof refiriéndose a la locura de Ludwig Worriger, “los ricos son los peores”. En el manicomio, el dinero que regala Ludwig le permite sentirse respetado y despreciar a

¹²¹ Thomas Bernhard, *El sobrino de Wittgenstein*. p.92.

todos. Por otro lado, la fortuna familiar ha permitido a Dene y Ritter adquirir la mayoría de acciones de un teatro y tener por lo tanto el poder para trabajar en él cuando quieran. Pero Dene sólo hace ocasionales apariciones de dos o tres minutos, y Ritter, actriz sin éxito, se conforma con saber que puede despreciar a todos los directores, dado que ninguno la puede echar.

RITTER

Die Großindustriellentöchter Worringer
die zu ihrem Theaterdirektoronkel geflüchtet sind
aus Langeweile
aus Lebensüberdruß
ans Josefstädter Theater gekommen ¹²²

las hijas del gran industrial Worringer
que se fugaron a casa de su tío- director -de-teatro
por tedio
por lasitud de la vida
llegaron al teatro Josefstadt

El dinero no sólo degrada a los Worringer-Wittgenstein sino que también los infantiliza. Dene y Ludwig mantienen una relación edípica perversa e inconfesable. Mientras ella ejerce su poder sobre él tratándolo como un incapacitado y por lo tanto haciéndolo incapacitado, Ludwig la obliga a contemplarle desnudo mientras él se masturba, y ella finge escandalizarse. Si Ludwig la maltrata y la explota como copiadora de sus manuscritos, ella a su vez lo ahoga con sus cuidados y atenciones. En uno de los momentos más brillantes de la obra, al final del almuerzo, Dene le presenta a Ludwig su “postre preferido”: un plato de profiteroles. Ludwig estalla como un niño y se llena la boca de profiteroles, atragantándose:

Wir fressen ihn auf den Brandteigkrapfen
den unsere Schwester gebacken hat
wir machen den Mund weit auf
und stecken den Brandteigkrapfen hinein
und würgen ihn hinunter
(...)

¹²² Thomas Bernhard, *Ritter, Dene, Voss*, p.139.

Siehst du wie ich deinen Brandteigkrapfen
 hinunterwürge
 ein so ekelhafter Brandteigkrapfen
 ein so widerwärtiger Brandteigkrapfen
 meine Lieblingsmehlspeise
 siehst du 123

(devoramos el profiterol
 que nuestra hermana ha cocido al fuego
 abrimos bien la boca
 y metemos el profiterol dentro
 y lo metemos hasta el fondo de la garganta
 tu profiterol ves como lo trago
 un profiterol desagradable
 un profiterol repugnante
 mi postre preferido
 lo ves)

Ludwig es consciente del poder que ejerce su hermana sobre él y del desprecio que ella manifiesta hacia todo lo de él que no esté relacionado o dependa de ella:

VOSS
 Deine Schwester
 leidet unter Verfolgungswahn
 Geschirrfetischismus
 Porzellankrankheit
 Eine Freude machen
 indem sie mir Brandteigkrapfen
 auf den Tisch stellt
 und nicht hören will
 was ich sage gleichzeitig
 verachtet mein Innerstes
 aber fordert
 daß ich ihre Brandteigkrapfen esse 124

123 Thomas Bernhard, *Ritter, Dene, Voss* , p.191.

124 Thomas Bernhard, *Ritter, Dene, Voss* , p.215.

tu hermana
 sufre delirio de persecución
 fetichismo de vajilla
 enfermedad de porcelana
 Dar gusto
 porque me pone profiteroles
 en la mesa
 y no querer escuchar
 lo que yo digo al mismo tiempo
 desprecia lo más profundo de mi mismo
 pero exige
 que me coma sus profiteroles

Entre las muchas acusaciones que constantemente se hacen, Dene acusa a Ludwig de haberse acostado a los dieciocho años con su madre. "Habladurías" afirma Ludwig, no sin cierto tono culpable.

En contraste, la relación de Ludwig con su hermana menor, es de amor no expresado, frustrado. Hasta donde puede, Ritter comprende a Ludwig y le repugna la relación enfermiza que mantiene con Dene, pero no es capaz de modificar nada. Entre Ritter y Ludwig sólo queda cierta ternura que aflora momentáneamente, pero que no logra encontrar una expresión adulta.

Ludwig percibe con claridad la sordidez del ambiente familiar y lo percibe como una voluntad de aniquilarlo. Pero tampoco puede poner fin a esa situación. Ludwig quiere volver a Steinhof, el manicomio, pues ahí cree respirar un aire más sano que el que respira en el entorno familiar. En Steinhof, Ludwig es "el único que no está bajo tutela" (es decir, el único que no es tratado como un niño), y puede disfrutar de la "libertad de los locos". Pero en realidad esta libertad, esta condición adulta, también es ficticia, en tanto que la compra con el dinero que reparte entre todos. La situación no tiene salida,

VOSS

Meine Schwestern sind meine Zerstörerinnen
 sie vernichten mich
 sage ich mir immer
 Ich habe zum Direktor gesagt

wenn meine Schwester kommt
 sagen sie ihr
 daß ich nicht nach Hause will
 gehe ich nach Hause
 ist es mein Tod
 Verwandtschaft bedeutet den Tod ¹²⁵

mis hermanas son mis destructoras
 ellas me destrozan
 siempre me lo he dicho
 se lo he dicho al director
 si mi hermana viene
 dígale
 que no quiero volver a casa volver a la casa
 es mi muerte
 la familia significa la muerte

Aquí estamos ante otro de los temas que obsesionaban a Bernhard: la destructividad del entorno familiar, presentado como un espeso tejido de odios, frustraciones y rencores que terminan aniquilando al individuo. Como en otras obras de Bernhard, la comida familiar es la apoteosis de esa destructividad. De ahí que en algunas de sus obras, por ejemplo *Ein Fest für Boris* (Una fiesta para Boris) (1970) o *Vor dem Ruhestand* (Antes de la jubilación) (1979), el salón comedor sea el escenario por excelencia del infierno familiar y varios de sus personajes mueran repentinamente frente a un plato de sopa.

VOSS
 Das Speisezimmer
 von dem alles Unheil ausgegangen ist
 Vater Mutter Kinder
 nichts als Höllendarsteller
 in Suppen und Saucen ist immer alles
 das etwas wert gewesen ist
 ertränkt worden
 hatte ich einen tatsächlichen
 hatte ich einen wertvollen Gedanken
 ertränkte ihn die Mutter in ihrer Suppe

¹²⁵ Thomas Bernhard, *Ritter, Dene, Voss*, p.175.

hatte ich eintatsächliches
 hatte ich einen wertvolles Gefühl
 deckte sie es mir mit ihrer Sauce zu
 Und der Vater duldet skrupellos
 was die Mutter in mir abtötete
 deshalb habe ich dieses Speisezimmer
 immer gehaßt ¹²⁶

(el salon comedor
 todo el mal parte de aquí
 padre madre hijos
 nada más que personajes del infierno
 Todo aquello que tenía algún valor
 ha sido siempre arrasado en las salsas y en las sopas
 un pensamiento
 que tuviera yo basado en los hechos
 que tuviera yo uno de un valor real
 la madre lo ahoga en la sopa
 un sentimiento
 que tuviera yo basado en los hechos
 que tuviera yo uno de un valor real
 ella lo recubría con su salsa
 y el padre toleraba sin escrúpulos
 todo lo que la madre me inculcaba
 por eso este salón comedor
 lo he aborrecido siempre)

Las relaciones entre Ritter, Dene y Voss se confinan al mundo de los juegos sexuales infantiles y de ahí su carácter patológico. Son relaciones perversas e indestructibles, cuyo único fin parece ser la lenta e inevitable anulación del individuo.

VOSS

Wenn wir in Betracht ziehen
 daß wir mit allen diesen Brandteigkrapfen
 mit allen diesen Suppen und Saucen

¹²⁶ Thomas Bernhard, *Ritter, Dene, Voss*, p.183.

alt und häßlich und stumpfsinnig und wertlos geworden sind
 ist es doch ganz und gar logisch
 daß wir auch diese Brandteigkrapfen essen
 alle Brandteigkrapfen
 die uns jemals auf den Tisch gestellt werden ¹²⁷

Si tenemos en cuenta el hecho
 de que con todos esos profiteroles
 con todas esas sopas y salsas
 nos hemos vuelto viejos y desagradables e idiotas y sin valor
 es absolutamente lógico
 que comamos también los profiteroles
 todos los profiteroles
 que siempre nos serán servidos en la mesa

3.3 Thomas Bernhard y la obra filosófica de Wittgenstein.

Si no hay duda sobre la importancia que tuvo la figura de Wittgenstein en la creación literaria de Bernhard, en cambio cabe preguntarse hasta qué punto se interesó Bernhard en la obra de Wittgenstein o hasta que punto ésta influyó en su concepción del lenguaje o en su escritura. Seguramente Bernhard leyó el *Tractatus* ¹²⁸ y probablemente también las *Investigaciones Filosóficas* pero no es fácil descubrir el impacto que estas obras pudieron tener en él. A primera vista, parece ser que Bernhard no se interesó demasiado por articular, en el terreno literario, ningún aspecto del pensamiento de Wittgenstein. En sus declaraciones o entrevistas, cuando se le pregunta por su opinión sobre la filosofía de Wittgenstein, Bernhard responde de manera ambigua y elusiva (por lo demás, era su costumbre responder con ambigüedad en las entrevistas). Así, por ejemplo, en 1971, su amiga la novelista austríaca Hilde Spiel le pidió que escribiera algo sobre Wittgenstein para la revista *Vers Sacrum* que ella editaba. La respuesta que dio Bernhard es interesante. La

¹²⁷ Thomas Bernhard, *Ritter, Dene, Voss*, p.191.

¹²⁸ Véase: Miguel Sáenz, *Thomas Bernhard. Una biografía*, Madrid: Ediciones Siruela, 1996, p. 157

reproducimos completa porque, a pesar del interés que tiene, se suele citar sólo fragmentariamente:

GRAND HOTEL IMPERIAL
DUBROVNIK

2.3.1971

Liebe, verehrte Doktor Spiel,

Ich habe Ihnen einen Beitrag für Ihr *Ver Sacrum* versprochen - Sie schreiben, 'etwas über Ludwig Wittgenstein', und ich habe diesen Gedanken seit zwei Wochen, also dem Tag meiner Rückkehr aus Bruxelles im Kopf -, jetzt bin ich wieder auf Reisen, Ragusa, Beograd, Roma etc., und die Schwierigkeit, über Wittgensteins Philosophie und vor allem Poesie, denn meiner Ansicht nach handelt es sich bei Wittgenstein um ein durch und durch poetisches Gehirn (HIRN), um ein philosophisches HIRN also, nicht um einen Philosophen, zu schreiben, ist die größte. Es ist, als würde ich über mich selbst etwas (Sätze!) schreiben müssen, und das geht nicht. Es ist ein Zustand von Kultur und Gehirn-Geschichte, der sich nicht beschreiben läßt. Die Frage ist nicht: schreibe ich über Wittgenstein. Die Frage ist: bin ich Wittgenstein einen Augenblick ohne ihn (W.) oder mich (B.) zu zerstören. Diese Frage kann ich nicht beantworten und also kann ich nicht über Wittgenstein schreiben. - In Österreich sind Philosophie und Poesie (mathematisch-musikalische) ein absolute Mausoleum, schauen wir vertikal die Geschichte an. Es ist erschreckend einerseits, fortschrittlich andererseits, mit einem Wort: Philosophie und Kunst existieren zum Unterschied von anderen Völkern in Österreich nicht im Bewußtsein seines Volkes, sondern nur im Bewußtsein seiner Philosophie und Poesie (-Kultur) etc., was für den Philosophen und für den Dichter ein Vorteil ist, ist ihm dieser Vorteil bewußt. Was Wittgenstein betrifft: er ist die Reinheit Stifiers, Klarheit Kants in einem und seit (und mit ihm) Stifter der GröÙte. Was wir durch NOVALIS, den deutschen, nicht gehabt haben, ist uns jetzt Wittgenstein - und ein Satz noch: W. ist eine Frage, die nicht beantwortet werden kann - dadurch ist er eins mit jener Stufe, die Antworten (und Antwort) ausschließt. Unsere heutige Kultur ist in allen ihren unerträglichen Erscheinungen eine solche, die leicht beantwortet wäre, lieÙe man sich darauf ein - allein mit Wittgenstein ist es anders. Und die Welt ist immer die zu dumme, die nicht begreift, darum ist sie immer absolut ohne Begriffe - die Begriffe stehen für sich selbst als Begriffe. Das ist tödlich für die MASSE der Köpfe, aber auf die Masse der Köpfe ist keine Rücksicht zu nehmen. So schreibe ich nicht über Wittgenstein, weil ich nicht kann, sondern weil ich ihn nicht beantworten kann, woraus sich alles von selbst erklärt. Mit besten Grüßen, allen Wünschen

Ihr Thomas Bernhard ¹²⁹

(GRAND HOTEL IMPERIAL
DUBROVNIK

¹²⁹ Originalmente en *Ver Sacrum, Neue Hefte für Kunst und Literatur*, Wien/München (1971) p. 47. Reimpreso en la "Digitale Bibliothek" de los Wittgenstein Studies 1/97 : www.phil.uni-passau.de/dlwg/ws07/14-1-97.txt

2.3.1971

Querida y apreciada Helde Spiel,

Os he prometido un artículo para vuestro Ver Sacrum - 'alguna cosa sobre Ludwig Wittgenstein', que es lo que me habéis pedido, y yo he pasado dos semanas desde mi regreso de Bruselas dando vueltas a esta idea en la cabeza- ahora estoy de nuevo de viaje, Ragusa, Belgrado, Roma, etc., y la dificultad para escribir alguna cosa sobre la filosofía de Wittgenstein, que es ante todo poesía, pues desde mi punto de vista se trata, en el caso de Wittgenstein, de una mente (UN CEREBRO) poética de principio a fin y por consiguiente de un CEREBRO filosófico y no de un filósofo, es extrema. Es como si debiera escribir alguna cosa (¡proposiciones!) sobre mi mismo, y eso no es posible. Es un estado de cultura y de historia del cerebro que no se puede describir. La cuestión no es: escribo sobre Wittgenstein. La cuestión es: ¿podría yo ser Wittgenstein, aunque fuera sólo por un instante, sin destruirle a él (W) o a mi (B)? No puedo responder a esta pregunta y, por consiguiente, no puedo escribir sobre Wittgenstein. - En Austria, donde la filosofía y la poesía (matemática-musical) son un absoluto mausoleo, miramos la historia verticalmente. Eso es aterrador por un lado, progresista por otro, en una palabra: en Austria, a diferencia de lo que ocurre en otros lados, la filosofía y el arte existen no en la consciencia de su gente, sino sólo en la consciencia de cultura de filosofía y poesía, etc. lo que es una ventaja para el poeta y el filósofo si están conscientes de esta ventaja.

En lo que concierne a Wittgenstein: es la pureza de Stifter y la claridad de Kant reunidas y desde Stifter (y con él) el más grande. Lo que no tuvimos con NOVALIS, el alemán, lo tenemos ahora en Wittgenstein - y otra afirmación aún: W. es una pregunta que no puede responderse - y así, se ubica en un nivel que excluye las respuestas (y el responder). Nuestra cultura actual, con todos sus elementos insoportables, es algo a lo que se puede dar fáciles respuestas, si uno quisiese involucrarse en ello - sólo con Wittgenstein es diferente. Y el mundo es siempre demasiado estúpido y no comprende nada, de manera que siempre carece absolutamente de conceptos - los conceptos se presentan a sí mismos como conceptos. Eso es mortal para la MASA de las cabezas, pero respecto a la masa de las cabezas no debemos tener ninguna consideración. Así, no he escrito nada sobre Wittgenstein, no puedo hacerlo, de antemano no puedo porque para él no tengo una respuesta que pueda aclarar las cosas.

Con mis mejores deseos,

Suyo

Thomas Bernhard.

A primera vista parece que Bernhard simplemente elude escribir sobre Wittgenstein envolviendo su negativa con ingeniosos malabares conceptuales. Pero una lectura más detallada revela que Bernhard está jugando con nociones provenientes de la filosofía de Wittgenstein. Según Bernhard, él es incapaz de escribir sobre Wittgenstein en base a dos argumentos: por un lado - nos dice - porque sería como escribir proposiciones sobre él mismo y eso no es posible. Por otra parte, para

escribir sobre Wittgenstein, Bernhard tendría que ser Wittgenstein, aunque fuese por un instante, lo cual acarrearía su propia destrucción. El primer argumento remite a una de las cuestiones fundamentales del *Tractatus* : al igual el lenguaje no puede decir nada sobre los límites del mundo (pues tendría que situarse fuera de él), para decir algo objetivo sobre uno mismo habría que salir de uno mismo y eso no es posible. A su vez, el segundo argumento parece remitir a la imposibilidad de un lenguaje privado, tema planteado por Wittgenstein en las Investigaciones Filosóficas. En concreto, de la misma manera que aunque un león hablara no le comprenderíamos (pues para ello necesitaríamos vivir la experiencia de la "leonidad"), Bernhard afirma que para hablar de Wittgenstein (es decir para habitar su pensamiento y así poder comprenderlo) tendría que vivir la experiencia de ser el propio Wittgenstein. Y al igual que el león dejaría de ser león si por un instante accediera a la experiencia de lo humano, Bernhard dejaría de ser Bernhard si por un instante viviese la experiencia de ser Wittgenstein. Es evidente que todo esto es sólo un juego literario de Bernhard, pero a la vez es una muestra de que Bernhard no sólo se interesó por la biografía de Wittgenstein, sino también, en algún momento y en algún grado, por su filosofía.

Lo anterior nos conduce a la siguiente pregunta: ¿cuál fue la relación entre Bernhard y la filosofía de Wittgenstein? A lo largo de su obra Bernhard cita con frecuencia a varios filósofos, Montaigne, Pascal, Voltaire, Kant o Schopenhauer, pero su relación con cada uno de ellos es diferente. Schopenhauer es quizá con el que Bernhard guarda mayores paralelismos temáticos, pero también se pueden encontrar afinidades con el pensamiento de Pascal.¹³⁰ Jean-Yves Lartichaux ha afirmado que Bernhard "cuando se adueña de un filósofo o del nombre de un filósofo (Kant, Schopenhauer, Hegel, Wittgenstein) no lo hace nunca de una forma o por razones propiamente filosóficas - Bernhard no es en absoluto un pensador, papel que corresponde para toda la eternidad a su abuelo -, sino en calidad de artista, porque lo ha impresionado cierto ritmo, cierta melodía del pensamiento y la expresión

¹³⁰ Véase, por ejemplo: Jean-Yves Lartichaux , "Thomas Bernhard est-il pessimiste?" en: Claude Porcell (comp.) *Ténèbres [Textes, discours, entretien]*, Paris: Maurice Nadeau, 1986.

(Schopenhauer/Schumann)”.¹³¹ Martin Huber opina que Bernhard asimila sus lecturas filosóficas, pero sólo desde un punto de vista literario, formal.¹³²

En cuanto a Wittgenstein, Miguel Sáenz, quien ha traducido al castellano gran parte de la obra de Bernhard y es autor de una reciente biografía del escritor austríaco, opina que lo que fascinaba a Bernhard no era la filosofía de Wittgenstein, sino el hecho de que el filósofo perteneciera a una de las familias más ricas de Austria.¹³³ Para Sáenz, la lectura del *Tractatus* no dejó huella en Bernhard, entre otras razones porque considera que Bernhard no fue un hombre de lecturas extensas, sino más bien lo contrario¹³⁴ y opina que Bernhard leyó a Wittgenstein, como a la mayoría de filósofos que cita en sus obras, de manera muy superficial.¹³⁵ Sáenz basa esta opinión en el hecho de que, a su muerte, Bernhard no dejó una biblioteca que pudiese dar fe de sus lecturas. El mismo Bernhard con su habitual mutismo parece corroborar esta impresión.

Sin embargo, habría que matizar esta opinión. Tal vez Wittgenstein no tuvo para Bernhard la importancia que tuvieron Pascal, Kierkegaard, Montaigne o Schopenhauer, entre otras cosas porque la obra de Wittgenstein no elabora una reflexión filosófica a la manera de aquellos filósofos ni discurre por el mismo ámbito. También es cierto que a los ojos de Bernhard, Wittgenstein no gozó de la misma simpatía que Montaigne, Pascal o Schopenhauer. Estos últimos siempre son citados en los textos de Bernhard de manera favorable, mientras que Wittgenstein, cuando se le menciona, se le tilda de “apropiadamente demente” (*Ungenach*), “el loco de la familia” (*El sobrino de Wittgenstein*), etc. En sus entrevistas, Bernhard tampoco suele hablar bien de Wittgenstein. Todo lo anterior parecería corroborar que a Bernhard Wittgenstein le interesó principalmente por las anécdotas de su biografía mientras que se mantuvo indiferente hacia su obra. En todo caso, los elementos biográficos que utiliza muestran que disponía de una información bastante completa de algunos

¹³¹ Jean-Yves Lartichaux, op. cit., p. 223.

¹³² Martin Huber, citado en: Miguel Sáenz, *Thomas Bernhard, Una biografía*, p. 153.

¹³³ Miguel Sáenz, *Thomas Bernhard. Una biografía*, p. 87.

¹³⁴ Miguel Sáenz, *Thomas Bernhard, Una biografía*, p. 157.

¹³⁵ Miguel Sáenz, *Thomas Bernhard, Una biografía*, p. 154.

detalles de la vida de Wittgenstein, como por ejemplo, aquellos concernientes a la construcción de la casa de Gretl.

Hay sin embargo varios elementos que nos hacen suponer que Bernhard se ocupó de Wittgenstein más allá de lo puramente anecdótico. Además de la carta a Helde Spiel que hemos mencionado antes, un punto importante a considerar es la amistad que mantuvo Bernhard con la poetisa austríaca Ingeborg Bachmann, a quien Bernhard admiraba. Como hemos señalado en la sección 2.1 de este capítulo, Ingeborg fue de las primeras personas en Viena que, fuera de los círculos estrictamente filosóficos, se interesó por Wittgenstein. A principios de los años cincuenta, en la misma época en que Bernhard publicaba sus primeros relatos y libros de poesía, Ingeborg publicó su ensayo sobre Wittgenstein, "Ludwig Wittgenstein-zu einem Kapitel der jüngsten Philosophiedeschichte" ("Sobre un capítulo de la historia reciente de la filosofía") del que ya hemos hablado.¹³⁶ Hay que recordar que en los años cincuenta, el *Tractatus* apenas se conocía en Viena, mientras que las Investigaciones Filosóficas, publicadas por Macmillan (Londres) en 1953 en edición bilingüe, no aparecieron en edición alemana sino hasta 1960. La amistad de Ingeborg con Bernhard y el entusiasmo que ella sentía por Wittgenstein hacen suponer que Ingeborg pudo haber sido indirectamente una fuente de datos para Bernhard. Como hemos apuntado anteriormente, esta amistad probablemente comenzó a mediados de la década de los sesenta, y es precisamente en esta época, en las novelas *Ungenach* o *La Calera*, cuando la figura de Wittgenstein comienza a utilizarse para conformar ciertos rasgos de la temática y de los personajes de Bernhard. Finalmente, no hay que olvidar la amistad que Bernhard mantuvo con Paul Wittgenstein, amistad que se inició también en esos años. A pesar de que en *El sobrino de Wittgenstein*, el narrador afirma que con Paul nunca discutió la filosofía de Ludwig Wittgenstein y que Paul casi nunca hablaba de su tío, no tenemos porque creer que esto haya sido exactamente así.

Según lo anterior, cabría preguntarse ¿se percibe en esos años algún cambio en la escritura de Bernhard que permita detectar alguna influencia del filósofo vienes y que vaya más allá de lo biográfico? Más concretamente, si contrastamos las novelas *Frost* (Helada) (1963), *Amras* (1964) o *Verstörung* (Trastorno) (1967) con *Ungenach* (1968), *La Calera* (1970) u otras posteriores ¿percibimos alguna transformación en la

¹³⁶ Cf. §2.1.

escritura o en la visión del mundo de Bernhard que sea atribuible a la obra filosófica de Wittgenstein? A continuación examinaremos esta cuestión.

Hemos citado hasta ahora la opinión de algunos críticos (Miguel Sáenz, Jean Ives-Lartichaux, Martin Huber) que consideran prácticamente nula la influencia de la obra filosófica de Wittgenstein en Bernhard. En el otro extremo, Marjorie Perloff afirma reconocer en los textos de Bernhard elementos que provienen del pensamiento filosófico de Wittgenstein.¹³⁷ Desde su punto de vista, la proposición 5.6 del *Tractatus*, “Los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo” (“Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt”) es leída por Bernhard no de la forma usual, es decir como la aseveración de que no tenemos acceso al mundo de manera independiente a nuestro lenguaje, sino de una manera un tanto excéntrica: como una afirmación sobre los límites humanos. Esta proposición era también una de las que más impresionaron a Ingeborg Bachmann. Para Marjorie Perloff, Bernhard incorpora las estrategias y el sentido del *Tractatus* y de las *Investigaciones Filosóficas* esencialmente de dos maneras: primero en la compulsiva repetición de nombres propios, y segundo, en la imposibilidad del lenguaje de fijar los límites de aquello que pretende designar. Como ejemplo de lo anterior, Perloff ofrece este fragmento de *El sobrino de Wittgenstein*:

El pabellón Ludwig era de momento su residencia. Y de repente titubeé, pensando si sería aconsejable establecer desde mi pabellón, es decir, desde el pabellón Hermann, un enlace con el pabellón Ludwig, y si ello no nos haría a los dos más daño que provecho. Porque quién sabe en qué estado se encuentra realmente Paul, posiblemente en un estado que sólo me puede ser perjudicial, y por ello es mejor que, de momento, no dé señales de vida, que no establezca ninguna comunicación entre el pabellón Hermann y el pabellón Ludwig. A la inversa, pensaba, mi aparición en el pabellón Ludwig podría tener un efecto de sorpresa, y para mi amigo también devastador. Realmente temía ahora de repente un encuentro, y pensé dejar decidir a nuestra amiga Irina si una toma de contacto entre el pabellón Hermann y el pabellón Ludwig era oportuna o no. ¹³⁸

La continua repetición de los nombres propios- pabellón Hermann, pabellón Ludwig - opera en dos direcciones. Primero, como un intento reiterado de especificar el significado que se esconde tras un nombre, intento que desemboca en el resultado

¹³⁷ Cf. Marjorie Perloff, *Wittgenstein's Ladder*, p. 145 ff.

¹³⁸ Thomas Bernhard, *El sobrino de Wittgenstein*, p.47.

opuesto: la repetición del significante acaba convirtiéndolo en un objeto desprovisto de significado. En segundo lugar, estas repeticiones se presentan siempre dentro de un contexto de dualidades: pabellón Hermann-pabellón Ludwig, enfermos del pulmón-enfermos mentales, persona sana-persona enferma, etc. La repetición de estas palabras, expresadas siempre en este juego de dualidades, acaban por diluir nuestra certeza en los límites de su significado. Como señala Perloff, la locura que reúne a Paul, Ludwig y al narrador es la locura de la definición. El nombre propio actúa como una señal, especificando algo o alguien, pero el significado de esa nominalización se mantiene incompleto. Esto se corresponde perfectamente a un tema que está presente en esta obra de Bernhard y que hemos señalado antes: la imposibilidad de decidir, de marcar la línea divisoria, entre la locura de Paul y la locura de Ludwig. Parece ser, en efecto, que la Proposición 5.6 del *Tractatus*, “Los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo”, hubiera sido interpretada en este caso por Bernhard como una incapacidad para nombrar la realidad.

Pero, antes de aceptar la interpretación de Marjorie Perloff, habría que recordar que este efecto producido por la repetición compulsiva no es exclusivo de *El sobrino de Wittgenstein*, ni tampoco de las obras en las que aparece el filósofo austríaco (*Corrección* o la obra teatral *Ritter, Dene, Voss*). En *Watten* (*Jugar al Watten*) (1969), tenemos por ejemplo el siguiente párrafo, donde no sólo se repite obsesivamente una palabra sino que además esta repetición se hace resaltar mediante el uso de itálicas:

Realmente, todos esos yo que entran en el bosque van a jugar al *watten* y no tienen en la cabeza mas que el pensamiento de ir a jugar al *watten*, pero no van a jugar al *watten*. Si quieren jugar al *watten*, van a jugar al *watten*, pero no van a jugar al *watten*, digo. Siempre la idea, sobre todo siempre que me ocupo de enfermedades, de que iba a jugar al *watten*, de que voy a jugar al *watten*, cientos, miles, van a jugar al *watten* al mismo tiempo que voy hacia mí mismo. ¹³⁹

Coincidimos en la observación de que la repetición obsesiva de una palabra puede tener por efecto la disolución de su significado. La función nominalista se desgasta y nos quedamos con un objeto (la palabra) cada vez más alejada de aquello

¹³⁹ Thomas Bernhard, *Jugar al Watten*, en: Thomas Bernhard, *Relatos*, ed. cit., p. 143. (edición en castellano de: *Watten*, Frankfurt: Suhrkamp, 1969).

que pretende significar. Es una operación en la que el propio texto se deconstruye, al revelar el cortocircuito entre la palabra y aquello que nombra. Pero otros autores ven aquí más la presencia de Pascal que la de Wittgenstein. Jean-Yves Lartichaux ¹⁴⁰ ha hecho notar cómo esta repetición obsesiva parece ser una manera irónica de llevar al absurdo el pensamiento 48 de los *Penseés*

Quand dans un discours se trouvent des mots répétés, et qu'essayant de les corriger, on les trouve si propres qu'on gâterait le discours, il faut les laisser, c'en est la marque; et c'est là la part de l'envie, qui est aveugle, et qui ne sait pas que cette répétition n'est pas fautive en cet endroit, car il n'y a point de règle générale.

Cuando en un discurso se encuentran palabras repetidas, y que intentando corregirlas, se las encuentra tan apropiadas que se estropearía el discurso, es necesario dejarlas, es la marca; es allí la parte de deseo, que es ciego, y que no sabe que esta repetición no es una falta en ese lugar, ya que no hay una norma general.

Pero pensamos que Bernhard va más allá de estas consideraciones estilísticas. Existe en Bernhard una preocupación por la desconexión entre significado y significante. Los nombres quedan flotando como un cascarón, transformándose en una especie de talismán mágico que es capaz de convocar miedos o terrores. En *Amras* (1964) leemos el siguiente párrafo:

Cuántas posibilidades abre de repente una palabra como la palabra Constantinopla, que les digo a algunas personas que jamás han oído esa palabra, lo mismo que la palabra Afganistán, la palabra monomanía, la palabra afasia, la palabra plastidoma... Les digo también a nuestros leñadores Bósforo y tienen miedo.¹⁴¹

De la misma manera, en *Corrección*, Roithamer padece una similar debilidad por las palabras:

¹⁴⁰ Jean-Yves Lartichaux en: *Tenebres*, p. 214.

¹⁴¹ Thomas Bernhard, *Amras*, en: *Relatos*, ed. cit., p. 68. (edición en castellano de: *Amras*, Frankfurt: Suhrkamp, 1964).

Recuerdo que una vez nos explicó durante toda la noche la palabra circunstancia, la palabra condición y la palabra consecuente.¹⁴²

Obsérvese que Bernhard no nos dice que Roithamer haya hablado sobre el significado de esas palabras (son tres palabras cuyos significados no son ni contiguos ni próximos) sino sobre las palabras mismas, como objetos lingüísticos independientes de cualquier función nominativa.

En todos estos casos el funcionamiento del lenguaje es conducido a un extremo irónico: la repetición en vez de precisar los límites los disuelve. Los términos antagónicos se contraponen hasta hacer confusas sus diferencias. Las palabras adquieren vida propia, independiente de su significado.

Un proceso de exageración semejante le permite a Bernhard ironizar sobre las matemáticas, la medicina o la filosofía del lenguaje. Toda búsqueda de sentido acaba desembocando en su contrario: la anulación del sentido. Recordemos, por ejemplo, las experimentaciones de Konrad en *La Calera*:

Él le decía a ella, su mujer, varias frases con íes, como por ejemplo Mi íntimo amigo el maniquí, unas cien veces lentamente, unas cien veces deprisa, finalmente unas doscientas veces deprisa, tan deprisa como podía, entrecortadamente. Cuando se detenía le pedía a ella que describiera inmediatamente el efecto de las frases que le había dicho, tanto en su oído como en su cerebro (...) A continuación, decía, pasaba al análisis (...)

Los experimentos según el método Urbantschitsch le parecían siempre importantes y no había dejado pasar ningún día sin experimentar. Decía por ejemplo: cuánto tiempo llevo sin experimentar con la i, o cuánto tiempo sin la o, o sin la a o sin la u. Unas veces le decía por ejemplo al oído la frase Mi íntimo amigo el maniquí desde el lado izquierdo, luego desde el derecho, alternativamente desde el derecho y desde el izquierdo. ¹⁴³

Bernhard, aunque sea de manera irónica, revela una preocupación por el lenguaje como fenómeno inseparable del mundo de sus personajes. “*Los límites de mi lenguaje* significan los límites de mi mundo”, significa aquí que sólo existe la posibilidad para los personajes de Bernhard de circular obsesivamente dentro de

¹⁴² Thomas Bernhard, *Corrección*, p.17.

¹⁴³ Thomas Bernhard, *La Calera*, p.79.

ciertos límites, sean estos los de su realidad o los de su lenguaje. Wittgenstein nos dice que no hay diferencia.

Un tema que nos parece también interesante es el de la disolución de los límites. Cuando recordamos la situación de personajes duales como Paul-Ludwig, narrador-Paul, nos encontramos con definiciones opuestas que, mediante un proceso de repetición y de reflejos especulares acaban de alguna manera colocándose en la posición opuesta. Así, el genio pasa a ser el loco y a la inversa, el enfermo mental enfermo del pulmón, genio y el necio, casi siempre la distinción, que en un principio, el lenguaje denota aparentemente de manera nítida, acaba esfumándose en una bruma de ausencia de significado. Las palabras se vacían y muestran la arbitrariedad de lo expresado. El lenguaje cesa de tener una función denotativa clara y se transforma en una caja cuyo contenido depende de su uso. Lo que logra Bernhard es suspender la función denotativa del lenguaje. Las palabras pasan a perder aquel significado que en un principio creíamos tan claro y se confunden con sus opuestos.

Es interesante la insistencia en aislar el lenguaje de aquello que pretende nombrar. En *El sobrino de Wittgenstein* leemos “su enfermedad mental, que sólo puede calificarse de así llamada enfermedad mental, se manifestó ya muy pronto, más o menos cuando él tenía treinta y cinco años”.¹⁴⁴ A partir de aquí se insistirá continuamente en diferenciar entre “enfermedad mental” y la “así llamada enfermedad mental”. Es como si entre el nombre y la cosa designada hubiera ya inevitablemente un equívoco, un cortocircuito que impide que podamos saber nada, mediante el nombre, acerca de la cosa nombrada.

¹⁴⁴ Thomas Bernhard, *El sobrino de Wittgenstein*. p. 12.



Gert Voss en *Ritter, Dene, Voss* en la puesta en escena del Burgtheater de Viena, bajo la dirección de Claus Peymann y con escenografía de Karl-Ernst Herrmann. En el montaje participaban también Kirsten Dene e Ilse Ritter (17.9.1996)

4. Peter Handke.

Como hemos señalado en la primera sección de este capítulo (§ II.1), en Alemania, como en otros países de Europa, los años sesenta fueron años de politización de la vida intelectual. Acorde con esto, en esos años la escena teatral alemana se vio dominada mayoritariamente por obras de carácter político y social. Hemos comentado la importancia que en esos años tuvieron en Alemania autores como Hans Magnus Enzensberger (n.1929), Rolf Hochhuth (n.1931), Heinar Kipphardt (1922-1982) o Peter Weiss (n.1916). En Austria, en cambio, esta tendencia hacia la politización se integró en diferentes grados a la tradición de literatura experimental heredada del Grupo de Viena. Pero, dada la situación política y económica de Austria, era en Alemania donde los autores austríacos, en particular los autores del Grupo de Graz, encontraban mejores oportunidades de publicación o de representación de sus obras. Así, la llegada de Peter Handke con sus *Sprechstücke* (“piezas habladas”) a los escenarios alemanes resultó, por lo menos, novedosa y desconcertante en un panorama en que la exigencia de compromiso social y político predominaba. En particular, la obra *Publikumsbeschimpfung (Insultos al público)*, estrenada en el Festival Experimental de Frankfurt en 1966 bajo la dirección de Claus Peymann, obtuvo un reconocimiento inmediato. En este sentido, la crítica que la revista alemana *Theater Heute* dedicó a la obra es muy elocuente:

Peter Handke proporcionó a la mayor parte de su público la tarde más entretenida desde hacía tiempo - ¡insultándolo! La representación puso en primer plano el tema oculto de la semana - la relación entre escenario y público - y esto por el contenido de la obra. “Insultos al público” de Handke es un puro texto montado rítmicamente sobre la base de todos los clichés, negativos y positivos, que se puedan formular sobre la escena y el público. Cada definición de esta relación es rechazada alineando luego un gran número de definiciones posibles. [...] en cuanto que Handke hace responsable de su texto a actores y los hace hablar a un público desde un escenario, quiéralo o no, realiza teatro, puro teatro. [...] Con su obra “Insultos al público” se toma conciencia de los elementos

teatrales de la realidad. Se ponen de relieve las formas de “representación” de nuestra civilización actual. ¹⁴⁵

Como se refleja en esta reseña, la obra de Handke se interpretaba dentro de las coordenadas de la crítica social, en la medida en que en ella “se pone de relieve “las formas de ‘representación’ de nuestra civilización actual”. Pero en realidad lo novedoso de la obra radicaba en el mecanismo que Handke empleaba, un mecanismo que ejercía dicha crítica mediante la desarticulación de la convención teatral. Con *Insultos al público*, Handke logró desconcertar a unos espectadores que no sabían cómo responder a una alteración tan radical de la convención teatral:

entre salvas de aplausos, un joven de las primeras filas se levantó y dejó el teatro diciendo: “Yo ya he calado esto. Me voy a casa”. ¿Le había irritado el anteriormente citado cambio del anti-teatro en teatro elemental? Otro del público, en la segunda fila hacia el centro, se levantó cuando se hablaba de levantarse y de quedarse en pie. Su declaración de que él no se quería ya sentar, fue contestada por los actores con la explicación, que sonaba muy espontánea, de que a pesar de todo sería mejor que se sentara, y esto ayudó.[...] Los interpelantes recibieron el fuerte aplauso tranquilos, inmóviles, fijos ante el público. ¹⁴⁶

A *Insultos al público* siguieron tres “piezas habladas” más, *Selbstbeziehung* (*Autoacusación*) (1966), *Weissagung* (*Profecía*) (1966) y *Hilferufe* (*Llamada de auxilio*) (1966), en las que Handke proseguía sobre una línea de investigación similar: dejar al desnudo la gramática de la convención teatral, operar sobre la propia estructura formal del teatro. Pero aunque estas obras rompían con las reglas teatrales establecidas, el tipo de rebelión que escenificaban estaba lejos de los temas abiertamente políticos o sociales que protagonizaban los contemporáneos de Handke en esos años. Tampoco se trataba de las reflexiones existenciales a la manera del teatro del Absurdo. Para aquellos autores más comprometidos con la literatura política, el teatro de Handke pecaba de autoindulgente, de estar obsesionado con las formas teatrales y de negar el potencial de la literatura para reflejar el mundo y cambiarlo. De manera que Handke pronto se convirtió en un *outsider*: para la

¹⁴⁵ AA.VV. *Teatro Alemán Hoy, una selección de la revista Theater Heute. Una selección de la revista Theater Heute*. Hannover: Friedrich Verlag, 1967, p.131

¹⁴⁶ AA.VV. *Teatro Alemán Hoy, una selección de la revista Theater Heute*, p.131

izquierda de la Alemania Occidental, Handke resultaba un personaje incómodo, mientras que para los más conservadores era simplemente un autor incomprensible, un producto más de la generación *beat*. Esta imagen de *outsider*, de *enfant terrible*, fue cuidadosamente promovida por el propio Handke. En sus entrevistas y declaraciones Handke se preocupó de atizar convenientemente la polémica adoptando una actitud provocadora y desafiante, como cuando en la reunión de 1968 del Grupo 47 en Princeton (E.U.A.) lanzó un despiadado ataque contra sus contemporáneos, a los que acusó de “descriptivismo impotente” (*Beschreibungsimpotenz*)¹⁴⁷ y de no hacer otra cosa más que reproducir los rituales de varias formas de un realismo representacional obsoleto. En artículos y entrevistas Handke atacó sistemáticamente todo tipo de la literatura política o socialmente ‘comprometida’. Para Handke este tipo de literatura no era mas que retórica vacía, en tanto que no cuestionaba el medio a través del cual se estructura toda autoridad: el lenguaje. A diferencia de Brecht, que explotó el modelo del teatro como una institución moral con el fin de comunicar su mensaje político, Handke no pretende enseñar nada con su teatro, mucho menos en términos políticos. En cambio, desarticula y recompone ciertos elementos del proceso teatral y del lenguaje mismo para mostrar cómo operan las estructuras sociales o culturales impuestas. No se trata de decir o describir sino de mostrar, lo cual, como sabemos, era una distinción fundamental para Wittgenstein. Ya en esos primeros años se señaló a Wittgenstein como una fuente de inspiración para Handke. Así, por ejemplo, Joachim Kaiser, uno de los críticos presentes en la mencionada reunión del Grupo 47 en Princeton, escribía:

Pero justamente este Peter Handke, armado de un agradable peinado de Beatle y de una furia inagotable contra los viejos bonzos, consiguió descargar la situación, porque se rebeló en nombre de los más jóvenes. Aunque su conscientemente bien construida prosa recordaba a Wittgenstein, se quejó de que los autores jóvenes se planteasen su trabajo en forma demasiado fácil a base de mantenerse en un “describir” vacío, infinito y que los empolvados críticos estaban de acuerdo con ello porque su categoría no alcanza mas que para tonterías así de aburridas.¹⁴⁸

¹⁴⁷ Cf. Tom Kuhn en la Introducción a: Peter Handke, *Plays: 1*, London: Methuen, 1997 .p. x.

¹⁴⁸ Citado en: Hans Gerd Roetzer, Marisa Siguan, *Historia de la literatura alemana*, vol.II p. 524.

Después de sus “piezas habladas”, Peter Handke volvió a llamar la atención con su obra teatral *Kaspar* (1968) en la que utiliza la figura de Kaspar Hauser para mostrar que, contrariamente a lo que ha sido una convicción desde la Ilustración, la adquisición del lenguaje no es el camino hacia la libertad del individuo sino que es un proceso de adoctrinación y una mutilación de su identidad.

Der Ritt über den Bodensee (Viaje a través del Lago Constanza) (1970), Handke nos advierte que esta obra fue concebida como una continuación de *Kaspar*. De alguna manera, esta obra supuso el final de una primera fase en la obra dramática de Handke, marcada hasta entonces por la tradición experimental que en los años sesenta tenía tanto arraigo en Austria y que enlazaba directamente con la literatura experimental del Grupo de Viena. La obra teatral *Die Unvernünftigen sterben aus (Los insensatos agonizan)*, (1972), marca este cambio de rumbo. En el terreno narrativo, la obra *Wunschloses Unglück* (1972) señala el inicio de una etapa de introspección y el predominio de lo subjetivo en la obra de Handke. Con el tiempo, Peter Handke aparecerá cada vez más como un autor reservado, hasta cierto punto conservador y en ocasiones místico. Su siguiente pieza teatral, *Über die Dörfer (Sobre la aldea)* (1982), es una meditación dramática sobre las raíces rurales, la modernidad y el autoconocimiento, mientras que *Das Spiel vom Fragen (La obra de las preguntas)* (1990) es un ensayo dramatizado acerca de Dios, el mundo y el por qué de la existencia. Su más reciente obra, *Zurüstungen für die Unsterblichkeit (Preparativos para la inmortalidad)* (1997), sigue también en esa dirección.

Sin embargo, hay una obra de 1992 en la que Handke retoma elementos de su línea más experimental. *Die Stunde da wir voneinander nichts wissen (La hora en que no sabíamos nada el uno del otro)* (1992) es una obra sin diálogo y en la que simplemente se representa el transcurrir de la vida en una plaza, en la forma de una extensa acotación de dirección escénica.¹⁴⁹

En las siguientes secciones estudiaremos aquellas obras teatrales de Handke, desde las *Sprechstücke* hasta *La hora en que no sabíamos nada el uno del otro*, en las que consideramos que existen elementos significativos relacionados con el pensamiento de Wittgenstein y haremos un examen de dichos elementos.

¹⁴⁹ Banhan, Martin. *The Cambridge Guide to the Theatre*, Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

4.1 Las *Sprechstücke* (“piezas habladas”) y los límites de lo teatral.

Peter Handke llegó en 1961 a la ciudad de Graz para cursar estudios de Derecho. Cuatro años después comienza su éxito como escritor con la aceptación por parte de la casa editorial Suhrkamp de la novela *Die Hornissen* (*Los abejorros*) (1965). Ese mismo año, Handke abandona sus estudios y comienza la elaboración de las que llamaría sus *Sprechstücke* (“piezas habladas”) y que aparecerían publicadas al año siguiente: *Weissagung* (*Profecía*), *Selbstbeziehung* (*Autoacusación*), *Hilferufe* (*Llamada de auxilio*) y *Publikumsbeschimpfung* (*Insultos al público*).

La obra *Insultos al público* apareció por primera vez en 1966 en la revista *manuskripte*¹⁵⁰ y ese mismo año la editorial Suhrkamp publicó el conjunto de las *Sprechstücke*. *Insultos al público* se estrenó en el Theater am Turm de Frankfurt el 8 de junio de 1966, bajo la dirección de Claus Peymann, y en los meses siguientes tanto esta obra como el resto de las “piezas habladas” fueron estrenadas en Alemania y en el resto de Europa, lo que es indicativo de la resonancia que en poco tiempo lograron estas obras en la escena europea: *Profecía* y *Autoacusación* fueron estrenadas en el Städtische Bühnen de Oberhausen, el 22 de octubre de 1966, con dirección de Günther Büch; *Llamada de auxilio* se estrenó también en el Städtische Bühnen Oberhausen el 12 de septiembre de 1967 con dirección de Günther Büch. *Insultos al Público* se estreno en Londres por The Other Company en la Oval House en 1970; *Autoacusación* se estrenó en 1967 en Estocolmo y en 1968 se transmitió por radio a través de la BBC.

Ante un panorama en que la exigencia de compromiso social y político predominaba, la llegada de Handke con sus “piezas habladas” sorprendió en el ámbito teatral de la Alemania Occidental. Sin embargo, las propuestas de Handke no surgían de la nada: tenían como antecedente directo el trabajo experimental de los miembros del Grupo de Viena, que, como hemos destacado antes, en esos años participaban continuamente en la actividad literaria de Graz. El Grupo de Viena había hecho del lenguaje una de sus preocupaciones fundamentales y uno de sus

¹⁵⁰ *manuskripte* 16 (1966). En este mismo número apareció la segunda parte de *die verbesserung von mitteleuropa* de Oswald Wiener.

principales materiales de trabajo, por lo que no es de extrañar que Handke, quien sentía gran admiración por la obra de Oswald Wiener, retomara algunos de los aspectos de esta línea experimental.

Vistas en conjunto, las “piezas habladas” tienen en común la ausencia de fábula, argumento o historia que contar. En las notas que Handke escribió para la primera edición de las *Sprechstücke*, leemos:

Es kann in den *Sprechstücken* keine Handlung geben, weil jede Handlung auf der Bühne nur das Bild von einen anderen Handlung wäre: die *Sprechstücke* beschränken sich, indem sie ihrer naturgegebenen Form Gehorchen, auf Worte und geben keine Bilder, auch nicht Bilder in der Form von Worten, die nur die vom Autor erzwungenen Bilder eines inneren, naturgemäß nicht geäußerten wortlosen Sachverhalts wären und keine *natürlichen* Äußerungen. 151

(Las piezas habladas no tienen argumento, pues toda acción en escena sería sólo la imagen de otra acción: las piezas habladas se limitan a sí mismas, obedeciendo a su forma natural, a las palabras, y no proporcionan imágenes, ni siquiera imágenes en forma de palabras, las cuales serían sólo imágenes que el autor impone para representar una circunstancia muda, interna, inexpressada, y no una expresión *natural*.)

Esto significa el rechazo absoluto de la mimesis. En las “piezas habladas”, la mimesis que, desde Platón y Aristóteles, había sido considerada como un ingrediente del drama, es evitada a toda costa como si se tratara de una interferencia o una falsificación en el acontecimiento teatral. Aquí no hay imitación de la realidad ni representación o recreación metafórica de la misma. Tampoco se trata de inventar o recrear una nueva realidad a la manera del romanticismo. En la misma proporción, Handke se aleja de la teoría brechtiana: las “piezas habladas” no serán parábolas didácticas a través de las cuales obtendremos alguna enseñanza sobre el mundo, sobre sus tensiones y contradicciones. Handke busca que, como espectadores, nos concentremos exclusivamente en la realidad de lo que está ocurriendo en el escenario. Como las palabras tampoco intentan proporcionar o evocar imágenes, el lenguaje pasa a primer plano y se convierte en el centro mismo de la atención, renunciando a hacer referencia a cualquier realidad más allá de sí mismo:

¹⁵¹ Peter Handke, *Stücke 1*, Frankfurt: Suhrkamp, 1966. (10a. edición, 1972). p. 201 (la traducción de los fragmentos citados es mía).

Die *Sprechstücke* sind Schauspiele ohne Bilder, insofern, als sie kein Bild von der Welt geben. Sie zeigen auf die Welt nicht in der Form von Bildern, sondern in der Form von Worten, und die Worte der *Sprechstücke* zeigen nicht auf die Welt als etwas außerhalb der Worte Liegendes, sondern auf die Welt in den Worten selber. Die Worte, aus denen die *Sprechstücke* bestehen, geben kein Bild von der Welt, sondern einen Begriff von der Welt. 152

(Las piezas habladas son espectáculos sin imágenes, en la medida en que no dan una imagen del mundo. Muestran al mundo no en forma de imágenes sino en forma de palabras; las palabras de las piezas habladas no señalan al mundo como algo situado fuera de las palabras sino al mundo de las palabras mismas. Las palabras que forman las piezas habladas no nos dan una imagen del mundo sino un concepto del mundo.)

¿Cómo se relacionan estas afirmaciones con el pensamiento de Wittgenstein? En primer lugar debemos insistir en que Handke está retomando, a su manera, una tradición de experimentación con el lenguaje que había sido desarrollada por el Grupo de Viena y que dentro de esa tradición hay, además de Wittgenstein, otros elementos importantes, entre ellos la influencia de la poesía concreta y la de autores como Gertrude Stein. La poesía concreta, promovida por los alemanes Eugen Gomringer (n.1925) y Helmut Heißenbüttel (n.1921), y posteriormente por algunos integrantes del Grupo de Viena o próximos a él, como Ernst Jandl (n.1925) o Friedericke Mayröcker (n.1924), intentaba superar la dependencia entre lo designante (el lenguaje) y lo designado (el mundo de las experiencias) para experimentar en cambio con las propiedades acústicas y visuales del lenguaje. La propia materialidad del lenguaje se convertía en objeto de observación y ensayo. Por otra parte, Gertrude Stein, con su provocadora utilización de la gramática y la sintaxis, revelaba en sus textos la extrañeza que encierra el lenguaje, incluso en sus elementos más simples.

El que en este prólogo a las *Sprechstücke* se insista en que las palabras no señalan al mundo “sino al mundo de las palabras mismas” revela una actitud muy próxima a la de la poesía concreta. En otro sitio Handke insistirá de nuevo en la importancia de comprender que “la literatura no está hecha de las cosas que dicen

152 Peter Handke, *Stücke 1*. p. 201.

las palabras, sino de las palabras mismas".¹⁵³ Podríamos pensar que Handke esta intentando una especie de "teatro concreto", es decir un teatro en el que la palabra, convertida en objeto mismo de experimentación, se desprende de su valor semántico para convertirse en un puro elemento acústico o visual. Sin embargo, las propuestas de Handke no se reducen sólo a esto. Si bien establece que "las palabras de las piezas habladas no señalan al mundo como algo situado fuera de las palabras sino al mundo de las palabras mismas" Handke no se limita a la manipulación acústica o visual del lenguaje, o al intento de socavar la relación entre significado y significante. Al igual que Ingeborg Bachmann, Handke parece leer la proposición 5.6 del *Tractatus* de que "Los límites de mi lenguaje *significan* los límites de mi mundo" como una afirmación sobre la imposibilidad de designar con el lenguaje nada que está más allá de sí mismo. De ahí que considere que es una ilusión creer que la literatura, y en particular el teatro, puedan describir o representar el mundo. Es por eso que en las notas a las *Sprechstücke* arriba citadas, Handke insiste en que estas obras "se limitan a sí mismas" y que en ellas las palabras "no dan una imagen del mundo", "no señalan al mundo como algo situado fuera de las palabras sino al mundo de las palabras mismas". Compárese lo anterior, por ejemplo, con el siguiente fragmento de las *Investigaciones Filosóficas* :

Die Bedeutung ist nicht das Erlebnis beim Hören oder Aussprechen des Wortes, und der Sinn des Satzes nicht der Komplex dieser Erlebnisse. - (Wie setzt sich der Satzes 'Ich habe ihn noch immer nicht gesehen' aus den Bedeutungen seiner Wörter zusammen?) Der Satz ist aus den Wörtern zusammengesetzt, und das istgenug.¹⁵⁴

(El significado no es la vivencia que se tiene al oír o pronunciar la palabra, y el sentido de la oración no es el complejo de estas vivencias. - (¿Cómo se compone el sentido de la oración 'Todavía no lo he visto' de los significados de las palabras que contiene?) La oración se compone de esas palabras, y eso es suficiente.)

Por otra parte, la afirmación de Handke de que "Las palabras que forman las piezas habladas no nos dan una imagen del mundo sino un concepto del mundo",

¹⁵³ Peter Handke, *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, Frankfurt: Suhrkamp: Taschenbüch 56, 1972.

¹⁵⁴ Ludwig Wittgenstein, *Investigaciones Filosóficas*, p. 423.

no parece a primera vista muy clara. ¿Por qué insistir en la diferencia entre una *imagen* (*Bild*) del mundo y un *concepto* (*Begriff*) del mundo? Podríamos decir que en el primer caso, se hace referencia a una representación pictórica, visual, mientras que en el segundo se carece de ella. En los *Cuadernos Azul y Marrón* y en las *Investigaciones Filosóficas*, Wittgenstein rechaza la posibilidad de dar una definición unificada del lenguaje o de su funcionamiento utilizando una correspondencia entre la palabras y objetos. En el *Cuaderno Azul*, por ejemplo, Wittgenstein afirma que la idea de que el significado de una palabra se comprenda al conocer el objeto que designa, es un error que proviene de nuestra tendencia equivocada a asignar a cada sustantivo un objeto que le corresponda. A diferencia de lo que sostienen las tesis mentalistas, para Wittgenstein las palabras no necesariamente corresponden a imágenes mentales:

Supposing I teach someone the use of the word "yellow" by repeatedly pointing to a yellow patch and pronouncing the word. On another occasion I make him apply what he has learnt by giving him the order, "chose a yellow ball out of this bag". What was it that happened when he obeyed my order? I say "possibly just this: he heard my words and took a yellow ball from the bag". Now you may be inclined to think that this couldn't possibly have been all; and the *kind* of thing that you would suggest is that he imagined something yellow when he *understood* the order, and then chose a ball according to his image. To see that this is not *necessary* remember that I could have given him the order, "Imagine a yellow patch". Would you still be inclined to assume that he first imagines a yellow patch, just *understanding* my order, and then imagines a yellow patch to match the first? ¹⁵⁵

(Supongamos que enseño a alguien a utilizar la palabra "amarillo" señalándole de manera repetida un trozo amarillo mientras pronuncio la palabra. En otra ocasión le hago aplicar lo que ha aprendido dándole la orden, "escoge una bola amarilla de esta bolsa". ¿Qué fue aquello que sucedió cuando obedeció mi orden? Digo "posiblemente sólo esto: escucho mis palabras y cogió una bola amarilla de la bolsa". Ahora bien, podéis estar inclinados a pensar que no es posible que esto haya sido todo, y el *tipo* de cosa que sugeriríais es que la persona imaginó algo amarillo cuando *comprendió* la orden, y entonces escogió una bola de acuerdo a su imagen. Para ver que esto no es *necesariamente* así, recordad que le pude haber dado la orden, "imagina un trozo amarillo". ¿Estaríais aún inclinados a pensar que primero imagina un trozo amarillo, justo al *comprender* mi orden, y entonces imagina otro trozo amarillo que coincida con el primero?)

¹⁵⁵ Ludwig Wittgenstein, *The Blue and Brown Books*, p. 12. (la traducción de los fragmentos citados es mía).

Es en este sentido en que debemos entender la afirmación de Handke anteriormente citada: “las piezas habladas se limitan a si mismas, obedeciendo a su forma natural, a las palabras y no proporcionan imágenes, ni siquiera imágenes en forma de palabras”. Para Wittgenstein,

There is a tendency rooted in our usual forms of expression to think that the man who has learnt to understand a general term, say, the term “leaf”, has thereby come to possess a kind of general picture of a leaf, as opposed to pictures of particular leaves. He was shown different leaves when he learnt the meaning of the word “leaf”; and showing him the particular leaves was only a means to the end of producing ‘in him’ an idea which we imagine to be some kind of general image. We say that he sees what is in common to all these leaves; and this is true if we mean that he can on being asked tell us certain features or properties which they have in common. But we are inclined to think that the general idea of a leaf is something like a visual image, but one which only contains what is common to all leaves (...) This again is connected with the idea that the meaning of a word is an image, or a thing correlated to the word. (This roughly means, we are looking at words as though they all were proper names, and we confuse the bearer of a name with the meaning of the name).¹⁵⁶

(Hay una tendencia enraizada en nuestras formas usuales de expresión, de pensar que el hombre que ha aprendido a comprender un término general, por ejemplo, la palabra “hoja”, ha llegado por lo tanto a poseer un tipo de imagen general de una hoja, en oposición a las imágenes de hojas particulares. Se le mostraron diferentes hojas cuando aprendió el significado de la palabra “hoja”; y el mostrarle las hojas particulares fue sólo un medio cuya finalidad fue la de producir ‘en él’ una idea a la cual imaginamos como algún tipo de imagen general. Decimos que él ve lo que todas estas hojas tienen en común; y esto es cierto si con ello queremos decir que él puede, al ser preguntado, decirnos algunas propiedades o rasgos que tienen en común. Pero tenemos la tendencia a pensar que la idea general de una hoja es algo como una imagen visual, sólo que una que contiene lo que es común a todas las hojas.(...) De nuevo esto está relacionado con la idea de que el significado de una palabra es una imagen, o una cosa correlacionada con la palabra. (A grandes rasgos, esto significa que estamos considerando a las palabras como si todas fueran nombres propios, y confundimos al portador de un nombre con el significado de ese nombre.)

Handke está aplicando al teatro una crítica similar a la que Wittgenstein aplica al funcionamiento del lenguaje. De la misma manera que nuestros equívocos con el lenguaje provienen de nuestra tendencia a creer que a cada palabra le corresponde una imagen mental, nuestro equívoco como espectadores proviene del hábito de suponer que las acciones que vemos en escena hacen referencia o son imágenes de otras acciones.

¹⁵⁶ Ludwig Wittgenstein. *The Blue and Brown Books*, p.17-18.

Recordemos por otra parte que tanto en los *Cuadernos Azul y Marrón* como en las *Investigaciones Filosóficas*, Wittgenstein nos propone, para comprender los mecanismos del lenguaje, comenzar estudiando su funcionamiento en lenguajes simples. Preguntarse por el significado de las palabras, nos dice, sólo tiene sentido dentro de un juego de lenguaje determinado; el significado de una palabra es su uso en el lenguaje.¹⁵⁷ Como ejemplo de la multiplicidad de juegos de lenguaje, Wittgenstein nos enumera varios posibles juegos del lenguaje: dar órdenes y obedecerlas, describir la apariencia de un objeto y dar sus medidas, construir un objeto a partir de una descripción (un dibujo), relatar un evento, hacer conjeturas, formar y probar una hipótesis, actuar, adivinar acertijos, actuar en teatro, cantar a coro, contar un chiste, etcétera.¹⁵⁸ Los elementos que Wittgenstein utiliza para el estudio del lenguaje son las expresiones naturales del habla corriente. De la misma manera, Handke recurre a las expresiones del habla cotidiana para llevar a cabo su experimentación. Sus palabras recuerdan mucho a las de Wittgenstein:

Die *Sprechstücke* sind theatralisch insofern, als sie sich natürlicher Formen der *Äußerung* in der Wirklichkeit bedienen. Sie bedienen sich nur solcher Formen, die auch in der Wirklichkeit naturgemäß Äußerungen sein müssen, das heißt, sie bedienen sich der Sprachformen, die in der Wirklichkeit *mündlich* geäußert werden. Die *Sprechstücke* bedienen sich der natürlichen Äußerungsform der Beschimpfung, der Selbstbezeichnung, der Beichte, der Aussage, der Frage, der Rechtfertigung, der Ausrede, der Weissagung, der Hilferufe. Sie bedürfen also eines Gegenübers, zumindest *einer* Person, die zuhört, sonst wären sie keine natürlichen Äußerungen, sondern von Autor erzwungen. Insofern sind die *Sprechstücke* Theaterstücke. Sie ahmen die Gestik all der aufgezählten natürlichen Äußerungen ironisch im Theater nach.¹⁵⁹

(Las piezas habladas son teatrales en la medida en que emplean formas naturales de *expresión* que provienen de la realidad. Emplean sólo estas expresiones en la forma en que se dan de manera natural en el habla real; es decir, utilizan las formas del habla que se articulan *oralmente* en la vida real. Las piezas habladas emplean ejemplos naturales de insulto, de autoinculpación, de confesión, de declaración, de interrogación, de justificación, de excusa, de profecía, de llamada de auxilio. Por lo tanto, necesitan un interlocutor, al menos *una* persona, que escuche; de lo contrario, no serían expresiones naturales, sino forzadas por el autor. Es en esa medida que las piezas habladas son piezas teatrales. Irónicamente, imitan los gestos de todo el aparato que le es natural al teatro.)

¹⁵⁷ Ludwig Wittgenstein, *Investigaciones Filosóficas*, §43.

¹⁵⁸ Ludwig Wittgenstein, *Investigaciones Filosóficas*, §23.

¹⁵⁹ Peter Handke, *Stücke 1*, p. 201.

Finalmente, en el *Tractatus*, Wittgenstein asignaba a la filosofía una función terapéutica, la de despejar los errores en que caía el pensamiento por una inadecuada utilización del lenguaje, y terminaba diciendo que las proposiciones del *Tractatus* sólo podían ser un preparativo que, una vez utilizado, había que abandonar. De manera muy similar, Handke termina estas notas afirmando que sus “piezas habladas” tienen básicamente una función terapéutica, que permitirá mirar bajo una nueva luz las piezas antiguas:

Sprechstücke sind verselbständige Vorreden der alten Stücke.

Sie wollen nicht revolutionieren, sondern aufmerksam machen. ¹⁶⁰

Las piezas habladas son prólogos autónomos a las piezas antiguas.

No pretenden revolucionar, sino despertar la atención.

Veamos ahora cómo Handke lleva a la práctica estas afirmaciones en las “piezas habladas”, en particular ahí donde las ideas de Wittgenstein se hacen presentes.

4.1.1 *Weissagung (Profecía)*.

Como hemos señalado al principio, Handke retoma la línea experimental que había sido desarrollada por el Grupo de Viena y en la que destacan la experimentación con el lenguaje como material primordialmente acústico o visual (poesía concreta) y el interés por la filosofía del lenguaje de Wittgenstein. Las “piezas habladas” de Handke integran estos dos elementos en diferentes grados y a distintos niveles. Así, por ejemplo, la obra *Profecía* (1966) es, de todas las piezas habladas, la más puramente formal y en este sentido, es la que más se aproxima al concepto de “teatro concreto” del que hablamos antes. En ella nos encontramos con cuatro locutores denominados a, b, c, d, que pronuncian frases atendiendo principalmente a las propiedades sonoras del lenguaje:

¹⁶⁰ Peter Handke, *Stücke 1*, p. 201.

a

Die Fliegen werden sterben wie die Fliegen.

b

Die läufigen Hunde werden schnüffeln wie läufige Hunde.

c

Das Schwein am Spieß wird schreien wie am Spieß

d

Der Stier wird brüllen wie ein Stier.

a

Die Statuen werden stehen wie Statuen ¹⁶¹

(a

las moscas llegan a morir como las moscas

b

los perros en celo olfatean a los perros en celo

c

el cerdo ante el cuchillo chilla como un cuchillo

d

el toro llega a mugir como un toro

a

las estatuas llegan a estar de pie como estatuas.)

Como en la poesía concreta, lo que predomina es el elemento formal; como si se tratara de una composición musical, las cuatro voces se alternan, se agrupan, se contraponen, formando patrones rítmicos y sonoros, basados principalmente en las repeticiones y las aliteraciones. Hay también un juego de resonancias sintácticas: en “el cerdo ante el cuchillo chilla como un cuchillo”, la visión del cuchillo se desplaza al sonido del cuchillo. La estructura gramatical de las frases es correcta y simple, sin embargo, generan una peculiar extrañeza: “las estatuas llegan a estar de pie como estatuas”. Algunas tienen la forma “x actúa como x”, y no sabemos bien cómo se usan estas frases. En este sentido, bien podrían formar parte de los acertijos gramaticales de Wittgenstein, porque ¿qué hay de extraño en decir que “el toro llega a mugir como un toro”? La estructura gramatical parece correcta, pero ¿podemos

¹⁶¹ Peter Handke, *Weissagung*, en: *Stucke 1*, ed. cit., p. 54.

imaginar algún juego de lenguaje en el que esa frase efectivamente se use? Pensemos por ejemplo que queremos vender a alguien diversos animales de juguete que al apretarlos fuertemente emiten sonidos. En ese caso podríamos explicarle a un posible comprador que “el toro llega a mugir como un toro”. Colocada dentro de este contexto, el misterio de la frase desaparece.

4.1.2 *Publikumsbeschimpfung (Insultos al público)*.

De todas las *Sprechstücke* escritas por Handke, *Insultos al público* es quizá la más conocida. Estrenada con gran éxito en el Festival Experimental de Frankfurt en 1966, ha sido desde entonces, junto con la obra *Kaspar* (1968), una de las piezas teatrales más representativas de Handke y de todo el teatro occidental en la segunda mitad del siglo XX.

Más que una obra de teatro, lo que tenemos aquí es un ensayo sobre el teatro: “esta obra está argumentando sobre el teatro”, se nos advierte en el texto. En efecto, la obra es una confrontación con cada una de las convenciones teatrales al uso. En un escenario vacío, desprovisto de todo artificio teatral, cuatro actores-ejecutantes se dirigen directamente a los espectadores de la sala (la sala y el escenario están iluminados por igual), cuestionando verbalmente todas las convenciones teatrales. Cada una de estas convenciones es categóricamente y explícitamente negada por los cuatro “ejecutantes”:

Wir treten aus keinem Spiel heraus, um uns an Sie zu wenden. Wir haben keine Illusionen nötig, um Sie desillusionieren zu können. Wir zeigen Ihnen nichts. Wir spielen keine Schicksale. Wir spielen keine Träume. Das ist kein Tatsachenbericht. Das ist keine Dokumentation. Das ist kein Ausschnitt der Wirklichkeit. Wir erzählen Ihnen nichts. Wir handeln nicht. Wir spielen Ihnen Handlung vor. Wir stellen nichts dar. Wir machen Ihnen nichts vor. [...] Es wird nicht knistern vor Spannung. Diese Bretter dienen bedeuten keine Welt. Sie gehören zur Welt. ¹⁶²

(Nosotros no actuamos, nosotros no salimos de un personaje para dirigirnos a ustedes. No necesitamos recurrir a la ilusión para intentar desilusionarles. No les mostramos nada. No actuamos la Fatalidad. No actuamos la Quimera. Esto no es un reportaje. No es lo que se llama teatro

¹⁶² Peter Handke, *Publikumsbeschimpfung*, en: Peter Handke, *Stücke 1*, Frankfurt: Suhrkamp, 1966. (10a. edición, 1972). p. 21 (la traducción de los fragmentos citados es nuestra).

documento. Esto no es un trozo de vida. Nosotros no les narramos nada. No estamos inmersos en una acción. No representamos ningún papel. [...] no habrá *suspense*. Estas tablas, no representan al mundo. Forman parte del mundo.)

Toda teatralidad es negada: “esta habitación no es una habitación”, “esta no es la cuarta pared de una habitación”, etcétera. No se está fingiendo la no existencia del público, por el contrario, el público es explícitamente parte del acontecimiento. Los actores hacen que los espectadores tomen consciencia no sólo de su calidad de espectadores sino también del hecho mismo de haber llegado al teatro y estar sentados ahí esperando ver un espectáculo. De esta manera, Handke pone en evidencia no sólo los mecanismos del hecho teatral sino también del acto mismo de ir al teatro y, por lo tanto, de lo que eso significa dentro de una cultura determinada. Si en en las notas introductoras Handke afirmaba que las palabras de las piezas habladas no señalan al mundo como algo situado fuera de las palabras sino al mundo de las palabras mismas, ahora los actores insisten en la afirmación de que el lenguaje, y en este caso el lenguaje de los signos teatrales, no puede ir más allá de si mismo:

Die Leere dieser Bühne ist kein Bild von anderen Leere. Die Leere dieser Bühne bedeutet nichts. Diese Bühne ist leer. Sie sehen keine Gegenstände, die andere Gegenstände vortäuschen. Sie sehen keine Dunkelheit, die eine andere Dunkelheit vortäuscht. Sie sehen keine Helligkeit, die eine andere Helligkeit vortäuscht. Sie sehen kein Licht das ein anderes Licht vortäuscht. Sie hören keine Geräusche, die andere Geräushevortäuschen. Sie sehen keine Raum, der einen anderen Raum vortäuscht. [...] Wir spielen nicht. [...] Wir sind nicht die Bilder von etwas. ¹⁶³

(El vacío de este escenario no es el símbolo de otro vacío. El vacío de este escenario no significa nada [...] este escenario no representa otro vacío. Simplemente está vacío. Ustedes no ven en él objetos que representan otros objetos. Sombras que imitan a otras sombras. Claridad que imita otra claridad. Luz que imita otra luz. Ruidos que imitan otros ruidos. Decorados que imitan otros decorados [...] Nosotros no actuamos [...] No somos la representación de nada.)

Las acciones en escena tampoco buscan reproducir otra acción sino mostrarse en su propia realidad. Handke busca que, como espectadores, concentremos nuestra

¹⁶³ Peter Handke, *Publikumsbeschimpfung*, ed. cit., p. 22

atención en la realidad de lo que está ocurriendo en el escenario que no es sino la propia realidad teatral :

dieser Raum täuscht keinen Raum vor. Die offene Seite zu Ihnen ist nicht die vierte Wand eines Hauses.²⁵

(Esta sala no pretende representar una sala. El escenario abierto que tienen ante ustedes no es la cuarta pared de una habitación. [...] No busquen un mundo detrás de este mundo.)

Así como para Wittgenstein no podemos hablar del mundo o del lenguaje desde fuera del mundo (o del lenguaje), para Handke, la realidad no puede ser actuada:

Da die Zeit nicht gespielt werden kann, kann auch die Wirklichkeit nicht gespielt werden. Nur ein Spiel, in dem die Zeit aus dem Spiel ist, ist ein Spiel. Ein Spiel, in dem die Zeit mitspielt, ist kein Spiel. ³⁹

(Así como el tiempo no puede ser actuado, la realidad tampoco puede ser actuada. Sin embargo, si se actúa, sin actuar el tiempo, se actúa. Si se actúa, actuando el tiempo, no se actúa.)

Es importante señalar que no se trata simplemente de un poner al descubierto la maquinaria teatral con el objeto de señalar su artificialidad, como un mago que revela el truco detrás de su magia. No se trata tampoco de desprestigiar el artificio teatral mostrando su falsedad. Lo que se intenta es provocar una nueva percepción de la realidad teatral. Lo importante aquí es que esa nueva percepción ha de surgir no diciendo lo que es el teatro sino *mostrando* su funcionamiento. Más aún, ese mostrar el teatro se da a pesar de que lo que se dice en la obra va en contra del teatro,

Die *Publikumsbeschimpfung* ist kein Stück gegen das Theater. Es ist ein Stück gegen das Theater, wie es ist. Es ist nicht einmal ein Stück gegen das Theater, wie es ist, sondern ein Stück für sich. Die *Publikumsbeschimpfung* ist ein Stück gegen das Theater, wie es ist, und ein Stück für das Theater, wie es ist und war. Es ist ein Stück gegen das Theater, wie es ist, nur insofern, als keine Geschichte zum Vorwand braucht, Theater zu machen. Es braucht nicht die Vermittlung einer Geschichte, damit Theater entsteht, es ist unmittelbares Theater. ¹⁶⁴

¹⁶⁴ Peter Handke, *Publikumsbeschimpfung*, ed. cit., p. 203.

(*Insultos al público* no es una obra contra el teatro. Es una obra en contra del teatro tal como es. Ni siquiera es una obra contra el teatro tal como es, es sólo una obra. *Insultos al público* es una obra en contra del teatro tal como es, y una obra para el teatro tal como es y como fue. Es una obra en contra del teatro tal como es, sólo en la medida en que no necesita ninguna historia como pretexto para hacer teatro. No necesita una historia como intermediario para que el teatro nazca, es un teatro inmediato.

El dispositivo teatral montado por Handke en *Insultos al Público* funciona de la siguiente manera: todo lo que dice es una negación de la convención teatral, pero a pesar de esa negación y a través de ella, se muestra el fenómeno teatral. De nuevo esto nos hace recordar una de las cuestiones más importantes del *Tractatus*: la diferencia entre decir y mostrar: hay cosas que no se pueden decir, que sólo se pueden mostrar. En *Insultos al público* se ejemplifica esta diferencia: lo que se dice es una negación de la teatralidad, pero en ese decir se está mostrando la teatralidad misma,

Der Zuschauer braucht nicht erst in eine Geschichte hineinzukommen, es brauchen ihm weder Vorgeschichten noch Nachgeschichten erzählt zu werden: auf der Bühne gibt es nur das Jetzt, das auch das Jetzt des Zuschauers ist. Bequemt sich der Zuschauer zum Zuhören, so wird ihm dieses Jetzt begreiflich werden. Deswegen geht es zuletzt nicht um die körperliche Reaktion des Zuschauers, sondern um die Reflexion.¹⁶⁵

(El espectador no necesita entrar primero en una historia, no necesita tener pre-historias o post-historias relacionadas con él: en el escenario sólo hay el ahora, y este ahora es también el del espectador. Si el espectador se presta a escuchar, este ahora se volverá inteligible. Por eso es que, en último término, no es una cuestión de la reacción corporal del espectador, sino de su reflexión.)

Mediante esta exigencia sobre la conciencia y la atención del espectador, Handke intenta renovar la capacidad de percepción. Pero esta renovación de la percepción no está orientada hacia un tipo de público en particular o hacia un grupo social. Handke se desliga claramente de cualquier intención de interpretar su obra como “crítica social”:

Die *Publikumsbeschimpfung* ist kein Stück gegen den Zuschauer. Oder es ist nur deswegen ein Stück gegen den Zuschauer, damit es ein Stück für den Zuschauer werden kann. Der Zuschauer wird befremdet, damit er zum Überlegen kommt. Das Stück ist auch nicht gegen ein bestimmtes Publikum

¹⁶⁵ Peter Handke, *Publikumsbeschimpfung*, ed. cit., p. 203.

geschrieben, etwa gegen eines, das bequem in den Sesseln hockt etc. (Im Gegenteil, das Publikum sollte möglichst bequem in den Sesseln hocken, so bequem jedenfalls, daß es aufmerksam zuhören kann). Das Stück ist nicht geschrieben, damit das übliche Publikum einem anderen Publikum Platz macht, sondern damit das übliche Publikum ein anderes Publikum wird.¹⁶⁶

(*Insultos al Público* no es una obra en contra del espectador. O es una obra en contra del espectador sólo para convertirse en una obra para el espectador. El espectador queda extrañado, por lo que se ve obligado a reflexionar. La obra no está tampoco dirigida contra un tipo de público particular, como podría ser, por ejemplo, aquél que se acurruca confortablemente en sus butacas etc. (Por el contrario, el público debería estar sentado confortablemente, lo suficientemente confortable como para poder escuchar con atención la obra). La obra no está escrita para que el público usual deje su sitio a otro tipo de público, sino para que el público usual se convierta en otro tipo de público.)

Podemos decir que la obra tiene un carácter terapéutico. Así como Wittgenstein veía en su trabajo una herramienta para liberar a la filosofía de las confusiones a las que le llevaba un uso incorrecto del lenguaje, Handke presenta su obra como una herramienta para que el espectador tenga una nueva percepción, que le permita ver con nuevos ojos el hecho teatral:

Das Stück kann dazu dienen, dem Zuschauer seine Anwesenheit, gemütlich oder ungemütlich, bewußt zu machen, ihn seiner selber bewußt zu machen. Es kann ihm bewußt machen, daß er da ist, daß er anwesend ist, daß er existiert. Im besten Fall kann es ihn nicht treffen, sondern betreffen. Es kann ihn aufmerksam, hellhörig, hellichtig machen, nicht nur als Theaterbesucher.¹⁶⁷

(La obra puede ser útil para hacer al espectador consciente de su presencia, confortable o no, para hacerlo consciente de sí mismo. Puede hacerlo consciente de que está ahí, de que está presente, de que existe. En el mejor de los casos no le afectará, pero le concierne. Lo puede convertir en alguien atento, agudo de oído, clarividente, y no sólo un aficionado al teatro.)

Una última cuestión que podemos señalar se refiere al mecanismo autorreferencial en que se sostiene la obra. La idea de una obra teatral que consiste en la negación de sí misma (“esto no es un escenario”, “No les mostramos nada. No actuamos la Fatalidad”, “Esto no es un trozo de vida. Nosotros no les narramos nada. No estamos inmersos en una acción. No representamos ningún papel”, etc.), es un rasgo que comparten muchas obras en la modernidad: la obra que ejerce la crítica

¹⁶⁶ Peter Handke, *Publikumsbeschimpfung*, ed. cit., p. 203.

¹⁶⁷ Peter Handke, *Publikumsbeschimpfung*, ed. cit., p. 203.

sobre sí misma y sobre sus propios mecanismos de representación. Pero también es una de las singularidades del *Tractatus*, una obra que, en una aparente paradoja, alcanza su fin con la crítica de sus propios métodos:

Mis proposiciones esclarecen porque quien me entiende las reconoce al final como absurdas, cuando a través de ellas - sobre ellas - ha salido fuera de ellas. (Tiene, por así decirlo, que arrojar la escalera después de haber subido por ella.) Tiene que superar estas proposiciones; entonces ve correctamente el mundo.¹⁶⁸

La propuesta de Handke se desarrolla en términos similares: el espectador, a través de las negaciones de todo lo teatral a las que es sometido, tiene la oportunidad de ver correctamente el teatro, es decir de convertirse “en alguien atento, agudo de oído, clarividente, y no sólo un aficionado al teatro”.¹⁶⁹

4.1.3 *Selbstbeziehung (Autoacusación).*

La obra *Autoacusación* (1966) es una “pieza hablada” para una voz femenina y otra masculina. Aquí tampoco hay personajes, ni caracterización ni escenografía. El texto es un monólogo continuo que se repartirán arbitrariamente dos locutores, hablando de manera simultánea o alternada, con mayor o menor intensidad, todo ello con el fin de producir un determinado orden acústico. El escenario está vacío, los dos locutores utilizan micrófonos y sus voces nos llegan a través de altavoces. Durante toda la obra el escenario y la platea permanecen iluminados y el telón no se usa en ningún momento, ni siquiera al finalizar la obra, es decir que no hay nada que marque el principio o el fin de la obra.

El texto tiene la estructura formal de una larga confesión, a la manera de las confesiones católicas o de las autoinculpaciones ante un tribunal, en la que un “yo” abstracto, dividido en una voz femenina y otra masculina, se autoacusa de todos los actos o “pecados” que ha cometido desde el principio de su existencia:

¹⁶⁸ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus*, § 6.54.

¹⁶⁹ Peter Handke, *Publikumsbeschimpfung*, ed. cit., p. 203.

Ich bin auf die Welt gekommen.

Ich bin geworden. Ich bin gezeugt worden. Ich bin entstanden. Ich bin gewaschen. Ich bin geboren worden. Ich bin in das Geburtenregister eingetragen worden. Ich bin älter geworden.

Ich bin mich bewegt. Ich habe Teile meines Körpers bewegt. Ich habe meinen Körper bewegt. Ich habe mich auf der Stelle bewegt. Ich habe mich von der Stelle bewegt. Ich habe mich von einem Ort zum andern bewegt. Ich habe mich bewegen müssen. Ich habe mich bewegen können.

Ich habe meinen Mund bewegt. Ich bin zu Sinnen gekommen. Ich habe mich bemerkbar gemacht. Ich habe geschrien. Ich habe gesprochen. Ich habe Geräusche gehört. Ich habe Geräusche unterscheiden. Ich habe Geräusche erzeugt. Ich habe Laute erzeugt. Ich habe Töne erzeugt. Ich habe Töne, Geräusche und Laute erzeugen können. Ich habe sprechen können. Ich habe schreien können. Ich habe schweigen können. 170

(Yo vine al mundo.

Yo llegué a ser. Yo fui concebido. Yo fui originado. Yo crecí. Yo fui lavado. Yo nací. Yo fui registrado en el registro natal. Yo envejecí.

Yo me moví. Yo moví partes de mi cuerpo. Yo moví mi cuerpo. Yo me moví en el mismo sitio. Yo me moví de mi sitio. Yo me moví de un sitio a otro. Yo tuve que desplazarme. Yo fui capaz de desplazarme.

Yo moví mi boca. Yo reconocí mis sentidos. Yo me hice notar. Yo grité. Yo hablé. Yo escuché ruidos. Yo distinguí los ruidos. Yo produje ruidos. Yo produje sonidos. Yo produje tonos. Yo fui capaz de producir tonos, sonidos y ruidos. Yo fui capaz de hablar. Yo fui capaz de gritar. Yo fui capaz de permanecer en silencio.)

Tras una primera etapa en que ese “yo” adquiere la capacidad de reconocer, de moverse, de hablar, sigue una etapa de aprendizaje del lenguaje:

Ich habe geschaut. Ich habe Gegenstände gesehen. Ich habe auf gezeigte Gegenstände geschaut. Ich habe auf gezeigte Gegenstände gezeigt. Ich habe die Bezeichnung der gezeigten Gegenstände gelernt. Ich habe die gezeigten Gegenstände bezeichnet. Ich habe die Bezeichnung der nicht zeigbaren Gegenstände gelernt. Ich habe gelernt. Ich habe behalten. Ich habe die gelernten Zeichen behalten. Ich habe bezeichnete Gestalten gesehen. Ich habe ähnliche Gestalten mit gleichen Namen bezeichnet. Ich habe die Unterschiede zwischen unähnlichen Gestalten bezeichnet. Ich habe abwesende Gestalten zu

170 Peter Handke, *Selbstbeziehung*, en: Peter Handke, *Stücke 1*, Frankfurt: Suhrkamp, 1966. (10a. edición, 1972) p. 69 (la traducción de los fragmentos citados es nuestra).

fürchten gelernt. Ich habe abwesende Gestalten herbeizuwünschen gelernt. Ich habe die Worte "wünschen" und "fürchten" gelernt. ¹⁷¹

(Yo miré. Yo vi objetos. Yo miré hacia los objetos señalados. Yo señalé objetos señalados. Yo aprendí la designación de los objetos señalados. Yo designé los objetos señalados. Yo aprendí la designación de objetos que no pueden ser señalados. Yo aprendí. Yo recordé. Yo recordé los signos que había aprendido. Yo vi las formas designadas. Yo designé con los mismos nombres las formas que eran similares. Yo designé las diferencias entre formas que no eran similares. Yo designé las formas abstractas. Yo aprendía a temer las formas ausentes. Yo aprendí las palabras "desear" y "temer".)

Se adelanta aquí un tema que será relevante en la obra posterior de Handke, especialmente en *Kaspar*. El aprendizaje del lenguaje significa la adquisición de una estructura mental y es inseparable del adoctrinamiento moral. Así, el aprendizaje de la ley moral aparece insertado en el aprendizaje gramatical:

Ich habe gelernt. Ich habe die Wörter gelernt. Ich habe die Zeitwörter gelernt. Ich habe den Unterschied zwischen sein und gewesen gelernt. Ich habe die Hauptwörter gelernt. Ich habe der Unterschied zwischen der Einzahl und der Mehrzahl gelernt. Ich habe die Umstandswörter gelernt. Ich habe der Unterschied zwischen hier und dort gelernt. Ich habe die hinweisenden Wörter gelernt. Ich habe den Unterschied zwischen diesem und jenem gelernt. Ich habe die Eigenschaftswörter gelernt. Ich habe den Unterschied zwischen gut und böse gelernt. Ich habe die besitzanzeigenden Wörter gelernt. Ich habe der Unterschied zwischen mein und dein gelernt. Ich habe einen Wortschatz erworben. ¹⁷²

(Yo aprendí. Yo aprendí las palabras. Yo aprendí los verbos. Yo aprendí la diferencia entre ser y haber sido. Yo aprendí los sustantivos. Yo aprendí la diferencia entre singular y plural. Yo aprendí los adverbios. Yo aprendí la diferencia entre aquí y allá. Yo aprendí los pronombres demostrativos. Yo aprendí la diferencia entre esto y aquello. Yo aprendí los adjetivos. Yo aprendí la diferencia entre el bien y el mal. Yo aprendí los posesivos. Yo aprendí la diferencia entre tuyo y mío. Yo adquirí un vocabulario.)

A medida que avanza el aprendizaje, una sensación de pérdida y de culpabilidad aparece y se acrecienta. El tono confesional nos hace sentir que toda manifestación de ese "yo", hablar, ver oír, pensar, etc., es sentido como un pecado contra la inocencia de un yo original, mudo y desarticulado.

¹⁷¹ Peter Handke, *Selbstbeziehung*, ed. cit., p. 69.

¹⁷² Peter Handke, *Selbstbeziehung*, ed. cit., p. 70.

Ich habe in der Zeit gelebt. Ich habe an Anfang und Ende gedacht. Ich habe an mich gedacht. Ich habe an andre gedacht. Ich bin aus der Natur getreten. Ich bin geworden. Ich bin unnatürlich geworden. Ich bin zu meiner Geschichte gekommen. Ich habe erkannt, daß ich nicht du bin. Ich habe meine Geschichte mitteilen können. Ich habe meine Geschichte verschweigen können. ¹⁷³

(Yo viví en el tiempo. Yo pensé en el principio y el fin. Yo pensé en mi mismo. Yo pensé en los otros. Yo salí fuera de la naturaleza. Yo devine. Yo devine algo no natural. Yo llegué a mi historia. Yo reconocí que no soy tú. Yo fui capaz de contar mi historia. Yo fui capaz de ocultar mi historia.)

Sigue la integración a la sociedad, el aprendizaje y asimilación de reglas que se han de respetar :

Ich bin von allen Regeln erfaßt worden. Mit meinen Personalien bin ich aktenkundig gemacht worden. Mit meiner Seele bin ich von der Erbsünde befleckt worden. Mit meiner Spielnummer bin ich in das Spielerverzeichnis aufgenommen worden. Mit meiner Krankheiten bin ich karteikundig gemacht worden. Mit meiner Firma bin ich in das Handelsregister eingetragen worden. Mit meinen besonderen Merkmalen bin ich in der Personenbeschreibung festgehalten worden. ¹⁷⁴

(Yo fui incluido en todas las reglas. Con mis datos personales yo me convertí en parte del registro. Con mi alma yo fui manchado por el pecado original. Con mi número de lotería yo fui inscrito en las listas de lotería. Con mi enfermedad yo fui registrado en las fichas hospitalarias. Con mi firma yo entré en el registro comercial. Con mis señas particulares yo fui introducido en los registros de personal.)

Por un momento, el monólogo abandona el tono de confesión y muestra una rebeldía angustiada, no exenta de ironía:

Gegen welche Forderung der Zeit habe ich mich vergangen? Gegen welche Forderung der praktischen Vernunft habe ich mich vergangen? Gegen welche Geheimparagraphen habe ich mich vergangen? Gegen welches Programm habe ich mich vergangen? Gegen welche ewigen Gesetze des Weltalls habe ich mich vergangen?

[...]

¹⁷³ Peter Handke, *Selbstbeziehung*, ed. cit., p. 71.

¹⁷⁴ Peter Handke, *Selbstbeziehung*, ed. cit., p. 72.

Gegen welche Liebesregeln habe ich mich vergangen? Gegen welche Spielregeln habe ich mich vergangen? Gegen welche Regeln der Kosmetik habe ich mich vergangen? 175

(Qué exigencias del tiempo violé yo? ¿Qué exigencias de la razón práctica violé yo? ¿Qué párrafos secretos violé yo? ¿Qué programas violé yo? ¿Qué leyes eternas del universo violé yo?

[...]

¿Qué reglas del sentido común violé yo? ¿Qué reglas del amor violé yo? ¿Qué reglas del juego violé yo? ¿Qué reglas de los cosméticos violé yo?....)

Tras estas preguntas sigue una larga confesión de actos, omisiones que contravienen las reglas establecidas. Expresarse, caminar, comer, hablar,... en todos los ámbitos, todas las reglas han sido transgredidas. Desde las más superficiales reglas sociales y de “buenas maneras” (no escupir) hasta los mandamientos más esenciales de la sociedad (no robarás). El tono de culpabilidad de la confesión deja el paso a una postura casi desafiante:

Ich hab mir Gegenstände angeeignet. Ich habe Gegenstände zu Besitz und Eigentum erworben, Ich habe mir Gegenstände angeeignet an Orten, an denen das Aneignen von Gegenständen grundsätzlich verboten war. Ich habe mir Gegenständen angeeignet, die sich anzueignen gesellschaftsfeindlich war. Ich habe an Gegenständen privates Eigentum begründet, an denen privates Eigentum zu begründen unzeitgemäß war. Ich habe Gegenständen zu öffentlichen Gütern erklärt, die dem privaten Eigentum zu entziehen unsittlich war. Ich habe Gegenstände ohne Sorgfalt behandelt, die mit Sorgfalt zu behandeln vorgeschrieben war. Ich habe Gegenstände berührt, die zu berühren unästhetisch und sündhaft war. Ich habe Gegenstände von Gegenständen getrennt, die voneinander zu trennen unratsam war. Ich habe von Gegenständen nicht den gebührenden Abstand gehalten, von denen ein gebührender Abstand zu halten geboten war. Ich habe Personen wie Sachen behandelt. Ich habe Tiere wie Personen behandelt. Ich habe mit Lebewesen Kontakt aufgenommen, mit denen Kontakt aufzunehmen sittenlos war. 176

(Yo me apropié de objetos. Adquirí objetos como propiedad y posesión. Yo me apropié de objetos en sitios donde la apropiación de objetos estaba prohibida por principio. Yo me apropié de objetos cuya apropiación constituía un acto hostile a la sociedad. Yo declaré objetos como propiedad privada cuando era inoportuno pretender que declararan que me pertenecían. Yo declaré objetos como propiedad pública cuando no era ético sustraerlos de las manos privadas. Yo traté los objetos sin cuidado cuando estaba prescrito tratarlos con cuidado. Yo toqué objetos que era pecaminoso o

175 Peter Handke, *Selbstbeziehung*, ed. cit., p. 73.

176 Peter Handke, *Selbstbeziehung*, ed. cit., p. 80.

antiestético tocar. Yo separé objetos de otros objetos que no era recomendable separar. Yo fallé a la hora de mantener la distancia respecto a objetos de los que imperativamente había que mantenerse a distancia. Yo traté a las personas como objetos. Yo traté a los animales como personas. Yo contacté con personas con las que era inmoral tomar contacto...)

En particular, en referencia al lenguaje, el “yo” de la obra confiesa haber cometido el error de haber usado equívocamente el lenguaje y de haber asignado, a través del lenguaje, cualidades a los objetos:

Ich habe die Regeln der Sprache nicht beachtet. Ich habe Sprachverstöße begangen. Ich habe die Worte ohne Gedanken gebraucht. Ich habe den Gegenständen der Welt blindlings Eigenschaften gegeben. Ich habe den Worten für die Gegenstände blindlings Worte für die Eigenschaften der Gegenstände gegeben. Ich habe mit den Worten für die Eigenschaften der Gegenstände blindlings die Welt angeschaut. ¹⁷⁷

(Yo fallé al seguir las reglas del lenguaje. Yo cometí aberraciones lingüísticas. Yo usé las palabras sin pensar. Yo atribuí ciegamente cualidades a los objetos del mundo. Yo atribuí ciegamente a las palabras que designaban objetos, palabras que designaban cualidades de los objetos. Yo contemplé el mundo ciegamente con las palabras que designaban las cualidades de los objetos.)

¿Por qué es un “pecado” el haber atribuido cualidades a los objetos? Al parecer, porque las cosas simplemente son, y el decorarlas con cualidades estrecha y limita nuestra visión y acaba degenerando en la producción en clichés mentales que nos impiden ver la cosa en sí :

Ich habe die Gegenstände tot genannt. Ich habe die Mannigfaltigkeit bunt genannt. Ich habe die Traurigkeit dunkel genannt. Ich habe den Wahnsinn hell genannt. Ich habe die Leidenschaft heiß genannt. Ich habe den Zorn rot genannt. ¹⁷⁸

(Yo llamé a los objetos muertos. Yo llamé a la complejidad vivida. Yo llamé a la tristeza negra. Yo llamé a la locura brillante. Yo llamé a la pasión caliente. Yo llamé a la ira roja.)

¹⁷⁷ Peter Handke, *Selbstbeziehung*, ed. cit., p. 78.

¹⁷⁸ Peter Handke, *Selbstbeziehung*, ed. cit., p. 78.

Esa falsificación de la realidad, producto de nuestro abuso del lenguaje, se extiende a todos los ámbitos, desde el cultural hasta el político, constituyendo así un mundo totalmente encerrado en los clichés impuestos.

Ich habe die letzten Dinge unsagbar genannt. Ich habe das Milieu echt genannt. Ich habe die Natur frei genannt. [...] Ich habe das Kapital korrupt genannt [...] Ich habe die Ideologie falsch genannt. [...] Ich habe die Kritik konstruktiv genannt. [...] Ich habe das Weltall gekrümmt genannt. [...] Ich habe die Kugel rund genannt. ¹⁷⁹

Yo llamé a las preguntas finales, insolubles. Yo llamé al medio genuino. Yo llamé a la naturaleza libre. [...] Yo llamé al capitalismo corrupto [...] Yo llamé a la ideología falsa. [...] Yo llamé a la crítica constructiva. [...] Yo llamé al universo curvo . [...] Yo llamé a las esferas redondas.)

Lo que nos remite de nuevo ante la proposición 5.6 del *Tractatus*, “Los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo”. El contemplar el mundo ciegamente con las palabras que designaban las cualidades de los objetos, conduce al “yo” de la obra de Handke a quedar encerrado en una estructura que le impide ver el mundo con una mirada, en la que por ejemplo, la pasión no sea “caliente” o la ira “roja”. Por otra parte, ¿en qué consiste el delito de llamar a las esferas “redondas”? Precisamente en no atender a la gramática del lenguaje: ¿de qué otra manera podrían ser las esferas si no redondas? ¿podemos pensar una esfera que no sea redonda? “Lo que no podemos pensar no lo podemos pensar; así pues tampoco podemos decir lo que no podemos pensar” (*Tractatus*, #5.61).

Al final, el “yo” de la obra llega al momento presente, es decir, al de la representación:

Ich bin nicht, was ich gewesen bin. Ich bin nicht gewesen, wie ich hätte sein sollen. Ich bin nicht geworden, was ich hätte werden sollen. Ich habe nicht gehalten, was ich hätte halten sollen.

Ich bin ins Theater gegangen. Ich habe dieses Stück gehört. Ich habe dieses Stück gesprochen. Ich habe dieses Stück geschrieben. ¹⁸⁰

¹⁷⁹ Peter Handke, *Selbstbeziehung*, ed. cit., p. 78.

¹⁸⁰ Peter Handke, *Selbstbeziehung*, ed. cit., p. 88.

(Yo no soy lo que fui. Yo no fui lo que debí haber sido. Yo no llegué a ser lo que debí llegar a ser. Yo no conservé lo que debí conservar.

Yo fui al teatro. Yo escuché esta obra. Yo hablé esta obra. Yo escribí esta obra.)

¿Quién es el “yo” que habla en esta obra? En las notas que Handke escribió para la obra nos aclara que ese “yo” no es el “yo” de un relato, un “yo” literario, sino el “yo” gramatical. No es un “yo” personal sino un “yo” impersonal (“Das ‘Ich’ der Selbstbeziehung ist nicht das ‘Ich’ einer Erzählung, sondern nur das ‘Ich’ der Grammatik. Es ist kein persönliches Ich, sondern ein unpersönliches”).¹⁸¹ Estamos por lo tanto en el terreno de la gramática, donde el sujeto se define simplemente por ocupar una posición determinada en la oración. En la obra de Handke, la continua repetición de la palabra “Ich” (“yo”) tiene como efecto el vaciarla de contenido, reduciéndola a una partícula más del lenguaje, eliminando sus atributos psicológicos o metafísicos. De manera que, conforme avanza la obra, ese “yo” sólo está definido en función de las acciones que se atribuye, de su ubicación como sujeto gramatical. Es sólo a través de esta letanía de actos que ese “yo” tiene existencia. Es decir que es un “yo” definido puramente mediante su inserción en un estado de cosas, nunca de manera separada o aislada de ellas. Y por consiguiente es un “yo” que está definido por el modo en que se inserta en las proposiciones del lenguaje. En las *Investigaciones Filosóficas* leemos

410. “Ich” benennt keine Person, “hier” keinen Ort, “dieses” ist kein Name. Aber sie stehen mit Namen in Zusammenhang. Namen werden mittels ihrer erklärt.

(410. “Yo” no nombra a ninguna persona, “aquí” ningún lugar, “esto” no es ningún nombre. Pero están conectados con nombres. Los nombres se explican a través de ellos.)

Si buscamos a la persona detrás de ese “yo” nos encontramos con un vacío, lo cual explica por qué, siendo esta obra puramente acústica, Handke no la pensó como una obra de radio, sino como una obra de teatro: es importante que el espectador esté ante un escenario vacío.

¹⁸¹ Peter Handke, *Selbstbeziehung*, ed. cit., p.205.

En *Autoacusación* el “yo” se define sólo en términos del lenguaje. Pero, ¿de qué otra manera podría ser si, como se nos ha advertido, “las palabras de las piezas habladas no señalan al mundo como algo situado fuera de las palabras sino al mundo de las palabras mismas”? Y sabemos que el sujeto espectador, el sujeto que contempla desde fuera el mundo, no existe (*Tractatus* #5.631).

4.2. *Kaspar* o la manipulación a través del lenguaje

Kaspar Hauser fue un adolescente que apareció inesperadamente en 1828 en las calles de Nuremberg. Nadie sabía quien era ni de dónde había llegado y él tampoco podía explicarlo pues carecía por completo de lenguaje, excepto por una única frase: “quiero ser alguien como lo fue mi padre”. Kaspar no sabía nada de la sociedad humana y apenas podía caminar. Cuando eventualmente logró hablar, sólo podía recordar haber vivido toda su vida encerrado en un cuarto oscuro.

En 1831, Kaspar fue adoptado por un aristócrata inglés, Lord Stanhope. Aunque el desarrollo de Kaspar fue incompleto, con el tiempo logró adquirir algunas habilidades y pasó a convertirse en una curiosidad de la sociedad de la época. En diciembre de 1833 y tras haber sufrido, al parecer, ataques y amenazas, Kaspar fue encontrado muerto, misteriosamente asesinado. El enigma del origen y la muerte de Kaspar Hauser nunca se aclaró, pero hay quienes suponen que quizá se trataba de un príncipe no deseado de la casa de Baden, condenado por los rivales de la familia. En cualquier caso, Kaspar Hauser se convirtió en un fenómeno apasionante para la intelectualidad del siglo diecinueve, y su caso fue estudiado por antropólogos, lingüistas y filósofos.¹⁸²

La historia de Kaspar Hauser, como ejemplo insólito del proceso de adquisición y articulación del lenguaje, no pasó desapercibida a los integrantes del Grupo de Viena. Konrad Bayer escribió un texto teatral al respecto, *Gaspariana*, anticipando el interés por la figura de Kaspar Hauser similar al que llevaría un par de años más tarde a Peter Handke a escribir su obra *Kaspar*. La proximidad de

¹⁸² Cf. Tom Kuhn en la Introducción a: Peter Handke, *Plays: 1*, London: Methuen, 1997 .p. xv.

Handke con el Grupo de Viena queda subrayada también por el hecho de que Handke utiliza, como epígrafe su texto, un poema de Ernst Jandl, poeta concreto cercano al Grupo de Viena.

En *Kaspar* Handke no se interesa por la anécdota histórica sino que se centra exclusivamente en el proceso de adquisición del lenguaje. La obra comienza con Kaspar entrando torpemente en escena como llegado de la nada, sin lenguaje, a excepción de una frase: *Ich möcht ein solcher werden wie einmal ein anderer gewesen ist* (“quiero ser alguien como algún otro lo fue”). Aunque esta frase recuerda la frase que repetía el Kaspar Hauser histórico cuando fue encontrado (“quiero ser alguien como lo fue mi padre”), Handke ni siquiera le permite establecer una noción de parentesco: la frase de Kaspar no hace referencia a un posible padre sino a “algún otro”. Torpe, confuso, involuntariamente cómico, como un clown grotesco, el Kaspar de Handke irrumpe en un escenario que es la “representación de un escenario” y en el que sólo hay algunos objetos y muebles. Estos objetos deben verse teatrales: “no porque imiten otros objetos, sino porque la manera en que están situados entre sí no corresponde con su arreglo usual en la realidad” (*nicht weil sie nachgemacht sind, sondern weil ihre Anordnung zueinander nicht ihrer üblichen Anordnung in der Wirklichkeit entspricht*).¹⁸³ Al tiempo que Kaspar va descubriendo los objetos de su entorno, de los altavoces surgen voces que, a lo largo de toda la obra, lo bombardearán con frases, clichés, slogans, modelos sintácticos cada vez más complicados, que irán estructurando el universo lingüístico y vital de Kaspar.

Lo que resalta a primera vista dentro de la obra es el tema de la adquisición del lenguaje como un instrumento de adoctrinamiento ideológico y de anulación de la individualidad. Las frases que se lanzan a Kaspar desde los altavoces pueden parecer las inocentes frases del prototipo de hombre ordenado y diligente: “lo que mal empieza mal acaba”, “todos somos responsables de nuestro progreso”, pero están teñidas claramente de una ideología política y social: “el hombre rico es rico pero amigable. El hombre pobre es pobre pero feliz. [...] La guerra es una desgracia pero en ocasiones es inevitable [...] la fuerza es un método dudoso pero puede ser útil” (*Der Reiche ist reich, aber leutselig. Der Arme ist arm, aber glücklich [...] Der Krieg ist zwar ein Ünglück, aber manchmal unvermeidbar [...] Der Zwang ist zwar*

¹⁸³ Peter Handke, *Kaspar*, en: Peter Handke, *Stücke 1*, Frankfurt: Suhrkamp, 1966. (10a. edición, 1972) (la traducción de los fragmentos citados es nuestra), p.104.

fragwürdig, aber er kann nützlich sein).¹⁸⁴ Al final de este proceso, Kaspar habrá aprendido las frases cliché con las que las personas ordenadas enfrentan la vida. Gradualmente se irá apropiando del lenguaje y el mundo a su alrededor se irá organizando, pero esta organización implica la mutilación de su ser.

Sólo en algunas ocasiones Kaspar parece tener momentos de lucidez en los que percibe el proceso al que está siendo sometido. Kaspar aprende a usar el lenguaje, pero al precio de la disolución de su propia identidad. Kaspar comenzará a hablar en el mismo tono que las voces que surgen de los altavoces. Al final la personalidad de Kaspar está tan erosionada que se confunde con la de otros Kaspar que, idénticos al primero, irrumpen en escena. Kaspar ha perdido su individualidad, utiliza correctamente el lenguaje según los modelos aprendidos pero su propio ser ya no le pertenece. En la última escena su discurso desemboca en una nada sin sentido: mientras los otros Kaspar emiten ruidos como si de micos grotescos se tratara, Kaspar solo acierta a repetir una y otra vez la frase “Ziegen und Affen” (“cabras y monos”).

Pero si el aspecto más visible de la obra gira en torno al tema de la adquisición del lenguaje como un proceso de anulación del individuo y de adoctrinamiento ideológico hay otros aspectos que también están en juego: la obra nos quiere decir algo sobre los mecanismos de aprendizaje del lenguaje, sobre el funcionamiento de éste y sobre la relación entre individuo, lenguaje y mundo. Y es en este ámbito en el que nos encontramos con las ideas de Wittgenstein.

En un principio, Kaspar sólo conoce la frase “quiero ser alguien como algún otro lo fue” y esta frase, para él incomprensible y carente de significado, le sirve sin embargo para expresar toda una gama de sensaciones, emociones o impulsos:

Einen Satz zum Ablenken. Du hast einen Satz, mit dem du dir eine Geschichte erzählen kannst. Du hast einen Satz, an dem du zu beißen hast, wenn du hungrig bist. Einen Satz, mit dem du dich verrückt stellen kannst: mit dem du verrückt werden kannst. Einen Satz zum Verrückstein: zum Verrücktbleiben. ¹⁸⁵

¹⁸⁴ Peter Handke, *Stücke 1*, pp.141-142.

¹⁸⁵ Peter Handke, *Kaspar*, ed. cit.,p.114.

(Una frase para divertirse. Tienes una frase con la que puedes contarte una historia. Una frase que te da algo que masticar cuando tienes hambre. Una frase con la que puedes simular estar loco: con la que puedes volverte loco. Una frase para estar loco: para vivir en la locura.)

La frase “quiero ser alguien como algún otro lo fue” le sirve a Kaspar para afirmar o para negar, para mostrar cansancio o dolor, para nombrar objetos, para pedir o para dar, etc. Es, como en las parábolas de Wittgenstein, una herramienta, uno objeto que se define por su uso. Con su frase, Kaspar ha de imponer orden en donde hay desorden, ha de exorcizar cualquier desorden. Su frase se convierte de hecho en su única posibilidad de formarse un concepto del mundo, por muy limitado que sea éste:

Du kannst dir nichts mehr vorstellen ohne den Satz. Ohne den Satz kannst du keinen Gegenstand sehen. Du kannst ohne den Satz keinen Fuß mehr vor den andern setzen. ¹⁸⁶

(Tu no puedes representarte nada si no es con tu frase. Sin la frase no puedes ver ningún un objeto. Sin la frase no puedes poner un pie delante del otro.)

De acuerdo con la proposición 5.6 del *Tractatus*: “Los límites de mi lenguaje significan los límites del mundo”, el mundo de Kaspar está limitado por el lenguaje a que tiene acceso. De nuevo esta correspondencia entre lenguaje y mundo es explotada extensamente por Handke.

Ante las nuevas frases que salen de los altavoces, Kaspar utiliza también su frase como una defensa, pero esa defensa no es suficiente. Llegará el momento en que el universo lingüístico de Kaspar (y por lo tanto su mundo) cede a la presión externa y muestra la primera fisura: Kaspar pronuncia una nueva frase, que diverge ligeramente de la primera: “Ich möcht ein solcher anderer werden wie einmal ein anderer solcher gewesen ist “ (“quiero ser como algún otro como algún otro alguna vez fue algún otro”).¹⁸⁷ Es sólo una pequeña variación, pero es suficiente para indicar como el universo cerrado y monolítico de su inicial única frase comienza a ser socavado.

¹⁸⁶ Peter Handke, *Kaspar*, ed. cit. p. 116.

¹⁸⁷ Peter Handke, *Kaspar*, ed. cit. p. 119.

Habiendo perdido su frase (y por lo tanto su mundo), Kaspar tarda en hacer suyo el lenguaje de las voces que lo asedian. Hasta que, después de muchos balbuceos e intentos inconexos, Kaspar pronuncia su primera frase con aparente sentido:

Damals, als ich noch weg war, habe ich niemals so viele Schmerzen im Kopf gehabt, und an hat mich nicht so gequält wie jetzt, seit ich hier bin. ¹⁸⁸

(En ese tiempo, cuando aún estaba allí, mi cabeza nunca me dolió tanto, y no fui torturado de la manera en que lo soy ahora que estoy aquí.)

Con el transcurrir del proceso de aprendizaje, Kaspar irá incorporando otros elementos lingüísticos. El aprendizaje no se realiza a través de definiciones ostensivas (alguien que le señalara una silla al tiempo que dice 'esto es una silla') sino que se efectúa mediante un entrenamiento que incluye aciertos y errores, recompensas, repeticiones, sonidos, todo ello en medio del continuo fluir de palabras desde los altavoces. Aunque aquí se trata de un entrenamiento un tanto violento, es precisamente mediante un entrenamiento, nos dice Wittgenstein, como el niño aprende el significado de las palabras, usándolas en un juego de lenguaje.¹⁸⁹

Contrariamente a lo que sucedía en un principio, cuando su única frase le servía para múltiples usos y por lo tanto era una herramienta cuyos significados eran ilimitados, el nuevo espacio lingüístico al que Kaspar ahora tiene acceso, establece relaciones biunívocas entre el objeto y su representación. De manera que si en un principio el mundo de Kaspar estaba abierto a las posibles e inesperadas relaciones, en su nuevo mundo, estas relaciones están cada vez más estructuradas y limitadas, dado que esas representaciones han sido conformadas en un espacio social e ideológico determinado :

¹⁸⁸ Peter Handke, *Kaspar*, ed. cit. p.124.

¹⁸⁹ Cf. p. 52.

Jeden Gegenstand muß ein Bild von einem Gegenstand sein: jeder rechte Tisch ist ein Bild von einem Tisch. Jedes Haus muß ein Bild von einem Haus sein. Jede rechte Tisch ist [...] ordentlich, schön, gemütlich, friedlich, unauffällig, zweckdienlich, geschmackvoll.¹⁹⁰

(todo objeto debe ser la imagen de un objeto: toda mesa correcta debe ser la imagen de una mesa. Toda casa debe ser la imagen de una casa. Toda mesa correcta es ordenada, bonita, comfortable, apacible, discreta, útil, de buen gusto.)

Vemos así cómo Kaspar comete la misma falta de la que se acusaba el “yo” de Autoacusación : atribuir ciegamente cualidades a los objetos del mundo; atribuir ciegamente a las palabras que designaban objetos, palabras que designaban cualidades de los objetos; contemplar el mundo ciegamente con las palabras que designaban las cualidades de los objetos. Todas las cosas aparecen insertadas en un tejido de relaciones que está determinado por el entorno (en este caso, por los altavoces). Ese tejido se va extendiendo hasta conformar una estructura del mundo de la que Kaspar no podrá ya salir.

Ein Tisch ist ein wahrer Tisch, wenn das Bild vom Tisch mit dem Tisch übereinstimmt: er ist noch kein wahrer Tisch, wenn zwar das Bild von Tisch allein mit dem Tisch übereinstimmt, aber das Bild von Tisch und Stuhl übereinstimmt.¹⁹¹

(Una mesa es una mesa verdadera cuando la imagen de la mesa coincide con la mesa: no es una mesa genuina si la imagen de la mesa sola coincide con la mesa mientras que la imagen de la mesa y la silla no coincide con la mesa y la silla.)

Kaspar comienza a ordenar los objetos de su espacio de acuerdo a las relaciones convencionalmente establecidas entre ellos: la silla con la mesa, la ropa en el armario, etc. Ordenar los objetos en el mundo significa ordenarlos en el lenguaje. Y poner orden en el lenguaje es poner orden en el mundo. Kaspar irá ordenando su mundo, los muebles y objetos a su alrededor, al mismo tiempo que se adentra en la posesión del lenguaje. Porque, como pensaba Wittgenstein en el *Tractatus*, el hecho de que el lenguaje pueda corresponder a los hechos del mundo sólo es posible

¹⁹⁰ Peter Handke, *Kaspar*, ed. cit., p.130.

¹⁹¹ Peter Handke, *Kaspar*, ed. cit., p.130.

porque el lenguaje tiene la misma estructura lógica que los hechos del mundo. De manera que ordenar el mundo es equivalente a ordenar el lenguaje.

Solo que ese orden lingüístico tiene un contenido ideológico en la medida que representa un determinado orden de cosas en el mundo. Mientras Kaspar ordena los objetos de su mundo (y de su lenguaje), de los altavoces surgen frases-modelo que establecen cuál es ese orden de los objetos en el mundo:

Du hast Modellsätze, mit denen du dich durchschlagen kannst: indem du diese Modelle auf deine Sätze anwendest, kannst du alles, was scheinbar in Unordnung ist, in Ordnung setzen: du kannst es für geordnet erklären: jeder Gegenstand kann der sein, als den du ihn bezeichnest: wenn du den Gegenstand anders siehst als du von ihm sprichst, mußt du dich irren: du mußt dir sagen, daß du dich irrst, und du wirst den Gegenstand richtig sehen: willst du es dir nicht gleich sagen, so ist es klar, daß du gezwungen werden willst, es also schließlich doch sagen willst.¹⁹²

(Tú tienes frases-modelo, con ellas puedes defenderte en la vida: aplicando esos modelos a tus frases, puedes imponer el orden en todo lo que aparece desordenado: puedes declararlo ordenado: todo objeto puede ser lo que tu designes que sea: cuando tu veas al objeto de manera distinta a como hablas de él, debes estar equivocado: debes decirte a ti mismo que estás equivocado y que tú has de ver el objeto correctamente: si no quieres decirte eso a ti mismo, entonces es evidente que deseas ser forzado, y que en realidad, después de todo, sí quieres decirlo.)

De manera que Kaspar, al aprender un lenguaje, está aprendiendo un orden de cosas en el mundo. Ahora bien, si en Kaspar la adquisición del lenguaje corre paralela a la construcción de unos esquemas mentales determinados, cabe preguntarnos si siempre tiene que ser así. Es decir, ¿existe la posibilidad de que el individuo adquiera o posea un lenguaje sin que eso signifique la imposición de unas estructuras mentales y de comportamiento determinadas? En esencia esta pregunta nos lleva a la cuestión de si es posible un lenguaje privado. Para Handke, como para Wittgenstein, la respuesta es negativa: la adquisición del lenguaje va inexorablemente ligada a las relaciones y al orden de un mundo en el cual ese lenguaje se inscribe y articula. Aprender a utilizar las palabras del lenguaje es similar a aprender a seguir una regla, pero eso que llamamos “seguir una regla” no es algo que pueda hacer sólo un hombre sólo una vez en su vida (Investigaciones Filosóficas, #199). Requiere usos y costumbres, instituciones, estructuras. El hombre,

¹⁹² Peter Handke, *Kaspar*, ed. cit. p.153.

en este caso Kaspar, llega a un lenguaje que lo precede y sólo dentro de esa estructura adquiere su ser. Por eso, “Wenn ein Löwe sprechen könnte, wir könnten ihn nicht verstehen” (“Si un león pudiera hablar, no lo podríamos entender”).¹⁹³ ¿Quién es Kaspar antes de someterse al proceso de adquisición de lenguaje? Algo, para nosotros, desarticulado y amorfo, incomprensible. Al igual que en Autoacusación, si queremos buscar a la persona detrás del “yo” gramatical, del “yo” que se inserta en un lenguaje, nos encontramos con un vacío. Kaspar admite que aprendió a llenar el vacío con palabras.

4.3 La teatralidad y los juegos del lenguaje.

Después de haber explotado las posibilidades del lenguaje hablado en sus *Sprechstücke*, y después de haber relacionado en Kaspar el aprendizaje del lenguaje con la mediatización del individuo, Handke dirige su atención a los gestos y actitudes cotidianos, a las poses sociales y teatrales, y en general a los lenguajes no verbales. Dentro de este contexto nos encontramos con tres obras que abordan estas cuestiones: *Das Mündel will Vormund sein* (El pupilo quiere ser tutor) (1969), *Der ritt über den Bodensee* (Viaje a través del lago Constanza) (1970) y *Die Stunde da wir voneinander nichts wissen* (La hora en que no sabíamos nada el uno del otro) (1992).

4.3.1 Das Mündel will Vormund sein (El pupilo quiere ser tutor).

En *Insultos al público*, el lenguaje hablado era utilizado para exhibir la convención teatral. Al mismo tiempo esa exhibición se inscribía dentro de lo teatral, mostrando así, paradójicamente, su realidad. En *El pupilo quiere ser tutor* (1969), Handke prescinde totalmente del lenguaje hablado pero persiste en su preocupación por examinar la distancia entre lo artificial de la convención teatral y la realidad del acontecer inmediato, la distancia entre lo simulado y lo no simulado, entre las

¹⁹³ Ludwig Wittgenstein, *Investigaciones Filosóficas*, p. 511.

acciones o gestos que buscan ser imitación de otras acciones o gestos, y las acciones o gestos que no remiten sino a ellos mismos.

La obra se desenvuelve como una especie de ballet mudo en el que, a lo largo de seis escenas, vemos a dos personajes, el Pupilo y el Tutor, realizar diversas acciones sencillas como comer una manzana, andar de un lado a otro, estar de pie o leer el periódico. Acciones que, aunque sin un desarrollo narrativo específico, revelan un juego de fuerzas que nos permite determinar la relación entre el Tutor y su Pupilo. Handke insiste de manera repetida en que estas acciones deben realizarse “como si nadie estuviera observando”. La posibilidad de observar una acción que se realiza como si nadie observara, es decir, la posibilidad de acceder a ese punto de vista, es una preocupación constante en las acotaciones:

Das Mündel beit in den Apfel, so, als ob niemand zuschauen würde.
Der Apfel kracht nicht besonders, so, als ob niemand zuhören würde.

[...]

Das Mündel ißt den Apfel, so, als ob niemand zuschaut.

(Wenn wir zuschauen, werden Apfel oft sehr affektiert gegessen.)¹⁹⁴

(El Pupilo muerde la manzana, como si nadie estuviese mirando.

La manzana no cruje de un modo especial, como si nadie estuviese escuchando

[...]

El Pupilo come la manzana, como si nadie mirara.

(Cuando alguien mira, se comen manzanas de manera muy afectada))

Estos gestos y acciones que se realizan “como si nadie observara”, estableciendo unos niveles de realidad o de artificialidad determinados. Evidentemente son gestos que aunque busquen la realidad absoluta están siendo realizados bajo la mirada de un espectador. Aparece la duda: ¿estas acciones remiten a otras acciones o remiten a sí mismas? En *Insultos al Público* podíamos estar de acuerdo con el actor que nos decía “aquí no hay ninguna cuarta pared”, “esto no es una habitación”, etc. Pero aquí, cuando vemos al actor comer una manzana “como si nadie lo observara”, ¿podríamos afirmar que esto no es comer una manzana? Para acentuar la distancia entre realidad y realismo Handke introduce un elemento

¹⁹⁴ Peter Handke, *Das Mündel will Vormund sein*, en: Peter Handke, *Stücke 2*. Frankfurt: Suhrkamp, 1966. (10a. edición, 1972), p. 11 (la traducción de los fragmentos citados es nuestra)

extremo: la presencia de un gato real en escena. Más aún, especifica que se trata de una gata, pero ¿cómo distinguir en escena esa especificidad? Ya desde aquí se abre un abismo entre la realidad (no es gato, es gata) y el realismo teatral, incapaz de dar cuenta de ese detalle. La gata simplemente debe estar ahí, como paradigma de lo no-teatral, es decir de lo no-artificial. La gata en escena simplemente “hace lo que hace”, en otras palabras, sus acciones carecen completamente de significado y no pretenden representar nada ante los ojos de un espectador (incluso se nos advierte que si la gata decide irse del escenario nadie debe detenerla).

La diferencia que introduce la conciencia de la presencia de un espectador es la diferencia que encuentra Handke entre la realidad de los gestos de la vida cotidiana (realizados sin la conciencia del observador) y lo artificial, teatral, de los gestos que, ante la presencia del espectador, se convierten en poses, en actitudes que adquieren un significado añadido, en la medida que intentan remitir a algo más allá de sí mismas. Para completar su reflexión sobre la realidad teatral, Handke introduce un tercer nivel de artificialidad mediante la presencia de elementos propios del teatro ilusionista: la iluminación como la de un día soleado en el campo, telones pintados en los que vemos una casa de campo rodeada por campos de maíz y de remolacha, máscaras para los personajes, etc. Es el nivel de la representación de otra realidad:

Der Vormund hat im Dunkeln ein Streichholz angerissen und damit die Petroleumlampe angezündet. Wie man aus manchen Stücken schon weiß, wird, wenn auf der Bühne eine Petroleumlampe angezündet wird, allmählich die ganze Bühne ziemlich hell: so auch hier. ¹⁹⁵

(En la oscuridad, el Tutor enciende una cerilla y con ella una lámpara de petróleo.

Como sabemos de algunas piezas de teatro, cuando se enciende sobre la escena una lámpara de petróleo se ilumina poco a poco todo el escenario: también aquí.)

El juego de contrastes entre estos diferentes niveles de artificialidad se repite continuamente:

¹⁹⁵ Peter Handke, *Das Mündel will Vormund sein*, ed. cit., p. 16.

Der Kürbis, den der Vormund vor dem Bauch hält, ist, wie wir sehen, ein wirklicher Kürbis. ¹⁹⁶

(La calabaza que el tutor lleva en la barriga es, ahora lo vemos, una calabaza real.)

Podemos, en resumen, señalar la existencia de tres niveles:

- 1) La artificialidad teatral representada por los decorados, la iluminación y las máscaras. Es el mundo de la convención teatral: imágenes que intentan reproducir otras imágenes (color azul que representa el cielo, campos de maíz pintados que intentan representar campos de maíz reales, etc.), realidades que pretenden imitar otras realidades, acciones que representan otras acciones (la luz de la cerilla ilumina gradualmente el escenario imitando convencionalmente lo que ocurre en realidad).
- 2) Las acciones que no son imagen de otras acciones (comer una manzana “como si nadie observara”) y que por lo tanto solo remiten a ellas mismas. Estas acciones se inscriben en la realidad teatral inmediata (el actor está ahí, comiendo una manzana real “como si nadie lo observara”, pero tanto él como el espectador saben que están en un teatro y que esa manzana, aunque real, está en el guión).
- 3) La realidad inmediata (la presencia de la gata). No hay intención de significación, sólo el estar de las cosas del mundo.

Si bien la diferencia entre los niveles (1) y (2) es evidente (y de hecho es el mismo contraste que subyace en la propuesta teatral de *Insultos al Público*), la diferencia entre (2) y (3) es más sutil y paradójica en la medida que está determinada por la conciencia de la existencia de un espectador.

A lo largo de las seis escenas de la obra, Handke parece llevarnos a diferentes situaciones en que resaltan los contrastes entre los distintos niveles de realidad/artificialidad. Las acciones y gestos que realizan los personajes carecen en sí de interés narrativo: comen manzanas, leen el periódico, se sientan y se levantan; porque el interés de Handke no está en la narración sino en poner en evidencia aquello que hace que un gesto común se inscriba como signo teatral (es decir signo

¹⁹⁶ Peter Handke, *Das Mündel will Vormund sein*, ed. cit., p. 13.

que remite a otra realidad, el signo que busca representar) al ser ejecutado en escena. Las acciones de los personajes, aunque sean acciones tan simples como comer una manzana, están contaminadas en mayor o menor grado por la mimesis. Por eso, Handke insiste en que la manzana se coma “como si nadie estuviese mirando”, pues “cuando alguien mira, se comen manzanas de manera muy afectada”.

Pero la obra no busca solamente mostrar los distintos niveles de realidad/artificialidad. A medida que se van sucediendo las acciones, éstas van creando entre sí relaciones. Lo interesante aquí es que las acciones en sí mismas son muy simples y no buscan, en principio, representar nada (en contraste con los decorados, que son evidentes representaciones). Sin embargo, al encadenarse, dichas acciones comienzan a mostrar algo más. Este nuevo significado se crea dentro del contexto de los juegos del lenguaje gestual que se van construyendo entre el Tutor y su Pupilo. Así, por ejemplo, aunque el Pupilo sólo está comiendo una manzana, en un momento Handke pregunta: ¿podemos descubrir en la forma de comer del Pupilo que éste tiene un Tutor? Veamos cómo se establece la relación entre Tutor y Pupilo, mediante una concatenación de gestos y acciones:

Der Vormund sieht das Mündel.

Der Vormund tritt näher und sieht das Mündel an.

Das Mündel ißt in Ruhe einen Apfel.

Das Ansehen des Mündels durch den Vormund zieht sich hin.

Allmählich, wie wir sehen, beginnt sich auch das Essen des Apfels.

Je länger der Vormund schaut, desto langsamer wird das Essen des Apfels.

Als der Vormund am längsten geschaut hat, hört das Essen des Apfels auf. ¹⁹⁷

(El Tutor ve al Pupilo.

El Tutor se acerca y mira al Pupilo.

El Pupilo come tranquilamente su manzana

El mirar del Tutor al Pupilo persiste.

Poco a poco, como vemos, empieza a hacerse más lento el comer de la manzana.

Cuanto más persiste el mirar del Tutor, más lento se hace el comer de la manzana.

Como el Tutor es el que persiste más, cesa el comer de la manzana.)

¹⁹⁷ Peter Handke, *Das Mündel will Vormund sein*, ed. cit., p. 13.

Nuevamente estamos ante un entrenamiento, esta vez puramente gestual, mediante el cual el Pupilo aprenderá determinados juegos de lenguaje. Pero tampoco ahora el aprendizaje es inofensivo. Los dos personajes están atrapados en esta red de gestos que determinarán una relación (que no se dice sino que se muestra):

Was tut der Vormund? - Er geht auf der Bühne umher und stellt das Gehen dar.

Das Mündel: steht auf; steht da.

Der Vormund läuft: das Mündel fängt zu gehen an.

Der Vormund springt: das Mündel fängt...

Der Vormund steigt auf einen Stuhl und steht jetzt auf dem Stuhl: das Mündel springt nicht, sondern bleib stehen; steht.

Der Vormund steigt auf den Tisch: das Mündel steigt auf den Stuhl.¹⁹⁸

(Qué hace el tutor? Anda de un lado para otro del escenario, representándonos el andar.

El pupilo: se levanta; está ahí de pie.

El Tutor corre; el Pupilo comienza a andar.

El Tutor salta: el Pupilo comienza a...

El Tutor se sube a una silla, y está ahora encima de la silla: el Pupilo no salta, se queda quieto, está quieto.

El Tutor sube de la silla a la mesa: el Pupilo sube a la silla.)

Si en Kaspar el aprendizaje del lenguaje hablado mutilaba al individuo y lo encerraba en una cárcel de frases aprendidas, en esta obra nos encontramos en un mundo sin lenguaje verbal que también está lejos de ser libre. De nuevo el proceso educativo aparece como algo que marca unos patrones de comportamiento que impiden actuar libremente. Los episodios fragmentarios que constituyen la obra parecen ilustrar una relación de dominación. La dependencia del Pupilo le lleva a torpes y ridículos intentos de imitar al Tutor, o de establecer con él una relación diferente.

Nachdem er sich gesetzt hat, stellt er den nackten Fuß auf die Seitenleitse des Stuhls und schneidetsich die Fußnägel.

Wir kennen die Geräusche.

Er tut so, als ob wir nicht zuschauen.

¹⁹⁸ Peter Handke, *Das Mündel will Vormund sein*, ed. cit., p. 23.

Er schneidet sich die Nägel, so langsam, so lange, bis es nicht mehr komisch wirkt. Als er endlich fertig ist, legt er die Schere auf die Knie.

Nach einiger Zeit steht das Mündel auf und geht auf der Bühne umher, wie wir sehen, um die abgeschnittenen Nägel einzusammeln, in die hohle Hand. Auch er tut das so langsam, daß es gar nicht zum Lachen ist.¹⁹⁹

(Después de sentarse, [el Tutor] coloca el pie desnudo sobre el travesaño lateral de la silla y se corta las uñas de los pies.

Conocemos esos ruidos.

Lo hace como si nadie lo mirase.

Se corta las uñas tan lentamente y durante tanto tiempo, que al fin no da ninguna impresión de comicidad. Cuando finalmente ha terminado, coloca las tijeras sobre sus rodillas.

Tras algún tiempo, el Pupilo se levanta y va por el escenario recogiendo, como vemos, en la palma de su mano las uñas cortadas. También él ejecuta su acción con tal lentitud que al fin no da ninguna impresión de comicidad.)

Los personajes están encerrados en un austero y mudo drama. En vez de narrar una fábula o plantear la psicología de los personajes, los gestos más insignificantes son observados con atención, casi de manera obsesiva, y son esos gestos los que definen a los personajes y sus relaciones. El escenario y los personajes no remiten a ninguna escena que nos resulte familiar. No hacen referencia al mundo real. Si en las “piezas habladas” las palabras remiten sólo a otras palabras, aquí los gestos sólo remiten a otros gestos.

Estamos en el mismo ámbito de ideas de *Autoacusación* o de *Kaspar*, sólo que aquí lo que se muestra no hace referencia al lenguaje verbal sino al lenguaje mudo de los gestos. Aquí también la definición de sujeto, en este caso el Tutor o el Pupilo, sólo se da dentro de la red de relaciones determinadas por un lenguaje (en este caso lenguaje gestual). De ahí la pregunta que nos hace Handke: ¿podemos descubrir en la forma de comer del Pupilo que éste tiene un Tutor?

Pero si estas mismas cuestiones habían sido planteadas en las “piezas habladas”, ¿por qué prescindir ahora de la palabra? Quizá por el hecho de que hay algo que es intraducible al lenguaje verbal. Es decir que no todos los hechos del mundo pueden ser figurados (en el sentido del *Tractatus*) por el lenguaje verbal (el conjunto de las proposiciones). Esto nos remite a aquella anécdota que, en cierto

¹⁹⁹ Peter Handke, *Das Mündel will Vormund sein*, ed. cit., p. 26.

modo, impulsó a Wittgenstein a abandonar su teoría de la relación entre la forma lógica de las proposiciones y las relaciones entre los objetos del mundo (“teoría de la figura”) tal como la había concebido en el *Tractatus*. En los años en que Wittgenstein trabajaba en las *Investigaciones Filosóficas*, uno de sus amigos más cercanos era el economista italiano Piero Sraffa. Wittgenstein relató a Norman Malcolm y a von Wright que en una conversación con Sraffa, Wittgenstein insistía en que una proposición y aquello que ella describe deben tener la misma “forma lógica”. Ante esta idea, Sraffa realizó un gesto napolitano típico consistente en pasarse la punta de los dedos por la barbilla. ¿cuál es la forma lógica de esto? - preguntó. Al parecer, esto hizo que Wittgenstein rompiera con su idea de que una proposición había de ser necesariamente una imagen de la realidad.²⁰⁰ Es decir, un gesto puede describir algo sin tener forma lógica alguna. Y para saber qué es lo que describe, no hace falta identificarlo con una proposición del lenguaje, sino comprender el gesto dentro de un contexto determinado.

Volviendo a la dicotomía entre lo real y lo artificial, los gestos también pueden convertirse en una cárcel, en la medida que son realizados para la mirada del Otro. El gesto realizado en soledad o ante alguien que observa puede ser en ambos casos el mismo, pero es la presencia del observador (real o imaginario) y la conciencia de ser observado, lo que introduce la sensación de artificialidad que hace que el gesto se convierta en pose. Este contraste entre la acción no observada y aquella que se ejecuta sabiendo que es observada se traduce en la diferencia entre el gesto natural (“como si nadie mirara”) y el gesto teatral. El primero no remite a nada más allá de sí mismo (no admite interpretación), mientras que el segundo hace referencia a otra realidad. Handke proseguirá con el examen de la separación que se abre entre ambos en *Der Ritt über den Bodensee*.

4.3.2 *Der Ritt über den Bodensee (Viaje a través del Lago Constanza)*.

En las notas que preceden al texto de la obra *Viaje a través del Lago Constanza* (1970), Handke nos advierte que esta obra fue concebida como una continuación de

²⁰⁰ Ray Monk, *Ludwig Wittgenstein. The Duty of Genius*, p.260.

Kaspar y como un intento de retratar las formas del comportamiento humano dominantes en nuestra sociedad, mediante la atenta observación de:

- 1) der anscheinend im frei Spiel der Kräfte formlos funktionierenden täglichen Lebensäußerungen bei Liebe, Arbeit, Kauf und Verkauf, und
 - 2) ihrer üblichen Darstellungsformen im Theater, die, mochten sie dieses freie Spiel der Kräfte in den täglichen Lebensäußerungen auch als "falsche Natur", "ausbeuterisch und formlos nach demselben freien Spiel der Kräfte, den jeweiligen Marktbedürfnissen und Marktgewohnheiten, dem Gesetz von Angebot und Nachfrage funktionierten, wie die in ihnen scheinbar dargestellten Lebensäußerungen.
- 201

- (1) Las formas de la vida cotidiana como, por ejemplo, el enamoramiento, el trabajo, el vender y comprar, que parecen operar sin ningún esquema excepto el del 'libre juego de las fuerzas', y
- 2) la presentación usual de estos fenómenos por el teatro, el cual, aunque pueda llegar a atacar este 'libre juego de las fuerzas' acusándolo de 'falso' o 'explotador', opera a su vez en una forma igualmente azarosa y está sujeto al 'libre juego de las fuerzas' gobernado por exigencias y prácticas de mercado específicas y por la ley de la oferta y la demanda tanto como las situaciones de la vida diaria que intenta retratar.)

Los primeros intentos de poner en práctica estas observaciones los encontramos en *El pupilo quiere ser tutor* y en *Quodlibet*. En estas obras, nos dice Handke,

Theaterformen so von den sie sonst unkenntlich machenden Geschichten isoliert erschienen, daß die Formen zu POSEN wurden und identisch werden konnten mit Posen im täglichen Leben: die Darstellung der Theaterposen war unser andern ein Versuch, auch die täglichen Umgangsformen als Posen vorzuführen.²⁰²

(Las formas teatrales aparecían aisladas de las historias, de manera que se convertían en POSES que de nuevo podían volverse idénticas a las poses de la vida cotidiana: así, la presentación de poses teatrales era también un intento para mostrar las formas del comportamiento cotidiano como si fueran poses.)

²⁰¹ Peter Handke, *Der Ritt über den Bodensee*, en: Peter Handke, *Stücke 2*, Frankfurt: Suhrkamp, 1966. (10a. edición, 1972) p.57, (la traducción de los fragmentos citados es mía).

²⁰² Peter Handke, *Der Ritt über den Bodensee*, ed. cit., p.57.

Con el *Viaje a través del Lago Constanza* Handke prosigue su indagación sobre las formas de comportamiento cotidiano, pero a diferencia de lo que sucedía en las obras anteriores, ahora

Nichts mehr sollte bewiesen werden. Beweise haben dann auch in dem Stück die Form der Farce die Liden an nicht aufgehenden Beweisen und Deutungen die Form einer oft gespielten Tragödie, die Freude, von Deutungen und Beweispflichten frei zu sein, die Form eines utopischen Lustspiels. Was am Anfang klar war war oder sich jedenfalls so darstellte, ist im Verlauf des Stückes, von Satz zu Satz, von Geste zu Geste unklarer geworden, aber es ist versucht worden, das mit jenem Satz und jeder Geste so klar und grob wie möglich zu machen.²⁰³

(Ya no hay nada que demostrar . De manera que, en la obra, las demostraciones tienen la forma de una farsa; el sufrimiento producido por la incapacidad de demostrar o explicar toma la forma de una tragedia frecuentemente representada; y el júbilo de liberarse de las explicaciones y de la necesidad de demostrar adquiere la forma de una comedia utópica. Lo que al principio estaba claro o al menos se presentaba como algo claro, con cada frase y con cada gesto se volverá más oscuro en el transcurso de la obra, pero he intentado hacer esto, oración por oración y gesto por gesto, tan clara y tan abruptamente como he podido.)

De hecho, en el *Viaje a través del Lago Constanza*, Handke abandona la austeridad que caracterizaba el drama mudo de *El pupilo quiere ser tutor*, y nos presenta una pieza con diálogo y cuyo tono se aproxima a la farsa. En la escena, ocho personajes, cuyos nombres coinciden con los de los actores que los interpretan, interactúan verbal y gestualmente entre ellos, utilizando toda una serie de arquetipos del comportamiento y del habla. La interacción social aparece aquí como un intercambio vacío de gestos estereotipados y patrones de conducta convencionales. Dicho intercambio generará con frecuencia situaciones equívocas que acentúan el carácter fársico de la pieza.

Al igual que en otras piezas de Handke que hemos comentado anteriormente, en *El viaje a través del lago Constanza* no hay una anécdota o una historia que contar. Simplemente asistimos al “libre juego de fuerzas” al que da lugar la interacción entre los personajes. Pero lo interesante es ese doble juego que propone Handke: aislar primero las formas teatrales de las historias o anécdotas que las originan, convirtiéndolas de esta manera en poses, es decir en formas o gestos fuera de

²⁰³ Peter Handke, *Der Ritt über den Bodensee*, ed. cit. , p.57.

contexto y, segundo, que estas poses aparezcan identificadas con actitudes reales de la vida cotidiana. De esta manera, la ecuación que plantea Handke terminaría con el resultado siguiente: si las formas teatrales convertidas en poses (mediante su aislamiento fuera de contexto) pueden aparecer como actitudes reales de la vida cotidiana, entonces el comportamiento de la vida cotidiana no tiene más consistencia que la que tiene una sucesión de poses; y aquí debemos entender “pose” (pose en alemán) como un esquema de comportamiento que, al haber sido vaciado de contenido, sólo perdura como forma.

Al igual que en la obra *El pupilo quiere ser tutor*, en el *Viaje a través del lago Constanza* nos encontramos con una preocupación por dirigir nuestra atención hacia la sutil y borrosa frontera entre lo real y lo artificial. Para empezar, los personajes de la obra han de llevar los nombres de los mismos actores que los encarnen en el escenario.²⁰⁴ Así, la frontera entre la representación de un personaje en el escenario y en la vida real, se hace difusa y los actores/personajes pueden transitar de lo “real” a lo “teatral” de manera imperceptible. Sus maquillajes y vestimentas también reflejan en diferentes grados este tránsito: algunos de los personajes (Jannings y George, por ejemplo) llevan maquillaje y vestimenta acentuadamente teatral, mientras que otros (Stroheim y Porter), llevan los vestidos propios de la vida social real. El escenario, a su vez, es bastante “teatral”: unas escaleras que descienden desde los laterales, sillones, una mesa, muebles con cajones pintados, cuadros y otros objetos de decorado, todo ello colocado con extrema exactitud, como si estuviéramos ante el escaparate de una tienda o ante un set de televisión. En contraste con esta artificialidad, en el inicio de la obra vemos a una mujer que aspira los muebles con un aspirador real con su ruido real. Obsérvese que tenemos aquí un mecanismo similar al que utilizó Handke en *El Pupilo quiere ser Tutor* para contrastar realidad/artificialidad: los decorados visiblemente teatrales (artificiales) contra una presencia inequívocamente real (la gata o el ruido de la aspiradora).

Ahora bien, si estos son los temas que aborda Handke en su obra, la articulación de la misma se elabora mediante una sutil estructura que le proporciona a ésta el interés dramático. Y en la elaboración de esta estructura aparecen algunos elementos que parecen tener su origen en Wittgenstein: la noción de juego de

²⁰⁴ En la edición de la obra, los nombres que ha escogido Handke para sus personajes corresponden a actores bien conocidos: Emil Jannings, Heinrich George, Elisabeth Bergner, Erich von Stroheim, Henny Porten.

lenguaje o el hecho de que a los gestos (como a las palabras) no se les puede asignar un significado determinado, sino tan sólo preguntarnos por su uso dentro de un juego de lenguaje dado. Gran parte del juego dramático de la obra se basa en las distintas interpretaciones que un mismo gesto puede tener dentro de diferentes juegos de lenguaje. En efecto, los gestos, sacados fuera de contexto, es decir desconectados de un juego de lenguaje específico, aparecen como poses, y pierden toda posibilidad de ser interpretados correctamente, generando continuamente equívocos y malentendidos entre los personajes. Veamos por ejemplo lo que sucede en la primera escena: tras haberse encontrado Jennings y George, reparan en una caja de cigarrillos que ha caído al suelo. Jennings señala con el dedo la caja de cigarrillos con la intención de que George la recoja. George confunde el gesto y mira la caja como si hubiese algo que ver en ella. Jennings entonces se adapta a la interpretación que George ha hecho de su gesto y termina haciendo una observación sobre la etiqueta de la caja, como si en verdad fuese eso lo que su gesto hubiese significado desde un principio.

Este tipo de confusión será una constante a lo largo de toda la obra. En ella se suceden acciones, gestos y frases totalmente cotidianos y convencionales, pero que al no tener una referencia clara del juego de lenguaje en el que están siendo usados, continuamente generan equívocos.

En particular, hay algo que falla de manera persistente en el juego de lenguaje entre Jennings y George. Estos desajustes se dan no sólo en el lenguaje gestual sino en el hablado. El siguiente diálogo muestra que George parece no usar correctamente la palabra “saber” :

Jannings: Haben Sie jemals flambierte Nieren gegessen?

George: Nein. Jedenfalls nicht daß ich wüßte.

Jannings: Wenn Sie es nicht wissen, dann haben Sie sie auch nicht gegessen.

George: Nein.

Jannings: Sie widersprechen mir?

George: Ja. Das heißt: nein. Das heißt: ja, ich stimme Ihnen zu.

Jannings: Sie sprechen also, wenn Sie von flambierten Nieren sprechen, von etwas, das Sie nicht kennen?.

George: Das wollte ich sagen.

Jannings: Und von etwas, das man nicht kennt, solle man nicht sprechen, ist es nicht so?

George: Allerdings.²⁰⁵

(Jannings: ¿Ha probado alguna vez riñones flambé ?

George: No. Al menos no que yo sepa.

Jannings: Si no lo sabe, entonces es que no los ha probado.

George: No.

Jannings: ¿No está de acuerdo conmigo?

George: Si. Es decir: no. Es decir: si, estoy de acuerdo con usted.

Jannings: En otras palabras, cuando habla de riñones flambé está hablando de algo de lo que no sabe nada.

George: Eso es lo que quería decir.

Jannings: Y sobre aquello que no sabemos, no deberíamos de hablar, ¿no es así?

George: En efecto.)

Aparte de que la frase “sobre aquello que no sabemos, no deberíamos de hablar” tiene claras resonancias de la proposición final del *Tractatus*, es interesante cómo Handke nos presenta un tipo de paradoja a la que nos lleva un uso incorrecto de la palabra “saber”. El diálogo de George y Jennings nos recuerda la reflexión que se hace Wittgenstein cuando muestra la confusión a que nos lleva un uso inadecuado de la palabra “sé”:

Muchas veces “Lo sé” quiere decir: tengo buenas razones para mi afirmación. De modo que, si el otro conoce el juego del lenguaje, debería admitir que lo sé. Si no conoce el juego, se ha de poder imaginar cómo puede saberse una cosa semejante.²⁰⁶

La diferencia entre los conceptos de “saber” y “estar seguro” no tienen ninguna importancia, excepto cuando “Sé” quiere decir: No puedo equivocarme. Ante un tribunal, por ejemplo, podría utilizar “Estoy seguro” en lugar de “Sé” en todas las declaraciones (...) ²⁰⁷

Pero en cambio, en otros contextos funciona de manera diferente: ¿qué significado puede tener la frase “estoy seguro que aquí hay una mano (a saber, la mía propia”? Puesto que “Sé...” parece describir un estado de cosas que garantiza como un hecho aquello que se sabe, olvidando que se puede en ocasiones utilizar la expresión “estoy

²⁰⁵ Peter Handke, *Der Ritt über den Bodensee*, ed. cit. p. 68.

²⁰⁶ Ludwig Wittgenstein, *Sobre la certeza*, §14.

²⁰⁷ Ludwig Wittgenstein, *Sobre la certeza*, §8.

seguro” o “creía saberlo”. De modo que no se puede inferir la proposición “Es así” de la declaración de otra persona: “Se que es así”.²⁰⁸

Los gestos a su vez tampoco tienen un sentido unívoco. Es necesario un adiestramiento para aprender su uso. Pero ¿cómo se da este aprendizaje? Recordemos las palabras de Wittgenstein

433. Cuando damos una orden, puede parecer que lo que la orden desea en último término, tiene que permanecer inexpresado, pues siempre queda un abismo entre la orden y su ejecución. Deseo, por ejemplo, que alguien haga un determinado movimiento, que levante el brazo. Para que quede perfectamente claro, le muestro el movimiento requerido. Esta figura parece unívoca; pero ya no ante la pregunta: ¿cómo sabe él que tiene que hacer ese movimiento? - ¿Cómo sabe él cuál es la manera en que debe usar los signos, cualesquiera que sean los que yo haga? - Entonces puedo intentar completar la orden mediante otros signos, haciéndole señales al otro, gestos para animarlo, etc.. Aquí parece como si la orden comenzara a balbucear.

Como si el signo tratara de producir en nosotros una comprensión con medios inseguros.- Pero cuando lo comprendemos por fin, ¿con qué signo lo hacemos?

434. El gesto intenta retratar - nos gustaría decir -, pero no lo puede hacer. ²⁰⁹

Desde esta perspectiva, lo que está ausente entre Jannings y George es precisamente ese signo-contraseña que permite la comprensión del gesto. Por ejemplo, cuando Jannings pronuncia la última de las frases citadas antes, “Y sobre aquello que no sabemos, no deberíamos de hablar, ¿no es así?” acompaña su frase con el correspondiente gesto, colocando su mano con la palma hacia arriba. George mira la mano sin comprender el sentido del gesto. Jennings a su vez, ante la mirada de George, supone que éste ha encontrado algo en la palma de su mano y por lo tanto la mantiene inmóvil. La mano queda suspendida con la palma hacia arriba como si esperara que se le colocara algo. George lo interpreta como una invitación a poner algo sobre la mano, se agacha y coloca la caja de cigarros en la mano de Jannings. Se hace una pausa como si Jannings hubiera esperado otra cosa. Entonces

²⁰⁸ Ludwig Wittgenstein, *Sobre la certeza*, §13.

²⁰⁹ Ludwig Wittgenstein, *Investigaciones Filosóficas*, p. 309.

Jannings coge la caja con la otra mano y se la coloca en la rodilla. La mano permanece con la palma hacia arriba.²¹⁰

Seguir una regla es análogo a obedecer una orden. Se nos adiestra para ello y se reacciona a ella de determinada manera. ¿Pero qué pasa si uno reacciona así y el otro de otra manera a la orden y al adiestramiento? ¿Quién está en lo correcto?²¹¹

Para poder ordenar el confuso mundo de George y Jennings, hace falta que se establezca qué significa seguir una regla, qué juego de lenguaje se está jugando. Los otros personajes, Erich von Stroheim, Henny Porter, Elizabeth Bergner, serán los encargados de establecerlo. Vestidos formalmente y de apariencia mundana, sus gestos tendrán la seguridad de quien sabe jugar al juego de las relaciones sociales sin el menor fallo. Según el “libre juego de las fuerzas” que se establece entre ellos, mostrarán, mediante ejemplos y ejercicios, diferentes juegos de lenguaje: relaciones de dominación, de seducción, de compraventa, que determinarán los diferentes usos de los gestos o poses que George y Jennings aprenden. Así, por ejemplo, cuando Berger le insinúa a Jannings que él es más poderoso que George puesto que habla en su nombre, Jannings se dispone a jugar ese rol:

Jannings: Mächtiger? Ja... ja, warum nicht? (Zu George.)

Nicht wahr? Ich spreche für dich, also habe ich dir auch etwas zu sagen!?

(George nickt spielerisch). Du bist nicht mein Freund! Wenn hier jemand etwas zu sagen hat, dann bin ich es!

Pause.

Jannings und George fangen zu spielen an:

Jannings läßt sich auf den Feteuil fallen und streckt die Füße aus: “Die Stiefel!”

George tritt schnell herzu, läßt sich auf ein Knie nieder und zieht ihm die Stiefel an.

Jannings: “Den Tee!”

George gießt flink Tee in eine Tasse, reicht sie ihm.

Jannings: “Den Zucker!”

George hält ihm die Zuckerdose hin.

Jannings nimmt ein Stück mit der ange und läßt es elegant in die Tasse fallen.

“Einen Löffel!”

George REICHT ihm einen Löffel .

²¹⁰ Peter Handke, *Der Ritt über den Bodensee*, ed. cit. , p.68.

²¹¹ Ludwig Wittgenstein, *Investigaciones Filosóficas*, #206.

Beide schmunzeln in sich hinein, sind nah daran zu kichern.

Jannings rührt einmal zackig um: "Die Zeitung!"!

George ist schon beim Zeitungstisch und zurück.

"Meine Brillen!"

George PLATZT heraus: "Aber Sie tragen keine Brillen!" 212

(Jannings: ¿Más poderoso? Si... si, ¿por qué no? (A George.)

¿Correcto? Yo hablo por ti. ¿Eso significa que debes escuchar lo que digo!?

(George asiente divertido). ¡No eres mi amigo! Si alguien tiene algo que decir aquí, ¡ese soy yo!

(Pausa. Jannings y George comienzan a jugar)

Jannings: (Sentándose en el sillón y extendiendo sus piernas) ¡Las botas!

(George rápidamente se acerca, se arrodilla y le quita las botas a Jennings)

¡El té! (George rápidamente sirve el té en una copa y se la da) ¡El azúcar! (George le ofrece el azucarero. Jannings toma con las pinzas un cubito de azúcar y lo deja caer con elegancia en su taza)

¡Una cuchara! (George le da la cuchara. Ambos sonríen y están a punto de reír.) ¡El periódico! (George va a la mesa y vuelve con el periódico) ¡Mis gafas!

George: (Sin pensarlo) ¡Pero no usas gafas!

Nuevamente comprobamos que Jannings y George no se ajustan adecuadamente a las reglas del juego, por lo que éste entra en una espiral de sin sentido en la que George y Jennings terminan como una pareja grotesca y cómica. Aunque pueden ejecutar los gestos, al no conocer el juego del lenguaje en que se usan, no pueden acertar en su significado. Interviene Erich von Stroheim y señala que lo que han hecho es completamente equivocado y se propone, junto con Bergner, mostrarles cómo es que el juego de dominación se ejecuta. Se inicia entonces una secuencia gestual en la que se revela el poder de Von Stroheim sobre Porter. Veamos cómo se establece esta relación:

Schließlich betrachtet Stroheim Henny Porten.

Da er mit dem Rücken zu den Zuschauern steht, ist sein Blick nur daran zu erkennen, wie Henny Porten auf ihn antwortet.

Sie lehnt sich zuerst vor, sitzt aufgerichtet da.

Sie erhebt sich, wie eine Schlafwandlerin, geht auf Stroheim zu, bleibt vor ihm stehen.

Vor ihm sehend, will sie ihm den Morgenmantel von den Schultern nehmen, aber dann tritt sie hinter ihn und nimmt ihm den Mantel von hinten ab; sie scheint ihn selber dabei gar nicht zu berühren.

212 Peter Handke, *Der Ritt über den Bodensee*, ed. cit., p. 85

Sie geht zur Tapetentür, hinter der der Saubsuger steht, hängt den Mantel hinein, nimmt eine weinrote Hausjacke heraus, breitet sie, wieder hinter Stroheim, aus, und er schlüpft mit beiden Händen hinein, ohne daß die beiden einander wieder berührt haben.[...] Henny Porten zieht Stroheim die Manschetten unter den Jackenärmeln hervor.

Pause.

Stroheim beschreibt nun mit der Hand einen Viertelkreis, zum Zeichen, daß Henny Porter sich vor ihn hinstellen soll. Sie folgt der Bewegung sofort, achtet dabei darauf, ihm niemals den Rücken zuzukehren.

Sie bleibt vor ihm stehen.

Er winkt sie mit dem Zeigefinger heran.

Pause. 213

(Stroheim observa a Henny Porter. Como él está de espaldas al público, el hecho de que la mire a ella sólo lo podemos deducir a partir de la respuesta que ella ofrece a su mirada. Ella primero se inclina hacia adelante y se sienta recta. Después se levanta como una sonámbula, camina hacia Stroheim, se detiene frente a él. Da la impresión de que desea quitarle el abrigo estando frente a él, pero entonces cambia de sitio y le quita el abrigo colocándose a sus espaldas; mientras hace esto, da la impresión de no tocarlo. Camina hacia la puerta en la pared del fondo donde está guardada la aspiradora, cuelga el abrigo en el interior, saca una chaqueta de smoking de color rojo vino; regresa con Stroheim y sostiene la chaqueta a sus espaldas; él introduce las manos y se la pone; nuevamente la acción se realiza sin que se toquen. [...] Henny Porten le estira los puños de la camisa por debajo de las mangas de la chaqueta. Pausa. Stroheim describe con su mano un cuarto de círculo, indicándole a Henny Porten que se coloque en frente de él. Ella obedece inmediatamente y, al hacerlo, evita cuidadosamente darle la espalda. Se para frente a él. Con el dedo índice, él la invita a acercarse. Pausa.)

En este momento, Jannings copia este movimiento circular de la mano señalando con ella la caja de cigarrillos. George obedece ciegamente, dándole a Jannings la caja que estaba sobre la mesa. Cuando se da cuenta de lo que ha hecho, se queda sorprendido y se apresura a regresar la caja a su sitio. Mientras esto sucede, Stroheim y Henny Porten prosiguen con su secuencia de gestos, que revelan cada vez más una sorda violencia:

Stroheim zieht Henny Porten an ihrer Stola näher an sich heran.[...]

Er faßt sie mit dem Zeigefinger unters Kinn und hebt ihr Gesicht.

Pause.

Er streichelt sie über den Hinterkopf.

Pause.

²¹³ Peter Handke, *Der Ritt über den Bodensee*, ed. cit., p. 87.

Er tätschelt ihr die Schulter.

Pause.

Er klopft ihr mit zwei Fingern auf die Wange.

Pause.

Er schnippt ihr gegen die Zähne.

Pause.

Er zieht mit dem Finger ihr unteres Augenlid herunter.

Pause.

Er gibt ihr einen Klaps auf den Hintern, daß sie in die Knie geht. ²¹⁴

(Stroheim acerca a Henny Porten hacia sí, tirándola de la estola [...] Con el dedo índice le levanta el rostro, sujetándola de la barbilla. Pausa. Le acaricia la nuca. Pausa. Le da unas palmadas cariñosas en el hombro. Pausa. Tamborilea con dos dedos en su mejilla. Pausa. Chasquea los dedos en sus dientes. Pausa. Con el dedo, tira hacia abajo de su párpado inferior. Pausa. Le da una palmada en el culo que hace que ella caiga de rodillas. Pausa.)

Todos quedan sorprendidos de lo bien que marchan las cosas entre Porten y Stroheim. En cambio, George y Jannings no logran dominar ese juego. De hecho, les parece sorprendente y asombroso, casi irreal, que las cosas funcionen tan bien, con tanta fluidez, que a cada gesto corresponda una reacción que sea coherente. La misma Elizabeth Bergner expresa su sorpresa ante la extraordinaria impresión de *realidad* que produce el correcto fluir de los gestos:

Elizabeth Bergner: "Es ist si schön zuzuschauen, wenn etwas sich einspielt! Es ist, wie wenn man bei einem Kaufzuschaut: Zug um Zug! Hier die Ware, hier das Geld! Hier das Geld, hier die Ware! Oder wie wenn man zwei Leuten beim Sprechen zuhört: erst die Frage, dann die Antwort! Jemand streckt die Hand aus, der andere schüttelt sie! Wie geht es Ihnen, mir geht es gut! Wie finden Sie ihn,, ich finde ihn in Ordnung! Jemand steht auf, Sie gehen schon?! Jemand seufzt, und man streichelt ihn! Schön ist das!" ²¹⁵

(Elizabeth Bergner: Es maravilloso ver cuando algo comienza a funcionar con fluidez. Es como ver una venta: una movida tras otra. ¡Aquí la mercancía, allá el dinero! ¡Aquí el dinero, allá la mercancía! O como escuchar a dos personas hablar: primero la pregunta, después la respuesta. Alguien extiende la mano y el otro la aprieta. ¿Cómo está usted? ¡yo estoy bien! ¿Qué le parece? ¡Me parece muy bien! Alguien se levanta, ¿ya se van? Alguien suspira ¡y le damos unas palmaditas! ¡Ah, es bellissimo!)

²¹⁴ Peter Handke, *Der Ritt über den Bodensee*, ed. cit. , p. 88.

²¹⁵ Peter Handke, *Der Ritt über den Bodensee*, ed. cit. , p. 89.

Elizabeth Bergner ha expresado aquí lo que Handke había señalado en su nota introductora: estamos contemplando una sucesión de gestos que parecen perfectamente coherentes y comprensibles, pero dado que carecen de contenido (no hay ninguna historia detrás), o se ejecutan fuera de contexto, se quedan en puras formas, en poses. Sin embargo, ¿no es precisamente esta sucesión de poses lo que observamos en la realidad? ¿Acaso no son estos mismos gestos los que nos llevan en la vida real a decir a decir “sé” que hay una relación erótica entre A y B”?

George, que no acaba de comprender el mecanismo, intenta rebelarse ante las órdenes de Jennings. Pero es demasiado tarde, las reglas han sido establecidas :

George [...]: “Wenn ich aber nicht will?”

Jannings: “Jetzt ist es zu spät. Die ganze Zeit hast du getan, was ich dir gesagt habe, und nie etwas gesagt. Du warst bis jetzt zufrieden, sonst hättest du etwas gesagt- warum solltest du also jetzt unzufrieden sein? Du hast die ganz Zeit nicht widersprochen - wie solltest du also jetzt widersprechen dürfen? Nein, was du jetzt sagst, gilt nicht mehr! Tu was ich dir sage!”

[...]

Jannings, in vernünftigen Ton: “Schau dir die andern an!” Er wendet den Kopf einmal zu Stroheim, dann zu Henny Porten.

[...]

Jannings: “Wenn sie tun, was ich ihnen sage- warum dann nicht auch du?”

Pause.

George: “Aber warum tun sie es?” 216

(George [...]: ¿Qué sucede si no lo hago?)

Jannings: Es demasiado tarde ahora. Todo el tiempo has hecho como te lo he indicado y nunca te quejaste. Estuviste satisfecho hasta ahora o de lo contrario habrías dicho algo. Así que, ¿por qué habrías de estar incómodo ahora? En ningún momento me has contradicho. ¿Por qué he de permitir que me contradigas ahora? No, lo que digas ahora ya no es válido. ¡Haz lo que te digo!

[...] Mira a los demás (vuelve la cabeza hacia Von Stroheim y luego hacia Henny Porten) [...] Si ellos hacen lo que se les dice, ¿por qué tú no?

Pausa.

George: Pero ¿por qué lo hacen?)

216 Peter Handke, *Der Ritt über den Bodensee*, ed. cit., p. 115.

La pregunta de George “Pero ¿por qué lo hacen?” no es gratuita. Es evidente que al no tener el código que le permita entrar dentro del juego de lenguaje dado, no tiene posibilidades de comprender lo que está sucediendo. Comprender un juego de lenguaje significa comprender una forma de vida (*Investigaciones Filosóficas* #23).

Recordemos que Wittgenstein insistía en que el significado de una palabra no se aprendía mediante definiciones (ostensivas o no), sino conociendo su uso, es decir su utilización dentro de un juego de lenguaje. George tiene que aprender el juego observando como se juega:

George: “Warum tun sie das? Warum hören sie auf Sie?”

[...]

Jannings: “Weil es ihnen natürlich ist. Sie haben es einmal getan, ohne daß ich etwas gesagt habe, im Halbschlaf oder weil es sich so ergab. Dann sagte ich es, und sie taten es wieder. Dann fragten sie mich: ‘Darf ich das für Sie tun?’, un ich sagte: ‘Du Sollst!’ Und von da an taten sie es, ohne daß ich etwas sagen mußte. Es hatte sich eingebürgert. Ich könnte mit dem Fuß auf etwas zeigen, und sie würden springen und es holen! Alles Naturgesetze! Man hat angefangen, miteinander zu verkehren, und es hat sich eingespielt.”²¹⁷

(George: Pero ¿por qué lo hacen? ¿por qué te escuchan?)

[...]

Jannings: Porque les resulta natural. Una vez lo hicieron, estando semidormidos, sin que yo dijera nada, o simplemente sucedió así. Entonces yo lo dije y lo hicieron de nuevo. Luego me preguntaron ‘¿puedo hacer esto por ti?’ y contesté: ‘¡Tienes que hacerlo!’, y de ahí en adelante lo hicieron sin que yo tuviera que decir nada. Se convirtió en un hábito: basta con que señale algo con la punta del pie y saltaran de inmediato para cogerlo. No son sino leyes de la naturaleza. La gente comienza a socializar entre sí y se establece la regla.)

Se aprende el juego observando cómo juegan otros, practicando mediante ejemplos y ejercicios, aprendiendo hábitos, es decir aprendiendo a seguir reglas.²¹⁸ En cambio, George cree que se trata de comprender el significado de cada gesto o de cada actitud. Al principio, todo parece ir bien:

Stroheim [...] als LEHRER: “und jetzt die Nutzenanwendung: Jemand tätschelt einen Gegenstand oder lehnt sich an ihn?”

²¹⁷ Peter Handke, *Der Ritt über den Bodensee*, ed. cit., p. 116.

²¹⁸ Véase, por ejemplo: Ludwig Wittgenstein, *Investigaciones Filosóficas*, #54 y #206.

George: "Der Eigentümer!"

Stroheim: "Jemand bewegt sich mit eingezogenen Schultern zwischen Sachen, macht einen Bogen um sie?"

George: "Der Gast!"

Stroheim: "Jemand, der schießt, hält einen Gegenstand in der Hand?"

George: "Der Dieb!" 219

(Stroheim [...] como PROFESOR: y ahora una aplicación práctica: ¿alguien que acaricia un objeto o se apoya en él?

George: ¡El propietario!

Stroheim: ¿Alguien que se mueve con los hombros caídos entre objetos, esquivándolos?

George: ¡El invitado!

Stroheim: ¿Alguien que mira de soslayo y tiene un objeto en su mano?

George: ¡El ladrón!)

Sin embargo, la correspondencia entre gesto (signo) y significado está lejos de ser unívoca:

Jannings: "Jemand tätschelt eine Sache, weil sie ihm gehört: weil jemand eine Sache tätschelt, gehört sie ihm?"

Stroheim: "Es sie denn, Sie widerlegen ihn."

Jennings: "Jemand n mit einer Sache in der Hand, fängt zu schießen an: weil er sie gestohlen hat?"

Stroheim: "Es sei denn, er beweist seine Unschuld." 220

(Jannings: Alguien acaricia un objeto porque le pertenece. Si alguien acaricia un objeto, ¿entonces le pertenece?

Stroheim: Mientras no se demuestre lo contrario

Jennings: Alguien con un objeto en la mano mira de soslayo . ¿Es porque lo ha robado?

Stroheim: Mientras no pruebe su inocencia)

Sólo podemos decir que comprendemos un gesto o una palabra si sabemos cómo usarla dentro de un juego del lenguaje. Así, por ejemplo, para poder ejecutar una orden es necesario comprenderla, lo que quiere decir que no tenemos duda sobre su uso dentro del juego del lenguaje en que se formula:

219 Peter Handke, *Der Ritt über den Bodensee*, ed. cit., p. 111.

220 Peter Handke, *Der Ritt über den Bodensee*, ed. cit., p. 111.

George: "Warum sind Sie so feindselig?"

Henny Porten: "Und warum sind Sie so blaß?"

George: "Ich bin nicht blaß!"

Henny Porten: "Und ich bin nicht feindselig!" Sie spricht sofort weiter: "Kennen Sie den Ausdruck: 'Die Hände auf den Kopf legen'?"

George schaut Jannings an. Dann antwortet er: "Gewiß."

Henny Porten: "Warum schauen Sie ihn an, bevor Sie antworten?"

George: "Ich bin es so gewohnt."

Henny Porten: "Legen Sie die Hände auf den Kopf!"

Er stockt.

Henny Porten: "Haben Sie gehört?"

Er schaut wieder zu Jannings, bevor er sagt: "Ich überlege noch."

Henny Porten: "Aber es gibt doch den Ausdruck, nicht wahr?"

Langsam legt er die Hände auf den Kopf.

Stroheim spielt mit: "Legen Sie die Hände auf den Tisch!"

George probiert, ob es den Satz gibt: "'Legen Sie die Hände auf den Tisch!'" Erleichtert: "Ja" Er legt die Hände auf den Tisch.

Henny Porten: "Ballen Sie die Hände und streicheln Sie mich!"

George probiert: "'Ballen Sie die Hände und streicheln Sie mich!' ? Nein!" 221

(George: ¿Por qué eres tan hostil?)

Porten: Y ¿por que estás tan pálido?

George: ¡No estoy pálido!

Porten: ¡Yo no soy hostil!

(Continúa de inmediato) ¿Conoces la expresión 'Pon tus manos en la cabeza' ?

George: (Mira a Jannings y después contesta) Por supuesto.

Porten: ¿Por qué lo miras a él antes de responder?

George: Es un hábito.

Porten: ¡Pon tus manos en la cabeza!

(El duda) ¿Has escuchado lo que te he dicho?

George: (De nuevo mirando primero a Jannings) Aún estoy pensando acerca de ello

Porten: Pero la expresión existe ¿no es así?

(Lentamente, él coloca sus manos en la cabeza)

Von Stroheim: (jugando) Pon tus manos sobre la mesa.

George: (Probando a ver si la frase existe). "Pon tus manos sobre la mesa"

(Satisfecho) Si. (Pone las manos sobre la mesa)

Porten: ¡Cierra los puños y acaríciame!

George: (Lo intenta) ¡No!

221 Peter Handke, *Der Ritt über den Bodensee*, ed. cit., p. 149.

Ante la última orden de Porten, “¡Cierra los puños y acaríciame!”, George queda paralizado. La expresión es correcta gramaticalmente, pero dentro del juego del lenguaje dado su uso no existe, al menos no para George (podríamos imaginar un juego del lenguaje en que se usara la frase; por ejemplo, en un poema).

Otro de los juegos del lenguaje podría ser el “mostrar algo”:

Henny Porten: “Ich werde Ihnen etwas zeigen!”

Sie lächelt Stroheim als Eingeweihten zu und fängt an, in ihren Kleidern zu suchen,

George streckt schließlich die Hand aus, während sie noch sucht.

Sie blickt ab und zu auf die Hand und sucht weiter.

Plötzlich schlägt sie ihn auf die Hand und schiebt sie weg.

Sie sagt böse: “Das wollte ich Ihnen zeigen!” 222

(Henny Porten: ¡Te voy a mostrar algo! (Sonríe a Stroheim como su cómplice y comienza a buscar entre sus vestidos.))

George extiende su mano mientras ella continúa buscando. De vez en cuando ella mira la mano extendida y continúa buscando. De pronto, golpea la mano de George quitándola de enmedio.

(Con malicia) ¡Eso es lo que te quería mostrar!)

¿Qué es lo que le ha mostrado Porten a George? Simplemente la acción de buscar (pero evidentemente eso no es algo que se pueda colocar sobre la mano, como esperaba George).

Este encadenamiento de gestos y acciones o, en los términos de Handke, de poses, aparentemente podría continuar de manera indefinida. Sin embargo, la inopinada aparición en escena de dos mujeres, Estella y Alice, rompe con el engranaje. La dos mujeres van vestidas idénticamente, como si fuera una sola mujer desdoblada en dos. Los personajes que antes habíamos visto desenvolverse con tanta seguridad y sincronización se encuentran ahora mudos y perplejos. Son incapaces de relacionarse correctamente con Alice y con Estella. Es como si las acciones y las palabras de Alice y de Estella pertenecieran a un juego de lenguaje diferente, incomprensible para los demás. Handke acentúa esta incoherencia haciendo que las palabras de una vayan acompañados de los gestos de la otra, provocando una mayor sensación de artificialidad, puesto que ahora los gestos no sólo no tienen un significado definido, sino que tampoco parece estar claro quién es el sujeto que

222 Peter Handke, *Der Ritt über den Bodensee*, ed. cit., p. 150.

quiere significar algo con esos gestos. Alice y Estella salen tan sorprendentemente como habían llegado, dejando a los demás sumidos en el pasmo absoluto. Stroheim, Jennings, Porten y George (Bergner se ha quedado dormida) intentan retomar el hilo, pero es inútil, algo se ha roto. Irremediablemente, los gestos y las palabras se han vuelto equívocos. La seguridad con que Stroheim y Porten participaban en diferentes juegos de lenguaje, en los que los gestos y lo que se quería significar con ellos siempre coincidía, ha sido socavada. Aquella extraordinaria fluidez que maravillaba a Bergner ha desaparecido y ahora todo es confusión: Porten se cubre los ojos con las manos y George pregunta ¿qué te pasa?, pero a ella no le pasa nada. Porten aleja de sí un objeto y George pregunta ¿ya no te gusta? , pero el gesto no necesariamente tenía que ver con sus gustos. Porten se levanta abruptamente y Von Stroheim pregunta ¿ te vas? , pero ella simplemente se ha levantado. Es como si aquello que permitía comprender y participar en un juego de lenguaje se hubiera perdido:

Stroheim zu Henny Porten, die bewegungslos dasteht: "Sie wollen gehen?"

Henny Porten setzt sich: "Nein, ich bin nur aufgestanden."

Sie kreuzt plötzlich die Arme über der Brust und zieht die Schultern zusammen.

George: "Ist Ihnen kalt?"

Henny Porten laßt die Arme fallen: "Nein." 223

Stroheim : (A Henny Porten) ¿Quieres irte?

Henny Porten: (Sentándose) No, sólo me levanté. (Cruza sus brazos sobre el pecho y encoge los hombros).

George: Tienes frío.

Henny Porten (Bajando los brazos): No.

Esta continua deducción equivocada del significado de sus acciones la lleva a la exasperación.

George: "Sie sind unruhig?"

Henny Porten legt die Zigarre zurück.

Ruhig sagt sie: "Nein, ich wollte mir nur eine Zigarre nehmen."

Plötzlich SCHREIT sie: "Ich wollte mir nur eine Zigarre nehmen!"

[...]

²²³ Peter Handke, *Der Ritt über den Bodensee*, ed. cit. , p. 152.

Henny Porten SCHREIT: "Ich wollte mir nur eine Zigarre nehmen! ICH WOLLTE MIR NUR EINE ZIGARRE NEHMEN!" 224

George: ¿Estas inquieta?

Henny Porten: (dejando el cigarro de nuevo en la caja; con calma) No, sólo quería coger un cigarro. (Súbitamente, gritando.) ¡Sólo quería coger un cigarro! (...) (Gritando.) ¡Sólo quería coger un cigarro! ¡SOLO QUERÍA COGER UN CIGARRO!

Los personajes quedan entonces mudos, incapaces de realizar ningún gesto o de decir una sola palabra. Como si de pronto hubiesen descubierto un vacío detrás de sus palabras y gestos, y con ese descubrimiento su identidad se hubiese volatilizado. Si en *Kaspar* el proceso de adquisición del lenguaje desembocaba en un balbuceo de frases inconexas, en esta obra los personajes se hunden en el silencio, desprovistos por completo de medios para establecer una comunicación que no aparezca contaminada por el equívoco o la artificialidad.

En este caso, sin embargo, Handke quizá no es tan pesimista como lo fue en *Kaspar*: la obra finaliza cuando, en medio de la perplejidad y el silencio de todos, Elizabeth Bergen, que ha estado todo este tiempo en un estado de somnolencia, abre lentamente los ojos, se despereza y sonrío al reconocer a Stroheim. Esa última sonrisa ¿es una pose más?

El título de la obra, *Viaje sobre el Lago Constanza*, hace referencia a una conocida leyenda germánica: un caballero emprende un viaje a un pueblo a orillas del lago Constanza. A medida que se aproxima al lago, con la esperanza de encontrar una barca que lo lleve a la otra orilla, la niebla descende, dificultando la visibilidad. Perdido y sin poder ver nada, el caballero sigue cabalgando hasta que se aproxima a un pueblo. Pensando que ha errado el camino, pregunta a los habitantes del pueblo dónde puede encontrar una barca con la que cruzar el lago. La gente se queda sorprendida e impresionada: ¡ha podido cruzar a caballo el lago congelado y ha llegado a su destino! ¡pero si el hielo no tiene más de una pulgada de grosor! El caballero, al percatarse del peligro que ha corrido, cae muerto de la impresión.

224 Peter Handke, *Der Ritt über den Bodensee*, ed. cit., p. 152.

El que el título de la obra de Handke haga referencia a esta leyenda, nos confirma la visión del autor: en términos alegóricos, esa delgada capa de hielo que sostuvo al caballero correspondería a la frágil (por vacía, por artificial) estructura de gestos, poses y frases aprendidas en que se desenvuelven los personajes de la obra (y por lo tanto, según Handke, todos nosotros en la vida real). De nuevo, cuando buscamos a la persona detrás del “yo” nos encontramos sólo con unas relaciones gramaticales, sólo que aquí las identidades parecen estar sostenidas fundamentalmente por su inserción en determinados juegos de lenguaje gestuales. La llegada de Alice y Estella correspondería al momento de la leyenda en que el caballero descubre que, sin saberlo, ha cabalgado sobre el lago congelado. Ellas hacen patente cómo la identidad se sostiene sobre esa delgada capa de poses y gestos detrás de los cuales parece no haber nada. En la leyenda, el caballero cae fulminado al tomar de conciencia de su situación. En la obra de Handke, la revelación de ese vacío reduce a los personajes al silencio.

4.4 De lo que no se puede hablar hay que callar.

Transcurrieron diecinueve años desde *El viaje a través del Lago Constanza* hasta *Das Spiel vom Fragen oder die Reise zum sonoren Land* (*La obra de las preguntas o el viaje a la tierra sonora*) (1979). En ese período, Handke publicó dos obras teatrales *Die Unvernünftigen sterben aus* (*Los insensatos agonizan*) (1973) y *Über die Dörfer* (*Sobre la aldea*) (1981) en las que no sólo se aleja de la línea experimental que había caracterizado sus anteriores obras teatrales, sino que toda su producción, tanto teatral como literaria, da un giro hacia lo subjetivo, hacia la introspección, incluso hacia lo místico. De alguna manera, este cambio de dirección era la consecuencia natural del callejón sin salida al que había llegado Handke en sus obras anteriores. En *Kaspar* el lenguaje hablado aparece como un elemento alienante, como un constructo social que deforma, limita y aísla al individuo. En el *Viaje a través del Lago Constanza*, las relaciones humanas parecen inevitablemente mediatizadas por los clichés y por una gestualidad carente de contenido. Tras los balbuceos incoherentes de *Kaspar* y tras el silencio en que al final quedan sumidos los personajes del *Viaje a*

través de del Lago Constanza, queda la pregunta ¿existe alguna otra posibilidad? ¿podemos aspirar a una comunicación que no esté limitada o distorsionada por el lenguaje, una comunicación que no se base en un vacío juego de poses sociales? Aunque las dos obras que a continuación examinamos no tienen la misma relación con Wittgenstein que obras como *Kaspar* o *El viaje a través del Lago Constanza*, de alguna manera son la respuesta que Handke da a esas preguntas. Por lo tanto, también son indicativas de la evolución de la obra de Handke respecto al pensamiento de Wittgenstein.

4.4.1 *Das Spiel vom Fragen oder die Reise zum sonoren Land (La obra de las preguntas o el viaje a la tierra sonora).*

El tema de *La obra de las preguntas* es el propio de un *bildungsroman*: la coincidencia de un grupo de desconocidos que emprenden un viaje cuyas vicisitudes los transformarán. El viaje se convierte en la prueba necesaria para alcanzar el conocimiento. En *La obra de las preguntas*, se trata de un viaje a la *Hinterland*, es decir, al mundo interior, subjetivo.²²⁵ Los personajes reunidos son Mauerschauer (“un fisgón”), Spielverderber (“un aguafiestas”), un joven actor, una joven actriz, una pareja mayor, Parzival y Einheimischer (“un hombre local”).²²⁶ La pieza está estructurada como una obra de teatro, pero en realidad se trata de una larga discusión entre los personajes alrededor de la pregunta fundamental ¿cómo puede existir un discurso que provenga de nuestra humanidad compartida y no de las formas de comportamiento y del habla mediatizadas por las estructuras sociales? Y ¿qué es lo que queda cuando hemos rechazado esos comportamientos y formas de hablar? El viaje que se representa ante nosotros no parece conducir espacialmente hacia ninguna parte, sino que simplemente consiste en la búsqueda de la pregunta

²²⁵ Literalmente, *Hinterland* significa la tierra interior, o la tierra del interior. Evidentemente se puede interpretar también, como en los cuentos de hadas, como la denominación de algún lugar geográfico concreto, de carácter mítico, y cuya ubicación nos es desconocida. El *Hinterland* podría referirse también al centro, al corazón de Europa, visto este como un lugar con una carga mágica específica.

²²⁶ No existe equivalente al castellano de *Mauerschauer*, palabra que parece ser acuñada por Handke. Literalmente significaría “el que mira por encima de los muros”, y hace referencia a una persona que observa desde la seguridad que le proporciona estar tras el muro.

adecuada para poner en marcha el verdadero diálogo. Pero estamos ante un dilema, pues para llevar a cabo esa búsqueda es necesario usar el lenguaje. Por eso los personajes tienen que avanzar a tientas, con dificultad, para evitar caer en los viejos esquemas y patrones del lenguaje. De hecho, el mismo dilema se le plantea a Handke, quien tiene que recurrir al lenguaje teatral convencional que él mismo había atacado en sus “piezas habladas”.

Según la leyenda, Parzival falló al preguntar al rey Anforjas la pregunta equivocada. El Parzival de la obra de Handke, necesita también saber cómo formular la pregunta adecuada para que pueda dar comienzo un diálogo verdadero, en el que se pueda experimentar la vida de algo en la palabra que lo designa, comenzado así la rehabilitación. La obra no da respuestas, sólo muestra la búsqueda.

Un último comentario: la obra está dedicada a “Ferdinand Raimund, Anton Chejov, John Ford y todos los demás”. Al final de la obra Mauerschauer y Spielverderber se refieren entre sí con sus verdaderos nombres, Ferdinand y Anton Pavlovich. Es decir que los personajes que hemos conocido como Mauerschauer y Spielverderber no son otros que Ferdinand Raimund²²⁷ y Anton Chejov. Así, todos los integrantes de esta aventura resultan ser gente de teatro: ¿quién mejor para emprender una meditación sobre los engaños de la representación, de la imitación, de la mimesis? Y además han sido guiados por dos de los más importantes nombres del teatro europeo, como si de dos ángeles de la guarda se tratase. En particular, la mención a Ferdinand Raimund es significativa, pues la obra de Handke recuerda el tono de las *Zauberpossen* (“farsas mágicas”) de Raimund.

¿Que relación hay entre esta “farsa mágica” de Handke y sus obras anteriores? Handke parece haber cambiado de opinión respecto a los límites del lenguaje. Supone que hay preguntas (y por lo tanto respuestas) que existen, de algún modo misterioso, ajenas a los juegos del lenguaje practicados por una comunidad o por una cultura. La existencia o cualidad de esas posibles preguntas, o de un posible lenguaje más verdadero o auténtico, no deja de ser nebulosa. El mismo Handke se cuida de no definir cuáles son esas preguntas. ¿Son acaso, como todo parece indicar, preguntas sobre el sentido de la vida? ¿sobre el sentido del mundo? Pero el sentido del mundo reside fuera de él, y las proposiciones del

²²⁷ Ferdinand Raimund fue un escritor vienés del siglo diecinueve cuyas *Zauberpossen* (“farsas mágicas”) aún son clásicas en el repertorio del teatro austríaco. Véase pp. 115-116.

lenguaje no pueden expresar nada más alto.²²⁸ Y si no son éstas las preguntas, entonces ¿por qué es tan difícil expresarlas? En el *Tractatus* leemos que

6.5 Respecto a una respuesta que no puede expresarse, tampoco cabe expresar la pregunta.

El enigma no existe.

Si una pregunta puede siquiera formularse, también puede responderse.

6.51 [...] Porque sólo puede existir duda donde existe una pregunta, una pregunta sólo donde existe una respuesta, y ésta, sólo donde algo puede ser dicho.

4.4.2 *Die Stunde da wir voneinander nichts wissen (La hora en que no sabíamos nada el uno del otro),*

Nada sería más notable que el observar a un hombre entregado a una actividad simple y cotidiana mientras considera que nadie lo observa. Imaginemos un teatro; el telón se levanta y vemos a un hombre sólo en una habitación, caminando de arriba a abajo, encendiendo un cigarro, sentándose, etc.. de manera que, de pronto, estamos observando a un ser humano desde afuera de una manera en la que nunca podríamos observarnos a nosotros mismos; sería como contemplar un capítulo de biografía con nuestros propios ojos... Estaríamos observando algo más maravilloso que lo que cualquier dramaturgo pudiera hacer representar o decir en el escenario: la vida misma.- ¡Pero esto es lo que vemos todos los días en la vida diaria sin que nos cause la menor impresión! Cierto, pero es que no lo vemos desde ese punto de vista.

Wittgenstein, *Culture and Value*

La obra *Die Stunde da wir voneinander nichts wissen (La hora en que no sabíamos nada el uno del otro)*, estrenada en 1992, es una obra completamente muda. Pero ya no es el silencio ominoso de *El pupilo quiere ser tutor*, ni el silencio pesimista al que parece quedar reducido *Kaspar* en la incoherencia de sus balbuceos finales, o el silencio perplejo en el que quedan sumidos los personajes de *El viaje a través del lago Constanza*. Tampoco es el misterioso silencio que envuelve a las preguntas en *La obra*

²²⁸ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus*, #6.41 y #6.42.

de las preguntas. En *La hora en que no sabíamos nada el uno del otro* se trata de un silencio creativo, a partir del cual germinan una multitud de historias. Handke renuncia al lenguaje pero sólo para potenciar la mirada. Es como si, a las preguntas implícitas en *La obra de las preguntas o el viaje a la tierra sonora*, una primera respuesta fuera: para reencontrarnos primero hay que saber mirar. Handke se coloca en una etapa previa al uso del lenguaje verbal para apuntar una multiplicidad de historias que se entrecruzan, historias que han de ser interpretadas y desarrolladas por el espectador, sin la mediación del lenguaje.

Imaginemos que estamos sentados en la terraza de un café frente a una concurrida plaza, y que nos aplicamos a registrar, en la medida de lo posible, el comportamiento y características de cada uno de los transeúntes que cruzan la plaza. La vestimenta, las miradas, la manera de caminar, serían el único lenguaje posible para saber algo de ellos. A su vez, ellos no mantendrían entre sí más que el espontáneo y casual contacto que puede darse cuando sus caminos se cruzan. Nos encontraríamos sin duda con un sin fin de interrogantes sobre las historias que hay detrás de cada una de esas vidas y sobre los fugaces contactos que entre ellas se establecen. Seguramente algunos individuos nos parecerían más interesantes que otros, de algunos podríamos adivinar su profesión, su actividad, su situación emocional, mientras que otros nos resultarían completamente indescifrables. Incluso podría suceder algo imprevisto o escandaloso: la aparición inopinada de un demente o de un camello, pero en todo caso se trataría de algo excepcional y, aunque inverosímil, no necesariamente imposible. Una vez que hubiéramos registrado todas estas impresiones, tendríamos, a primera vista, algo similar a lo que vemos en la obra de Handke. En ella, Handke traslada a la escena el simple fluir de acontecimientos en una plaza. A lo largo de más de hora y media veremos más de cien personajes cruzar por la plaza, personajes de los cuales no sabemos nada más que los detalles que podamos captar durante su efímero paso por escena: la vestimenta, la manera de andar, los gestos, la mirada, etc. son los únicos elementos con que contamos para dotar a estos individuos de una historia, por mínima que sea. Lo importante es que es la mirada del espectador la que tiene que descifrar, crear y enlazar esa multiplicidad de historias. Al mismo tiempo que estos personajes existen en nuestra imaginación gracias a los atributos (gestos, miradas, ropas, etc.) que por un instante los configuran, esos mismos atributos y gestos parecen determinar su

identidad y encerrarlos en sí mismos. No se comunican entre ellos. De hecho, vemos como los intentos de comunicación fracasan. Al igual que en *Viaje a través del Lago Constanza* o en *La obra de las preguntas*, el problema sigue siendo el de encontrar comportamientos lingüísticos o gestuales que no estén impuestos desde el exterior.

Al principio los individuos que cruzan la plaza son perfectamente verosímiles y cotidianos: empleados, policías, ancianos, turistas japoneses, amas de casa... Pero poco a poco se va introduciendo un factor de extrañeza: las actitudes y características de los individuos que cruzan la plaza adquieren cada vez más un carácter fantástico. Por la plaza cruzará un personaje parecido a Abraham en el camino de sacrificar a Isaac, cruzará también Chaplin, la patrona de Toledo, animales varios ... como si en esa plaza se hubiesen convocado también seres pertenecientes a la memoria personal o histórica del espectador imaginario.

La vida de la plaza se nos revela con diferentes ritmos, hay pausas, silencios, momentos de trajín frenético y vertiginoso. Llegados a un punto, se ralentiza el continuo cruzar de unos y otros por la plaza y quedan todos en escena, sentados o de pie, inmóviles o efectuando alguna acción nimia, como esperando algo. Es entonces, cuando

Für einen langen Augenblick fügt sich nun folgendes: Ein Zusammenfahren geht durch sie alle gemeinsam, ein gleichzeitiges Erschauern, noch einmal, und noch einmal, dann ein Aufschrecken, dann ein Ruck.²²⁹

(durante un largo momento ocurre lo siguiente: todos súbitamente retroceden, un escalofrío los recorre a todos al mismo tiempo, una vez y después otra, tras lo cual hay un movimiento de temor y finalmente una sacudida.)

En este momento, los personajes comienzan a actuar de manera particular: un hombre se golpea a sí mismo, otro invita a una mujer a sentarse en sus rodillas y ella accede de inmediato, otro rasca el suelo, otro le limpia los zapatos a su vecino, un hombre y una mujer ponen sus manos en el sexo del otro. Así como antes los contactos visuales eran escasos, ahora cada vez más se miran entre sí. Algunos, tras haber abandonado sus actividades y poses de la vida diaria, simplemente están ahí,

²²⁹ Peter Handke, *Die Stunde da wir voneinander nichts wissen*, en: Peter Handke, *Die Theaterstücke*, Frankfurt: Suhrkamp, 1992, p. 570.

mirando y escuchando. Escuchamos el estruendo de una tormenta, seguida de los ruidos de animales, gritos de dolor y lamentos. Es, al igual que sucedió en *El viaje a través del Lago Constanza*, un momento en el que el fluir aparentemente bien organizado de la vida cotidiana alcanza una situación crítica. Pero a diferencia de lo que sucedía en aquella obra, aquí los personajes no quedan reducidos al silencio, sino que simplemente parecen liberados, expresándose a través de impulsos espontáneos. Este momento de crisis, de no saber qué pasa, es el paso necesario para la revelación (curiosamente esa revelación se simboliza por unos personajes en atuendo africano, como en la fábula del buen salvaje):

Unter dem Geläute starten dann hinter dem Platz, nur die Oberkörper darübertagend, in einem unsichtbaren Boot, sichtbar die Ruderstöcke, zwei Gestalten in afrikanischen Prachtgewändern daher, hielten und luden stumm, mit großen Gesten, in ihr Fahrzeug.²³⁰

(Entonces nada sucede sino los colores: de sus vestidos, sus cabellos, sus ojos. Se miran entre sí mientras esto sucede. [...] Mientras sonaban las campanas, han aparecido detrás de la plaza, sólo visibles las partes superiores de sus cuerpos, dos figuras en espléndidos trajes africanos y remando en una barca invisible- sólo los remos son visibles. Se detienen y silenciosamente, con grandes gestos, invitan a todos a subir su embarcación.)

La revelación es interior, es otra manera de ver, otra manera de estar, es ver por primera vez (“Nada sucede sino los colores”). Sin embargo, la situación no es idílica y el hombre seguirá empeñado en su expulsión del paraíso, en este caso, por miedo o por mezquindad. Así como el ideal hippie se agotó y en los años setenta John Lennon sentenció “The dream is over” (“el sueño se acabó”), así liquida Handke esta posibilidad de redención:

Niemand leister Folge, obwohl wieder, nacheinander, durch fast alle ein Ruck dorthin geht.
 Sie staken ab, während immer weiter die unterseeischen Glocken läuten.
 Im letzten Moment prescht der im blauen Lehrlingsgewand los, ihnen nach, kracht fast zugleich hin,
 einer hat ihm ein Bein gestellt.
 Glocke aus, Traum aus. ²³¹

²³⁰ Peter Handke, *Die Stunde da wir voneinander nichts wissen*, ed.cit., p. 572.

²³¹ Peter Handke, *Die Stunde da wir voneinander nichts wissen*, ed.cit., p. 572.

(Nadie aceptó, aunque casi todos, uno tras otro, parecían recibir un empujón que momentáneamente los arrastraba hacia la embarcación.

La barca se fue, mientras las campanas siguen sonando.

En el último momento el hombre joven con un overall azul se lanza tras de ellos pero tropieza y cae al suelo; alguien le ha puesto el pie.

Las campanas han callado. El sueño ha terminado.)

Entonces un anciano entra y se prepara para dar un discurso. Todos están atentos, pero las palabras no salen de su boca (nuevamente el lenguaje es insuficiente, lo que no se puede decir, no se puede decir). Una mujer entra y pone en los brazos del anciano a un recién nacido. El anciano mira al niño, mira al cielo y se pone a emitir sonidos y gritos de júbilo y alegría (lo que no se puede decir, se puede mostrar). Esta imagen, el anciano que grita jubiloso con el niño en brazos, es el punto de inflexión de la obra. Debemos entender que todo lo que el anciano (o ¿Handke?) no puede decir, ahora se muestra. Poco a poco todos los personajes van saliendo de escena y la plaza vuelve a quedar vacía. Instantes después recomienza el trajín en la plaza, los personajes caminan por ella como si estuviesen probando diferentes formas de caminar, nuevos gestos y actitudes. Súbitamente, un espectador se sube al escenario y vagabundea por la plaza como si fuese un conejo o un perro, y sale luego. Un segundo espectador intenta también integrarse al movimiento de la plaza pero una vez ahí se queda quieto, de pie. Un tercer espectador salta al escenario y logra integrarse caminando de un lado a otro como todos los demás. Así finaliza la obra.

Al prescindir de todo lenguaje hablado, Handke nos obliga a agudizar la mirada para poder descifrar los elementos visuales que nos ofrece en escena. Nos vemos obligados además a ser selectivos en nuestra atención pues con frecuencia ocurren cosas simultáneamente y no podemos mirar todo. A partir sólo de los elementos visuales, Handke logra que desarrollemos en nuestras mentes las múltiples historias que dan sustento a los personajes y a la obra en sí. Tenemos que descubrir cada personaje y a conjeturar su historia a partir de un fragmento temporal muy breve. Por otra parte, la información que recibimos no es concluyente y la obra queda abierta. El autor tampoco goza de un punto de vista privilegiado, sino que es un espectador como nosotros.

Pensemos por ejemplo que casi siempre Handke nos describe a los personajes como si parecieran algo que no necesariamente tienen que ser. No nos dice, por ejemplo, que “entra un bombero” sino “entra un personaje vestido como si fuera un bombero”. De nuevo la definición del personaje depende de su inserción en un juego de lenguaje. Si para Bernhard la persona puede desaparecer, quedando sólo el envoltorio de sus atributos (e.g. “el fabricante de tapones de botellas de vino” en Extinción), aquí opera un proceso simétrico; un personaje será bombero porque viste, camina o gesticula como tal dentro de una determinada estructura cultural o lingüística. Gitta Honegger²³² sugiere que esto se relaciona con las reflexiones sobre los “aspectos de una figura” que desarrolla Wittgenstein en las Investigaciones Filosóficas. Un triángulo, por ejemplo, puede verse como dibujo geométrico, como cuña, como flecha, etc. Unas veces se verá de una manera y otras de otra, a veces se verá como si fuera una cuña y otras como si fuera una flecha. Son diferentes aspectos de la figura. Pero ¿cómo es posible que se vea una cosa de acuerdo con una interpretación? - se pregunta Wittgenstein.²³³ La caracterización de los personajes de *La hora que no sabíamos...* parece estar orientada a poner a prueba nuestra capacidad de interpretar/ver los múltiples aspectos de las figuras y acciones que se desarrollan en escena.

²³² Gitta Honegger, introducción a : Peter Handke, *Voyage to the Sonorous Land, The hour we knew nothing of each other*. New Haven & London: Yale University Press, 1996.

²³³ Ludwig Wittgenstein, *Investigaciones Filosóficas*, p.461



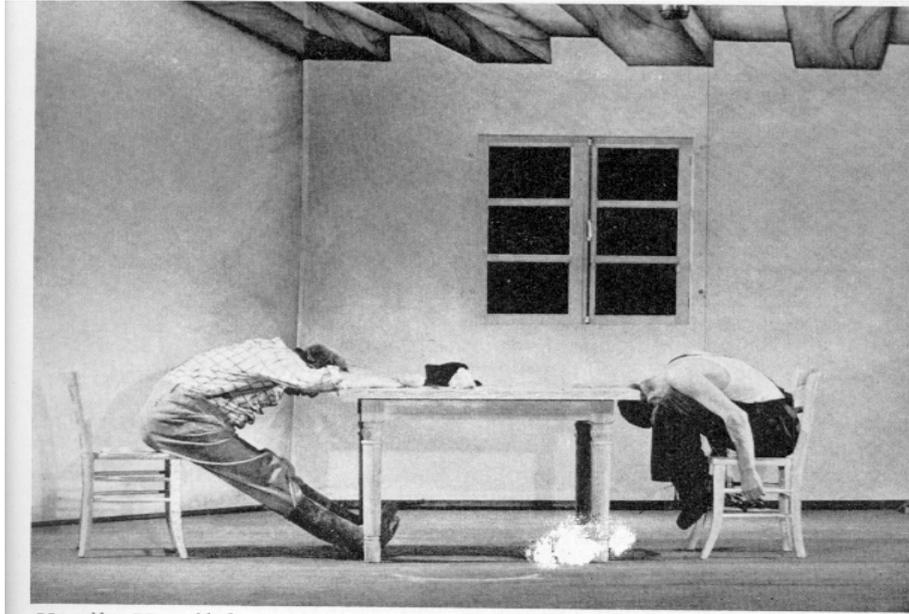
Dos imágenes de *Kaspar*, en la puesta en escena original de Claus Peymann.
Theater am Turm, Frankfurt (1968).



Una versión de *Kaspar* de la directora inglesa Anna Furse. Aquí Kaspar es una mujer (Polona Vetrlih) y el resto de personajes se reduce a dos instructores masculinos (Ázeljko Hrs y Alojz Svete). La tortura lingüística a que es sometido Kaspar en la obra original se traslada al contexto de los problemas de lenguaje e identidad derivados de guerra en la antigua Yugoslavia. Puesta en escena: Anna Furse . Escenografía: Irena Pivka. Ljubljana (julio, 1998) .



Otra imagen de *Kaspar* en la puesta en escena de Anna Furse. En la foto: Polona Vetrlih (Kaspar), Ázeljko Hrs y Alojz Svete. Escenografía: Irena Pivka. Ljubljana (julio, 1998) .



Das Mündel will Vormund sein (El pupilo quiere ser tutor). Dirección de Claus Peymann.
Theater am Turm, Frankfurt (1969).



Ron Woods, Scott Hicks y Dan Awkward en *El pupilo quiere ser tutor*.
Dirección: John Spitzer. Compañía Fraudulent Productions. District of Columbia Arts Center,
Washington, DC. (1998).



Erich von Stroheim, Elizabeth Bergen y Henny Porten en *Der Ritt über den Bodensee* (*Viaje a través del lago Constanza*). Dir. Claus Peymann. Schaubühne am Halleschen Ufer, Berlin (1971).



Der Ritt über den Bodensee (*Viaje a través del lago Constanza*). Dir. Claus Peymann. De izq. a der. Emil Jannings, Elizabeth Bergner, Heinrich George, Erich von Stroheim, Henny Porten. Schaubühne am Halleschen Ufer, Berlin (1971).



Viaje a través del lago Constanza. Scott Hicks, Rachel Reed, Sharon Neubauer y Matt Grayson. Dir.: John Spitzer. Compañía Fraudulent Productions. Washington, DC (1999).



La hora en que no sabíamos nada el uno del otro. Dir. Luc Bondy (Edimburgo, 1994)