

ANTROPOLOGIA FILOSÒFICA I LITERATURA: G. ANDERS INTERPRETA S. BECKETT *

Joan B. Llinares

Universitat de València

Abstract: This paper is intended to stress the importance of studying the relationship between philosophy and literature, or, to put it more precisely, between philosophical anthropology and contemporary dramaturgy. To this purpose, it analyses a deep text that has gone largely unnoticed up to now, namely the interpretation, elaborated in 1955 by the writer and thinker Günther Anders, of one of the most radical and innovative revolutions in contemporary drama: Samuel Beckett's *En attendant Godot* (*Waiting for Godot*). In addition to introducing the life and work of Anders's, this paper presents the different sections of the central chapter of his most important work, *Die Antiquiertheit des Menschen I. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution* (1st ed. 1956), which are devoted to the revealing and unbending anthropology contained in that singular dramatic masterpiece.

I. UN JUEU APÀTRIDA I CLARIVIDENT AL BELL MIG DELS TERRATRÈMOLS DEL SEGLE XX

EL filòsof, escriptor i polític Günther Anders comença, a hores d'ara, per fortuna, a ser conegut, traduït i llegit entre nosaltres. Alguns col·legues ja li han dedicat valuoses sessions de seminaris i de cursos de doctorat. Aquest assaig mira de recolzar aquesta tasca de reconeixement i de debat amb aquest pensador massa poc meditat, gairebé desconegut durant molts –massa– anys en la nostra vida cultural. Anders bé mereix que el considerem com una veu necessària en el treball d'aconseguir aqueixa 'ontologia del present' que la filosofia sempre ha de tractar de pensar. Encara que una mica endarrerits, amb aquestes pàgines voldríem commemorar així mateix el centenari del seu naixement, i encetar en certa mesura la traducció dels seus textos a la nostra llengua. No ha estat sense conseqüències que la seua lúcida personalitat haguera de passar per decisius esdeveniments del segle xx: la Primera Guerra Mundial, l'ascensió del feixisme i dels nazis, l'exili i la fam, la segona revolució industrial, la Segona Guerra Mundial, els camps d'extermini, les bombes atòmiques i l'energia nuclear, les guerres com ara la de Vietnam, els 'accidents' com el de la central de Txernobil, els tribunals B. Russell... Heus ací allò que ha fet pensar aquest home independent i radical, defensor de la responsabilitat ètica de la imaginació.

L'any 1956 Anders publicà a l'editorial C. H. Beck de Munic el primer volum del

* Aquest treball s'ha beneficiat d'una ajuda de la Conselleria d'Educació i Cultura de la Generalitat Valenciana, la corresponent al projecte BFF 2003 - 03720.

text que avui està considerat com l'obra filosòfica capital de tota la seua extensa producció. Aquest llibre porta l'estrany títol de *Die Antiquierheit des Menschen*, és a dir, *L'obsolescència de l'ésser humà*, la mesura específica en què els humans ens hem quedat antiquats i obsolets, la depreciaió de les persones –de la suposada dignitat de les persones–, concebudes ara com una mena de mercaderies i béns d'equipament i de consum, com a conseqüència del progrés tècnic, de l'imperi de la tecnologia, convertides de sobte en aparells inútils i desfasats, en productes caducats que només ja serveixen per a llençar-los al fem, estores velles per a cremar en les fogueres. Tota una arriscada provocació, doncs, un bon cop de puny a l'antropologia imperant de *l'animal rationale*, el rei de la creació, la imatge de Déu, l'ésser terrible capaç de reeixir de tots els paranys, prometeic inventor i descobridor de la parla i les lletres, les naus i la medicina, les ciències i el motor d'explosió, el subjecte dels drets fonamentals, de la responsabilitat, l'honor i la llibertat.

L'obra porta un subtítol que convé retindre, ja que dibuixa el terreny per mitjà del qual l'autor intenta de fer unes quantes excursions descriptivo-crítiques sobre l'anomenada 'obsolescència' dels humans del present: *Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*, és a dir, *Sobre l'ànima a l'època de la segona revolució industrial*. En la mesura que estem davant d'un nou tractat '*de anima*', bé podem parlar, doncs, d'una obra d'antropologia filosòfica, amb la característica especial, tanmateix, de no considerar l'essència o la natura humana d'una manera intemporal i ahistòrica, sinó tot al contrari, des dels canvis ben concrets i colpidors que els humans patim en un temps determinat, a partir de la segona revolució industrial, amb produccions en massa i per a les masses. L'obra analitza, doncs, les 'transformacions de l'ànima' als inicis de la segona meitat del segle xx.

És prou incompreensible que el llibre, d'escriptura de vegades difícil, en debat constant sobretot amb les tesis filosòfico-antropològiques del primer Heidegger, haja trigat tant de temps a rebre alguna traducció arreu del món. Ara mateix, si la nostra informació no és errada, només ha estat traduït al francès, i, pel que ha dit la crítica, de manera no massa encertada. Aqueixa traducció és de l'any 2002, gairebé mig segle després de l'aparició de l'edició alemanya original. L'oblit tan sorprenent és, tanmateix, explicable només en part. El llibre sembla un producte híbrid i mestís, massa filosòfic, tècnic i difícil, massa farcit de conceptes, categories i reflexions ontològiques per als lectors d'obres de divulgació o d'articles de la premsa més o menys contracultural, i és, alhora, massa periodístic, descriptiu i polític, massa literari, actual i desesperadament crític per al gust acadèmic dels filòsofs, sobretot els dels anys cinquanta i seixanta del segle passat, per als especialistes en l'antropologia filosòfica típica de la tradició germànica i, fins i tot, per als experts en sociologia política. L'escriptura de l'autor és, certament, infreqüent, complexa i clara, abstracta i concretíssima, distant i roent alhora, carregada de missatges inesperats, formulats amb rigor però amb tarannà quasiprofètic, farcit d'advertències amargues, de preocupacions encara massa aïllades i individuals, pressentiments de solitari hipersensible, d'augur anticipador del que vindrà perquè per a ell ja és present d'una manera inequívoca. Anders és com un vident que no s'ha deixat obnubilar pels prejudicis omnipresents de la ideologia del progrés científicotècnic de la Modernitat occidental o per la mirada neoromàntica sobre la pàtria originària, el pont i el sender, la casa de fusta i les estimades sabates de tota la vida, recosides una vegada i altra... Aquest llibre també sembla un text pòstum, dirigit a les futures generacions. El ben cert és que ha trigat a convèncer,

a resultar imprescindible i obrir els nostres ulls. Una excepció fou la mateixa Hannah Arendt, qui aviat en reconegué la importància (cf. *La condició humana*, Barcelona, Seix-Barral, 1974, pp. 200-201, nota 18).

El caràcter singular i oscil·lant d'aquesta obra potser rep una segona explicació si tenim en compte que Günther Anders no restà a les institucions universitàries europees una vegada acabada la carrera de filosofia, sinó que, dedicat a l'escriptura, per imperatius extrems de supervivència –un intel·lectual jueu, independent però molt relacionat amb l'esquerra, amic de Bertold Brecht, que ja no podia publicar els seus articles a la premsa des de l'arribada dels nazis al poder l'any 1933–, visqué exiliat primer a França i des de l'any 1936 als Estats Units d'Amèrica durant catorze anys. Anders hi treballà, no de bell antuvi com a professor acadèmic a Nova York, sinó com a obrer industrial a les fàbriques de Los Angeles en moments de forta producció de mercaderies, de mercats ascendent i en expansió, com és obvi en anys de guerra. En aquest sentit, l'autor no parla des de les aules dels campus universitaris sobre els trets antropològics essencials de la 'segona revolució industrial', sinó que ho fa des de l'abundant experiència personal adquirida directament i dolorosa a les fàbriques capdavanteres del país més desenvolupat i poderós del món, el més avançat tècnicament, no només en l'armament nuclear, les cadenes de muntatge i producció d'objectes en sèrie, els automòbils i els trens i els avions d'última hora, sinó també en els nous mitjans de comunicació de masses, que a les ja velles i il·lustrades revistes, o als periòdics i diaris del matí i la tarda, afegeixen ara de manera persistent i omnipresent les emissions de la ràdio i, sobretot, les d'eixe aparell que començava aleshores a omplir totes les sales d'estar de totes les cases i apartaments d'aquell país, la televisió.

El llibre de l'any 1956 tingué continuació l'any 1980 amb un segon volum. Ací i ara, però, nosaltres ens limitarem al primer (Günther Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen Band I*, Munic, Beck, 2002); millor dit, dels quatre apartats o capítols que l'integren, juntament amb una important 'introducció' que els precedeix, ens centrarem només en el tercer assaig, que es titola "*SEIN OHNE ZEIT. Zu Becketts Stuck «En attendant Godot»*" (*ÉSSER SENSE TEMPS. Sobre la peça de Beckett «Tot esperant Godot»*) (*op. cit.* pp. 213-231), una de les primeres i més allisonadores interpretacions filosòfiques de l'obra de teatre que de seguida consagrà el seu creador i revolucionà l'escena internacional. Així doncs, a més de col·laborar en el coneixement del pensament filosòfic de Günther Anders, volem insistir en la pertinència de l'estudi de les relacions entre l'antropologia filosòfica i la literatura, tot analitzant un cas concret ben paradigmàtic, desconegut per una banda, i massa conegut fa ja unes dècades, per l'altra, i per això mateix, portats per la nostra habitual servitud a l'imperialisme de les modes, a hores d'ara gairebé ignorat, potser oblidat per les noves generacions d'estudiants. Per un altre costat, no cal ser massa envitricollats per tal de copsar de seguida, des del mateix títol d'aquest capítol, que Anders vol discutir Heidegger, és a dir, que canvia expressament el molt conegut 'ésser i temps' del filòsof de la Selva Negra per aquest nou encapçalament, 'ésser sense temps'.

Qui era aquest escriptor i filòsof tan singular? Günther Anders (1902-1992) escriví molt jove la tesi doctoral sota la direcció de Husserl l'any 1924 a Freiburg, on també tingué tracte personal amb Heidegger, continuat anys després tant a Marburg com a Freiburg. L'any 1930 intentà habilitar-se en filosofia de la música a la Universitat de Frankfurt, però els professors Wertheimer, Tillich i Mannheim li pregaren que ho postposara –pensaven que els nazis passarien en un parell d'anys–, per tant, casat

aleshores amb la important filòsofa jueva Hannah Arendt, treballà de periodista cultural a Berlín –al periòdic *Börsen-Courier*– l’any 1933, però, amb els nazis al poder, emigrà a París, escriví literatura antifeixista de conscienciació –poemes, contes, novel·les, articles diversos, també d’abast i de problemes filosòfics–, i, des de l’any 1936 fins l’any 1950, visqué als Estats Units, sense acabar de decidir-se a canviar de llengua d’expressió. De retorn a Europa, s’instal·là a Viena i es convertí, com escriví un altre testimoni essencial del nostre temps, Jean Améry, en “el probablement més agut i lúcid crític del món tècnic”. A més de les ja traduïdes *Wir Eichmannsöhne. Offener Brief an Klaus Eichmann* (Nosaltres, els fills d’Eichmann. Carta oberta a Klaus Eichmann) i *Briefwechsel mit dem Hiroshima-Piloten Claude Eatherly* (Epistolari amb el pilot d’Hiroshima Claude Eatherly), la seua constant producció inclou diferents llibres: *Besuch im Hades* (Visita a l’Hades) –sobre Auschwitz i Breslau i l’holocaust–, *Die atomare Drohung* (L’amença atòmica) –reflexions radicals sobre l’època atòmica i el perill nuclear–, *Tagebuch aus Hiroshima und Nagasaki* (Diari d’Hiroshima i Nagasaki), *Der Blick vom Mond* (La mirada des de la lluna) –reflexions sobre els vols i viatges a l’espai–, *Visit Beautiful Vietnam* –una mena de glossari contra les agressions bèl·liques i, en concret, contra la guerra del Vietnam–, *Lieben gestern* (Estimar ahir) –notes sobre la història dels sentiments i sobre la manera d’estimar de la joventut americana que tractà mentre explicava filosofia de l’art a Nova York–, diversos escrits sobre filosofia, art i literatura, per exemple, obres sobre Heidegger, sobre Rodin, sobre Kafka, de vegades redactades també en anglés durant els anys de vida als Estats Units, així com diaris i poemes, pensaments i aforismes filosòfics –*Philosophische Stenogramme*–, novel·les i faules –*Der Blick vom Turm*, *Die molussische Katakombe*–, etc. etc. Les obres han estat editades quasi sempre per l’editorial Beck de Munic, on també hi ha publicats llibres sobre l’autor i estudis de recerca sobre la seua filosofia de l’època de la revolució tecnològica, com el que ha elaborat l’especialista Konrad Paul Liessmann.

Tal com el mateix Anders indica (cf. el molt interessant diàleg amb Mathias Greffrath de l’any 1979, “*Gespräch mit Günther Anders*”, reeditat dins Bernhard Lassahn (ed.), *Das Günther Anders Lesebuch*, Zurich, Diogenes, 1984, pp. 298 i 308), a partir de l’any 1929 projectà escriure “*eine systematische philosophische Anthropologie*”, una antropologia filosòfica sistemàtica, fonamentada i integrada en una filosofia de la natura, especialment dedicada, per altra banda, a la filosofia de l’art, amb voluntat, però, crítica i –ho repetim– sistemàtica. Les circumstàncies impossibilitaren la realització del projecte, tant les alemanyes i franceses, com les americanes, no obstant això, hi ha un grapat d’articles que s’han conservat i que pertanyen a aquesta temptativa, per exemple, “*Pathologie de la Liberté*” –article publicat l’any 1936, que influencià prou Sartre, com li ho reconegué anys després a l’autor durant les sessions del Tribunal Russell sobre Vietnam, versió francesa d’una conferència de l’any 1929 titulada “*Die Weltfremdheit des Menschen*”–, “*On the Pseudo-Concreteness of Heidegger’s Philosophy*”, “*The Acoustic Stereoscope*”, “*Emotion and Reality*”, etc. així com estudis sobre A. Döblin, F. Kafka, B. Brecht, G. Broch, Schubert, Rembrandt, G. Grosz, Heartfield, etc. Aquest interès continuà mitjançant les traduccions d’obres de teatre que realitzà per subsistir, juntament amb la seua segona esposa, a partir dels anys 50 a Viena. En aquest context cal llegir l’estudi sobre l’obra de Beckett que ací i ara volem exposar.

II. *TOT ESPERANT GODOT* SEGONS LA LECTURA DE G. ANDERS

Anders comença el comentari sobre la peça de teatre de S. Beckett *En attendant Godot* amb una advertència metodològica: hi ha il·lustrats negatius –és a dir, enemics de la Il·lustració, concepte aquest ambigu i dialèctic que aleshores també ocupava les reflexions de Horkheimer i Adorno–, comentaristes extraordinàriament laboriosos que ens volen persuadir de la presència de la religió en tota obra significativa de literatura. Ara bé, no és un joc menys seriós –com si la dialèctica del seriós i del gai o juganer mantinguera *per se* una força autònoma, en virtut de la qual el joc (i l'art, el teatre i la literatura en general) només fóra allò frívol i lleuger, trampós i insignificant, restant la veritat, la seriositat i la maduresa en l'àmbit d'allò religiós, sospitosa tesi ja debatuda per Nietzsche des del mateix pròleg a la seua primera obra, *El naixement de la tragèdia en l'esperit de la música*–, no és, doncs, menys seriós llegir els textos com ho feien els nostres pares, ço és, descobrint en tot text sagrat l'element literari que el constitueix. Aquesta reivindicació metodològica cal recordar-la sobretot ara, després d'haver vist l'obra de Kafka lliurada a ràpides lectures pietoses i de comprovar que, una vegada ha triomfat als escenaris la peça de Beckett, ja comença pertot arreu la mateixa maniobra, com si l'eix central de l'obra només fóra un problema religiós, una qüestió de teologia, necessària per tal de revestir els acudits dels pallsos de l'autor irlandès d'una roba més decent i honrosa, però falsa i afegida. La urgència de l'assaig, excepcionalment precoç i capdavanter, quan encara no havien passat tres anys des de l'estrena de l'obra a París, té, doncs, una motivació molt encertada i ben explícita: potser encara som a temps d'impedir aqueixes interpretacions desviades i equívokes que desencaminen la recepció de la literatura de Beckett. Les consideracions que segueixen demostren que aquesta peça de teatre no mereix semblant 'honor', cal interpretar-la com veritable literatura que ens mostra el mateix que tracta de documentar aquest llibre filosòfic: la situació de l'ànima humana a l'època de la segona revolució industrial. En aquest sentit, bé podem dir que Anders segueix la crítica recomanació de Feuerbach: no idealitzar ni teologitzar la literatura, ans interpretar-la des de l'antropologia i com una excel·lent i modèlica manifestació antropològica.

1. *La peça és una paràbola negativa*

Hi ha unanimitat entre els comentaristes: *En attendant Godot* és una paràbola. Ara bé, hi ha encetat un fort debat per tal d'interpretar aquesta nova i enigmàtica paràbola. Tanmateix, tots aquells que disputen sobre *qui* o *què* és *Godot*, i contesten la pregunta com si es tractara d'una qüestió de nihilisme elemental, tot dient *Godot* és la 'mort', o el 'sentit de la vida', o bé 'Déu', mai no s'han plantejat un problema previ i estructural, a saber, a quin mecanisme obeeixen les paràboles, totes les paràboles, i també, per consegüent, la de Beckett. Aquest mecanisme s'anomena la "inversió". Què vol dir, doncs, 'inversió'?

Si considerem les paràboles d'Esop o de La Fontaine veurem que, per tal de dir que els humans són com animals, no han presentat humans actuant com animals, sinó que han canviat els dos elements de la comparació, el subjecte i el predicat, i això constitueix l'efecte de distanciament i d'estranyament (*Verfremdungseffekt*) particular-

ment divertit de les faules, tot afirmant que els animals són humans. És el mateix que vint-i-cinc anys enrere va fer Bertold Brecht en *L'òpera de tres rals*: per tal de dir que els petitburgesos són lladres, presentà uns lladres que actuaven com a membres de la petita burgesia. Cal haver entès aquest mecanisme de *quid pro quo* si volem endinsar-nos en l'obra de Beckett, ja que aquest autor se'n serveix igualment, i de manera extremadament refinada. Heus ací la prova:

Per tal de contar la falla d'aqueixa forma d'existència (*Daseinsform*) que ja no coneix ni forma ni principi, i en la qual la vida ja no avança, Beckett destrueix la forma i el principi de la falla. La falla destruïda, és a dir, la falla que ja no avança, es converteix ara en la falla apropiada per exposar la vida que ja no avança. Així, doncs, la 'inversió' realitzada per Beckett ve a dir que la seua paràbola absurda sobre l'ésser humà és la paràbola de l'ésser humà absurd, sense sentit. Certament, aquesta falla ja no està en correspondència amb l'ideal clàssic i formal del gènere 'falla', tanmateix, com que és la falla d'aquella vida que ja no coneix cap 'moral' i que ja no es pot condensar en cap forma de falla, són aquesta mancança de moral i aquesta impossibilitat descriptiva o fracàs artístic els elements que constitueixen la seua moral; es permet de ser inconseqüent perquè el seu objecte és la inconseqüència; es concedeix no relatar ja cap 'acció' perquè tracta d'una vida que ja no actua; es dispensa de no oferir ja cap 'història' perquè presenta l'ésser humà privat d'història. Ningú no nega que els esdeveniments i els fragments de conversa que componen la peça sorgeixen sense motivació, desapareixen sense motivació o senzillament es repeteixen (fins i tot d'una manera tan insidiosa que els implicats sovint ni tan solament s'adonen del fet de la repetició): aquesta mancança de motivació està motivada pel seu objecte, açò és, per la vida que ja no coneix ni cap motor ni cap motiu.

Malgrat que, en certa mesura, *Tot esperant Godot* és, doncs, una *falla negativa*, continua sent una falla, com una fotografia d'un eclipsi total de sol continua sent una fotografia. És una falla malgrat la falta d'una lliçó o d'un ensenyament, que no és possible extraure'n, perquè es mou sempre en el nivell de l'*abstracció*. Les novel·les dels darrers 150 anys s'han limitat a contar simplement la vida sense forma, aquesta peça de teatre radicalitza el projecte, i presenta la mancança de forma com a tal (*Formlosigkeit als solche*); i no solament aquest tema és abstracte, també ho són les figures o personatges: els "herois" Estragó i Vladimir representen els "éssers humans en general", són "abstractes" en el sentit més estricte i horrorós de la paraula, ço és, *abs-tracti*, que vol dir re-tirats, sos-trets, a-rrencats. Desarrelats del món, on ja no hi tenen res a buscar, tampoc no hi troben ja res de res, i aquest esdevé abstracte: per això no hi ha res damunt l'escenari; res, excepte l'utensili fabulós imprescindible per al sentit de la falla, açò és, l'arbre al bell mig de l'escenari, contrapés del bíblic "arbre de la vida", que representa el món com instrument permanent del suïcidi possible o l'equació que diu que "viure" és igual que "no penjar-se". Així, doncs, els dos herois encara resten només en la vida, però ja no són en el món (*Die beiden "Helden sind also nur noch am Leben, nicht mehr in der Welt"*) –una vegada més, Anders juga amb fòrmules heideggerianes i les esmicola amb contundència–. Aquest tema es desenvolupa amb una coherència tan despietada, que d'altres representacions de l'existència privada de món, tan abundants en la literatura, la filosofia i l'art plàstic dels nostres dies, fan per contrast un efecte reconfortant. Ni Franz Biberkopf, el personatge de la novel·la *Berlin Alexanderplatz* d'Alfred Döblin, ni l'agrimensur K. de la novel·la *El castell* de Kafka, ni el Michael Kohlhaas de la novel·la epònima de Heinrich von Kleist han arribat, segons Anders, a aquesta absència de món, a aquest no-

món (*Nicht-Welt*), ells encara tenien un món. Les criatures de Beckett són les primeres que hi han arribat. A les seues orelles no puja l'activitat del món, han oblidat el desig d'entrar dins del castell del món, han renunciat a judicar el món mesurant-lo amb un altre de més noble i moral. És evident, per tant, que cal emprar mitjans diferents i infreqüents per tal de representar literàriament i teatralment aquesta genuïna pèrdua de món. Allà on ja no hi ha cap món, tampoc no hi pot haver cap *col·lisió amb el món*, per tant *s'ha perdut la possibilitat de l'element tràgic*. O amb més precisió: el factor tràgic d'aquesta existència consisteix en el fet que ja no li està concedida, ni tan sols una vegada, la tragèdia, perquè com a totalitat sempre és alhora una farsa. No es tracta, com en temps dels nostres avantpassats, d'una tragèdia barrejada de farses, fet i fet aquesta existència mancada de món solament és possible presentar-la com una farsa: com *una farsa ontològica, no com una comèdia*. I això és el que fa Beckett.

Don Quijote ja ens havia mostrat l'estreta afinitat que tenen l'abstracció i la farsa. Però Don Quijote només havia fet abstracció de determinada modalitat del món (*Sosein der Welt*), però no del món com a tal. Per això, vista filosòficament, la farsa de Beckett és més radical: l'efecte còmic d'aquesta farsa no sorgeix per haver posat els humans en un món o en una situació que no els és adient i amb els quals col·lideixen, sinó pel fet de col·locar-los sense situar-los enlloc. Es tornen així pallassos, ja que l'element metafísicament còmic dels *clowns* consisteix en la confusió sistemàtica d'allò que és amb allò que no és, és a dir, en trossar amb escalons inexistents o tractar els esglaons com si no hi existiren. A diferència, però, d'aquests pallassos (Chaplin encara n'és un) que, per tal de provocar novament les rialles, sempre estan en activitat i sistemàticament col·lideixen una vegada i altra amb els objectes, els herois de Beckett són *pallassos ganduls o paralitzats*. Per a ells no és tal o tal altre objecte el que és inexistent, sinó el món sencer com a totalitat, i per això ja no entren a interactuar amb ell. Heus ací definit el tipus de personatge de faula que Beckett ha escollit com a representant de la humanitat actual: exclusivament *clochards*, éssers que han caigut fora del pla del món (és a dir, de l'esquema de la societat burgesa), criatures que ja no tenen res a fer perquè ja no tenen res a veure amb aqueixa societat i aqueix món. (Sobre el caràcter de pallassos que Anders descobreix encertadament en les figures de Beckett cf. Th. W. Adorno, *Notas sobre literatura*, Madrid, Akal, 2003, p. 289, així com la magnífica nota del traductor, A. Brotons, sobre G. Anders.)

2. La consigna: *seguesc, doncs espere alguna cosa*

Ja no hi ha res a fer. Un no hi pot fer res. O, senzillament, tal i com comença l'obra:

—Res a fer. (Samuel Beckett, *Teatre complet, I*. Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1995, p. 45. *Tot esperant Godot* es troba a les pp. 41-132 i la traducció catalana és de Joan Oliver. Aquesta traducció de l'obra de teatre que comentem, amb un pròleg de Joaquim Molas, que s'edità l'any 1970, també està reeditada des de l'any 1999 a l'editorial Proa de Barcelona, a la col·lecció Óssa Major, Teatre, nº 5)

Heus ací el comentari d'Anders: després d'haver presentat Alfred Döblin, ja fa més de vint anys en la figura de Franz Biberkopf la persona condemnada a no fer res,

i que, per això, es troba privada de món, desenvolupaments històrics de diferent mena han convertit l'acció en més dubtosa i problemàtica que aleshores. No perquè haja augmentat la quantitat de parats, sinó perquè milions de persones, que encara fan efectivament alguna cosa, no obstant això tenen la sensació de "ser fetes": són actives, però no poden triar la finalitat del seu treball i ni tan sols poden copsar-la, o bé saben en consciència que realitzen treballs suïcides, en resum: *la dependència és tan total que fins i tot l'activitat s'ha convertit en una variant de la passivitat i allà on demana un esforç mortal o allà on esdevé letal, ha pres la forma d'un fer per a res o d'un no fer res, és a dir, d'una activitat inútil o d'una inactivitat*. Ningú no negarà, en efecte, que Estragó i Vladimir, que no fan absolutament res de res, són representatius de milions de persones actives, de milions de treballadors.

Els en són tan representatius, tanmateix, només perquè, malgrat la inactivitat i l'absurditat de la seua existència, ells volen "continuar", volen "tirar endavant", no tenen vocació de tràgics candidats al suïcidi. Estan tan allunyats del *pathos* declamatori dels herois desesperats de la literatura del segle XIX com de la histèria dels personatges de Strindberg. Són més vertaders, és a dir, són tan poc patètics i tan inconseqüents com ho són la majoria dels humans de les actuals masses, els quals, vivint en plena absurditat, ni posen fi a la seua existència, ni tan sols els nihilistes d'ara ho fan, tots encara volen viure, o, si més no, no volen no-viure. Cal afegir que aquesta fórmula voluntarista i negativa encara és massa doctrinària, ja que, fet i fet, els Estragons i Vladimirs continuen vivint perquè viuen absurdament, perquè la decisió de no continuar vivint, la llibertat de posar un final a la vida, la tenen paralitzada pel costum de no fer res, per l'hàbit de la mateixa inactivitat. (Des d'aquesta perspectiva, deixa de sorprendre la relativament poca quantitat de suïcidis als camps de concentració, afegeix Anders en una nota ben aclaridora, que ens recorda que un dels trets essencials del nostre present ontològic i antropològic és que s'esdevé "després d'Auschwitz".) Sense cap mena de motius especials, ells continuen vivint perquè ja es troben així ara, dins la vida, vivint, i perquè, per a viure, ja no compta cap altra cosa que ser-hi vius, que merament continuar.

És d'aquest tipus de "vida", de l'ésser humà que hi segueix perquè ara ja hi és, de qui parla la peça de Beckett, però ho fa d'una manera que es diferencia radicalment de totes les altres presentacions literàries anteriors de la desesperació.

La consigna que podríem posar en la boca de totes les figures clàssiques de desesperats (incloent-hi Faust) diria així: "*Nosaltres ja no tenim res a esperar, així doncs no seguim*". Per contra, Estragó i Vladimir utilitzen formes d'inversió d'aquesta consigna i sembla que diuen: "*Nosaltres seguim, doncs esperem*", i també: "*Nosaltres esperem, doncs tenim alguna cosa que esperar*".

Aquestes noves consignes sonen de manera més positiva que les anteriors, però només sonen, ja que tots dos personatges no esperen res de concret. Ho fan efectivament en tan poca mesura, que s'han de fer memòria l'un a l'altre que esperen i què és allò que esperen. En realitat, no esperen absolutament res. Però a la vista, i en raó del seu existir diàriament continuat, els és impossible no concloure que esperen; i tenint en compte el seu diari esperar, tampoc no poden deixar de concloure que esperen alguna cosa. Així com nosaltres, a la vista de gent que resta dreta sota la pluja nocturna a la parada de l'autobús, no podem sinó concloure que esperen i que allò que esperen no deixarà fer-se esperar massa. Per tant, és un absurd preguntar-se qui o què és l'esperat Godot. *La paraula Godot no és més que el nom per al fet que l'existència, que continua d'una manera absurda, es malentén ella mateixa, si s'interpreta com*

“esperar”, com “esperar alguna cosa”. La positivitat dels dos personatges sorgeix, doncs, d’una doble negació: que en reconeguen la in-capacitat i la in-significança, no que esperen quelcom de simplement positiu –amb la qual cosa Anders indica que s’ha limitat a repetir el que ja havia dit el mateix Beckett en el títol de la peça, ço és, que l’important, a fi de comptes, no està en Godot, sinó en “en attendant”.

3. Beckett no presenta nihilistes, sinó la incapacitat que tenen els humans de ser nihilistes

Per a caracteritzar aquesta vida en què hom hi continua esperant perquè ara ja hom hi és, els comentaristes francesos han utilitzat l’expressió heideggeriana “*Geworfenheit*” (trobar-se llençat). Segons Anders, ho fan de manera incorrecta, ja que Heidegger amb aqueix terme afirma i caracteritza la contingència de l’existència pròpia per tal d’agafar aquest atzar en les nostres mans i convertir-lo en el “projecte” (*Entwurf*) propi, però els dos herois de la peça de Beckett no fan ni una cosa ni l’altra, com tampoc no ho fan els milions d’éssers humans que aquells representen damunt l’escenari. Ni reconeixen la seua existència com a contingent, ni pensen a superar la contingència, ço és, a transformar allò que els ha estat llençat en un “projecte” positiu. Tots dos són, per tant, prou menys heroics que el ‘*Dasein*’ heideggerià, són incomparablement més crèduls i “realistes”: no admeten dels objectes i les coses que són “per a res”, ni dedueixen de la seua pròpia existència que ells mateixos no són “res”. Fet i fet, són més bé “metafísics”, incapaços de renunciar al concepte de sentit. El terme heideggerià abans esmentat és, pel contrari, l’explícita destitució del concepte de sentit, mentre que Vladimir i Estragó, que de la seua existència conclouen en quelcom a esperar, són els grans guarda-segells del concepte de sentit en una situació manifestament absurda. En conseqüència, i en contra del que s’ha dit de manera falsa, no representen en absolut uns “nihilistes”, això és invertir el que Beckett vol mostrar. Ells són, més bé, ja que mai no perden l’esperança ni estan disposats a perdre-la, ideòlegs ingenus i desesperadament optimistes. *Allò que Beckett escenifica, doncs, no és el nihilisme, sinó la incapacitat de l’ésser humà, fins i tot en la situació més extremadament desesperada, de ser nihilista.* La llastimosa tristesa que irradia la peça no surt tant de la desesperança situació dels dos herois com del fet que ells, com a eterns ‘esperants’, sol·licitants o postulants, no hi són a l’alçada, és a dir, que no són nihilistes. I a aquesta incapacitat li deuen la força de la seua comicitat.

La comèdia ha demostrat, després de més de dos mils anys de practicar-se, que no hi ha res més còmic que la credulitat total, quan és totalment injustificada, per això sempre ha preferit la figura del marit cornut, constitutivament incapaç de desconfiar, a pesar de les evidències. Vladimir i Estragó en són els germans: semblen aqueixos “*maris imaginaires*” dels contes francesos, els quals, com si hagueren vingut al món ja casats, cada vesprada, encara que viuen a illes solitàries i mai no han tingut cap núvia, esperen una vegada més l’arribada de la dona. – I així som també tots nosaltres, als ulls de Beckett.

4. *La prova de l'existència de Déu ex absentia*

No, Beckett mai no ha donat a entendre que aqueixes dones vindran, que “Godot” existeix o que vindrà. La peça no tracta de Déu, encara que hi ha ressonàncies certes del terme anglés per a la divinitat en aqueix nom, només tracta del *concepte de Déu*. No és sorprenent, doncs, que la imatge de Déu reste vaga, i que, com indiquen els passatges teològics de la peça, no sabem el que Déu fa; hom suposa, pel que es diu, que no fa absolutament res; i l'única informació que transmet diàriament el jove missatger –germà del Barnabas d'*El castell* de Kafka– és que avui Godot no vindrà, però que ho farà demà. Anders pensa que, amb aquestes intervencions del jove, Beckett explicita bastant clarament que el no vindre de Godot és precisament el fet que genera tant la pueril reacció de creure en ell com la no menys ingènua d'esperar-lo. Fet i fet, heus ací el fragment de diàleg més repetit al llarg de l'obra:

- Anem-nos-en.
- No podem.
- Per què?
- Hem d'esperar Godot.
- És veritat. (S. Beckett, *op. cit.* pp. 49-50)

La semblança amb Kafka és indiscutible. Anders no pot deixar de pensar en una determinada narració de l'escriptor de Praga, la titulada “Un missatge imperial” (cf. Franz Kafka, *Narracions completes, Volum I*. Trad. de Josep Murgades. Barcelona, Edicions dels Quaderns Crema, 1982, p. 116). Tanmateix, la qüestió no és demostrar la dependència literària directa d'una temàtica molt semblant, això és indiferent, tots dos escriptors són “*des enfants du même siècle*” i tenen les mateixes fonts pre-literàries: siga Rilke, siga Kafka, siga Beckett, l'experiència que tots ells tenen procedeix sempre paradoxalment de la inutilitat religiosa, del fet que no han tingut experiència de Déu, ço és, d'una experiència que comparteixen amb els no-creients. En el cas de l'autor irlandés, es tracta de l'experiència de la inaccessibilitat de Déu en l'actitud humana d'esperar. Les proves de l'existència de Déu venen a resumir-se en la següent tesi: “Ell no ve, doncs existeix”. La negativitat que coneixem de la “teologia negativa” s'ha traslladat ara a l'interior mateix de la religió, carregant-se de força: de l'absència d'atributs per tal de definir l'ésser de la divinitat s'ha passat ara a l'absència de Déu mateix, convertida en prova de la seua existència *ex absentia*. Aquest pensament el comparteixen, diu Anders, Rilke, Kafka, els comentaris de Heidegger sobre uns famosos versos de Hölderlin –“Wo aber Gefahr ist, wächst/ das Rettende auch”, ço és, “Però on hi ha perill, creix/ també el que salva”– (Friedrich Hölderlin, *Himnes*. Introducció i traducció de Manuel Carbonell. Barcelona, Edicions dels Quaderns Crema, 1981, pp. 112-113. Els versos pertanyen al poema “Patmos”), juntament amb els personatges de Beckett, però no Beckett, el qual se situa al marge, indicant que allò que diuen una vegada i altra Vladimir i Estragó és absurd. La seua peça, per tant, no és una peça religiosa, a tot estirar és una peça que tracta de religió, ja que només descriu una creença que no creu més que en ella mateixa, i una tal creença no és cap veritable confessió de fe.

5. *La vida es converteix en un passatemp*

Quan la vida té una meta, aleshores podem dir que el temps de la vida “avança” en aqueixa direcció, tot tractant d’abastar-la, de lluitar per apropar-s’hi. Exactament això és el que ja no fa la vida d’Estragó i Vladimir, i per aquest motiu la peça no pateix cap desplaçament, només es mou en cercles sobre un mateix lloc, com també hi circulen els mínims esdeveniments i els diàlegs –o com a l’escenari entren per la dreta i surten per l’esquerra una vegada i una altra les comparses que figuren gent que van passejant pel carrer. La dimensió temporal de l’abans i el després esdevé temporalment neutra, convertida en mera indicació espacial, a la dreta, a l’esquerra, a la dreta, a l’esquerra, etc. En uns moments la circulació sembla frenar-se, el temps es para i es torna –si utilitzem, canviant-la, una encertada formulació hegeliana, la “dolenta infinitud”– una “dolenta eternitat”.

Beckett ho realitza amb tota coherència, ja que, d’una manera sense precedents en la història del drama, presenta un segon acte que és la repetició del primer amb mínimes variacions, amb la qual cosa no només produeix un efecte absurdament desconcertant, també ens provoca aqueix esglai que ens horroritza cada vegada que xoquem amb l’*amnèsia*. Menys un, els personatges no s’adonen de la repetició i, si se’ls obliga a copsar-la, tampoc s’adonen que allò que aleshores viuen o conversen és una recapitulació del que ja han viscut o conversat ahir o abans d’ahir. La introducció d’aquesta amnèsia és totalment coherent, perquè allà on no hi ha temps, tampoc no hi ha records. No obstant això, el temps no hi és ja ‘petrificat’ –com s’esdevé sovint en Kafka, i així ho demostra Anders en el llibre que li dedicà a l’escriptor de Praga (cf. *Kafka, pro und contra*, Munic, Beck, 1951, cap. II, estudi reeditat ara al volum Günther Anders, *Mensch ohne Welt. Schriften zur Kunst und Literatur*, Munic, Beck, 1993, 2a. ed., pp. 43-131), hi ha a la peça de teatre un *minimum* d’activitat i un *minimum* de temps, hi ha com una mena de brou de temps congelat, difícil de posar en moviment, i això només s’aconsegueix durant uns pocs minuts, de seguida tot torna a la indiferència, com si res no haguera passat, com si l’estat normal de la vida fora la dormició, amb mínimes interrupcions de vetlla i entreteniment.

La minsa activitat rudimentària que momentàniament encara mou aqueixa pasta de temps, no és cap vertadera acció, no té cap altra finalitat que posar en moviment el temps, és, doncs, un pur *passatemp*. Tot allò que els personatges fan no té, per tant, cap altra conseqüència que el pas del temps. Per això encara que diuen “anem-nos-en”, no es mouen, o encara que es demanen ajuda, no mouen ni un dit per donar-se-la. Els bons sentiments o les indignacions que pateixen, s’esvaeixen tan de sobte que aqueixa existència que ja no ho és actua sempre com una *explosió negativa*. No obstant això, ells sempre tornen a fer alguna cosa, perquè aqueixa petita activitat segueix movent el temps, uns pocs metres més enllà, més a prop del suposat Godot.

Aquest joc va tan lluny –ací la peça aconsegueix les notes més corferidores– que tots dos personatges principals es llicencen l’un a l’altre sentiments i canvis d’ànim, s’abracen i disputen, s’intercanvien objectes i paraules, i aquestes variacions, fet i fet, no deixen de moure el temps, de fer-lo passar:

- Mira que n’és de difícil!
- I si cantessis?
- No, no. (*Busca.*) No hem de fer sinó tornar a començar.
- No em sembla pas tan difícil, això.

- El moment de l’arrencada, sí.
- Es pot arrencar de tot arreu.
- Sí, però cal decidir-se.
- És veritat.

Silenci.

- Ajuda’m.
- Estic buscant.

Silenci.

- Quan un busca, sent coses.
- És veritat.
- I això priva de trobar.
- Potser sí.
- I priva de pensar.
- Però tanmateix un pensa.
- Et dic que no; és impossible.
- Ja ho tinc: contradiguem-nos!
- Impossible.
- Vols dir?
- Ja no hi ha perill que pensem res.
- Aleshores, de què ens queixem?
- Pensar, no és pas el pitjor.
- No, no ho és, però Déu n’hi do, fet i fet.
- Com “Déu n’hi do”?
- Això, fem-nos preguntes.
- Què vol dir “Déu n’hi do”?
- Que almenys és alguna cosa.
- No falla.
- Bé, doncs. I si acordéssim que som feliços?
- El que és terrible és haver pensat.
- Ens havia passat mai això?
- D’on surten tots aquests cadàvers?
- Aquests esquelets.
- Això mateix.
- És el que dic.
- Per força hem d’haver pensat una mica.
- Potser al començament.
- Una ossera, una ossera.
- No hi mirem, i en paus.
- Els ulls se te n’hi van.
- És veritat.
- Encara que et sàpiga greu.
- Caldrà que ens tombem decididament de cara a la naturalesa.
- Ja ho hem provat.
- És veritat.
- Oh, no és pas el pitjor, ben segur!
- Què?
- Haver pensat.
- Evidentment.
- Però ens ho hauríem pogut estalviar.
- Què hi vols fer?
- Sí, és clar... (La traducció catalana “Déu n’hi do” correspon a l’original “*c’est déjà ça*”, i la resposta a la pregunta sobre el seu significat és: “*c’est déjà ça en moins*”, és a dir, com comenta Anders, doncs ja resta ‘menys’ (*‘moins’*) per a esperar.

S. Beckett, *op. cit.* pp. 98-99. Per a l'original francès i la traducció alemanya (d'Elmar Tophoven), juntament amb la traducció anglesa del mateix Beckett, hem aprofitat la magnífica edició trilingüe S. Beckett, *Warten auf Godot, En attendant Godot, Waiting for Godot*, Frankfurt a. Main, Suhrkamp, 1971, pp. 158-160).

En realitat, el mitjà més reconfortant de suportar el buit d'una calma soporífera consisteix en la reactivació de trobar-se en companyia, en tornar una vegada i altra a insistir en la sort de fer front a l'absurditat a duo, com una parella, no com aïllats individus solitaris. Sense la dependència mútua tan colpidora i desesperada que els lliga, sense el curs buit de les converses que mantenen, sense les baralles, els abandonaments i subsegüents retrobaments de tots dos, amb què van a poc a poc passant el temps, es trobarien efectivament perduts. Ara bé, el fet de presentar-nos Beckett una parella de persones no només té una clara motivació tècnica –ja que la peça d'un *Robinsó de l'espera* es convertiria en una mera imatge, no en una representació teatral–, ens mostra a més a més que cada un d'ells és un passatemps per a l'altre, que la companyia ajuda a suportar, quan no l'amaga, l'absurditat de l'existència. Fet i fet, diàlegs tan forassenyats com aquest:

[La primera frase és de Pozzo, les altres de Vladimir i Estragó]
–Què he fet de la meua pipa?
–Una vetllada deliciosa.
–Inoblidable.
–I encara no s'ha acabat.
–Sembla que no.
–Tot just comença.
–És terrible.
–Com si fossim al teatre.
–Al circ.
–Al music-hall.
–Al circ. (S. Beckett, *op. cit.* pp. 70-71)

només són més bé monòlegs intercanviats, rèpliques a les palpentes, com les estocades a l'aire de dos duelistes cecs que intenten de convèncer-se que es barallen de debò.

A les nostres vides més o menys 'normals', nosaltres diferenciem entre les activitats serioses i els passatemps, entre el treball i el joc, la feina i la diversió, els dies laborals i els dies de lleure o de vacances, mentre que l'existència miserable i irreal de Vladimir i Estragó, falta d'aqueixa neta distinció nostra, es veu obligada a jocs ininterromputs per no deixar mai de fer passar el temps, com comenten literalment:

–Hem passat el temps.
–Sense ell [és a dir, sense haver trobat Pozzo] també hauria passat.
–Sí. Però no tan de pressa. (S. Beckett, *op. cit.*, p. 84)

Estem justificats, però, quan suposem aquesta diferència entre ells i nosaltres? Hi ha una frontera clara en nosaltres entre les activitats serioses i els jocs, tal com ho suposem?

Günther Anders no ho accepta: el llastimós combat dels dos pallassos per tal de semblar actius ens produeix una impressió tan forta precisament perquè reproduïx el nostre propi destí, el dels humans de la societat de masses. Per una banda, el treball

mecànic privat de tota finalitat visible està avui tan terriblement allunyat del que il·lusòriament s'anomena l'"activitat humana" que ha esdevingut una mena d'activitat aparent. El 'vertader' treball i la feina més aparent i fingida no es diferencien en res, ni estructuralment ni psicològica. Aquest tipus de treball ha desequilibrat l'èsser humà tant que s'ha d'inventar un "hobby" per reequilibrar-se, per descansar i divertir-se, de manera que, ben paradoxalment, ha d'omplir el lleure amb allò que veritablement l'interessa i amb què treballa de debò, retornant a formes de producció obsoletes, tot conreant un jardinet, o fent treballs manuals de decoració. A més, si l'horari laboral no l'ha deixat ja totalment esgotat, fins i tot li han llevat de les mans l'organització personal del temps lliure, d'això ja s'encarrega la programació de la ràdio i la televisió. Més que qualsevol assaig comparatiu, un fet ho demostra amb escreix, afirma Anders: a la fàbrica i a casa hi ha un mateix flux que tot ho unifica, la ràdio (el fil musical, la música ambiental, la pantalla del televisor, si ho volem dir amb més detalls). Per això és tan fantàsticament actual l'aparença d'activitat d'Estragó i Vladimir, perquè a la vida actual es troben desesperadament interconnectats el temps de treball i el temps lliure, l'activitat seriosa i la diversió.

Qualsevol activitat és bona per a fer passar el temps; cal, tanmateix, optar per fer aquesta o aquella altra, exercir la llibertat de triar què fer, la qual cosa és incompatible amb la passivitat de la vida paralitzada d'Estragó i Vladimir. Per això és perfectament coherent que Beckett els deixi jugar a actuar, tot i que siga debades, amb total inutilitat. És una manera ben plàstica de mostrar que els seus paradigmàtics personatges Didí i Gogó ja no són capaços de portar endavant la tasca d'organitzar el seu lleure, el temps lliure de què disposen.

Els no tenen, a diferència de nosaltres, formes de distracció fixes i establertes, com l'esport o la música, i es veuen obligats a inventar de primer els seus jocs a partir de l'arsenal d'ocupacions quotidianes. En lloc de, com ho fem nosaltres, jugar un partit de futbol, Estragó s'entreté a posar-se i a treure's les sabates una i altra vegada. Aquesta paròdica reiteració no significa que el pobre pallasso s'ha tornat boix, ens dibuixa, en inversió, el que, fet i fet, s'esdevé amb nosaltres i els nostres jocs, és a dir, ens indica que també els nostres jocs tan ritualitzats i massificats manquen de sentit, que també són una mera pantomima, una activitat aparent i no lliurement triada i executada, un joc de pallassos, sense cap conseqüència, un pur passatemps a què ens ha condemnat la nostra vida falta de lògica i de coherència. Amb la diferència negativa que, fet i fet, Estragó i Vladimir saben que juguen, però nosaltres no ho sabem, ells són gent seriosa, mentre que nosaltres som personatges de farsa. Heus ací el triomf de la 'inversió' beckettiana.

6. *Els antípodes entren en joc*

El contrari dels dos pallassos i de la manera en què juguen a fer passar el temps, surt de sobte amb una nova parella, la de Pozzo-Lucky. Molta tinta ha fet córrer també aquesta sorprenent figuració, la qual, segons Anders, ja és una mena de *desxiframent*, una representació sensible d'allò que prèviament havia estat només una xifra especulativa de l'existència, formulada primer per la dialèctica hegeliana, i per la teoria de la lluita de classes marxiana, esdevinguda després, a partir de la famosa imatge de la parella de 'l'amo i l'esclau' de la *Fenomenologia de l'esperit*, a ser considerada com la millor expressió de l'èsser humà, per a la consciència dels escriptors i filòsofs fran-

cesos de la generació que nasqué a les rodalies de l'any 1900. Aquesta generació ja no pensa l'existència humana sota la figura de Prometeu —com ho havia fet una llarga saga que va de Goethe a l'Orest de *Les mouches* de Sartre, tot passant per Shelley, Byron i Ibsen—, sinó que, des dels anys trenta del segle xx, prefereix la figura hegeliana, un nou símbol caracteritzat per la pluralitat i per l'antagonisme, ço és, pel fet que l'ésser humà ara es corporalitza mitjançant una parella o un duo, mitjançant uns humans que lluiten entre ells pel domini i la sobirania, ja no ho fa, doncs, només amb l'individu titànic que lluita amb els déus, com el vell Prometeu. Heus ací què és ara la realitat dels humans, el domini i la lluita per tal de dominar. Això és també l'únic fet que serveix de motor del temps, de formador de la història, l'antagonisme entre un humà i un altre, o entre una classe i l'altra, de manera que si desapareix aquest antagonisme, també hi desapareix la història i s'acaba per complet.

Aquesta concepció dialèctica de la història puja a l'escenari amb la parella Pozzo-Lucky, es presenta allà on només hi havia 'l'ésser sense temps'. Els espectadors hi queden intrigats. S'ha trencat de prompte el temps paralitzat, hi ha persones ara que veritablement actuen; d'una representació sense moviment, com una mena de fotografia, passem de seguida a una mena de film. Ara bé, els espectadors patim una nova sorpresa: estem acostumats a veure representacions al·legòriques, figuracions sensibles de la virtut, el vici, la llibertat, la justícia, l'avarícia, etc., però ara aquesta estranya al·legoria despulla les robes i les màscares de l'abstracte, i presenta l'oposició entre l'amo i l'esclau amb tota nua contundència, és a dir, el revestiment al·legòric serveix ara per a desvestir i revelar, la funció d'aquesta il·lusió teatral és la desil·lusió i el trencament de les il·lusions. La dialèctica apareix sobre l'escenari dialècticament, Vladimir i Estragó resten bocabadats i poregosos, com sorpresos hi quedem també els espectadors, i això amb bons motius.

Fet i fet, els dos pallassos troben la nova parella força interessant, fins i tot envejable. Des de l'infern de l'ésser sense temps que ells habiten, Pozzo no necessita moure el temps en solitari ni esperar cap Godot, l'esclau Lucky ja s'encarrega de fer avançar el temps i d'emportar-se'l amb ell, al trot, galopant, d'això ja l'amo té bona cura amb els corresponents cops de fuet. Tots dos passen per la vida dels dos pallassos quasi sense adonar-se'n, no recorden haver-hi estat la vespra, són com una representació de la cega història, de la historicitat inconscient d'aquells que la fan i la viuen, que es mouen i la fan moure's. Lucky va ben carregat amb una pesada maleta, una cadira plegable, una panera de provisions i l'abric de Pozzo, porta una corda passada al voltant del coll, ferit i sagnant, tanmateix avança i canvia de paisatge, i rep els ossos del menjar de l'amo, està obligat a anar endavant, sense haver d'esperar cap Godot, per això Vladimir i Estragó l'envejen.

La temptativa, però, de voler trobar trets positius o consoladors en aquesta imatge de l'ésser humà i del món dels nostres dies fóra mera equivocació. No obstant això, la peça de Beckett es diferencia en un punt de quasi totes les altres expressions literàries del nihilisme del nostre present, a saber, en el to. Quasi tots aquests documents tenen un to de seriositat, per així dir-ho, animal, ja que desconeixen la calidesa de l'humor humà, o bé tenen un to cíníc, que ja no depèn dels humans, és a dir, hi predomina un to inhumà. Els pallassos, per contra, no són ni seriosament animalons, com les pobres bèsties del circ, ni cínics, sinó d'una tristesa que, en la mesura que reproduïx el trist destí dels humans, crea solidaritat entre tots els cors dels espectadors i els alleugereix mitjançant aquesta solidaritat humana. No és casual que la figura del segle xx que

més simpatia ha generat ha estat la llastimosa del primer Chaplin. La farsa sembla haver esdevingut el refugi on encara perdura l'amor entre els humans, el darrer consol d'aquells que són còmplices en la tristesa que sofreixen. És l'única planta que brosta al terreny àrid i desesperadament ressec de l'absurdidat, el petit consol del pur to de la humanitat. Aquesta minsa consolació no sap ni per què consola, ni a quin Godot espera, només demostra que el calor humà és més important que el sentit de les accions, i que no és el filòsof metafísic qui té el dret de proferir la darrera paraula, sinó únicament qui és un veritable amic dels humans, com tot gran escriptor, capaç de dir amb paraules d'insospitada poesia tot allò que ací i ara som.

Acabarem amb una qüestió oberta: sembla que aquesta interpretació tan 'antropològica' no acabava d'encertar el nucli del projecte de l'escriptura de Beckett, radicalment centrat en el fet del llenguatge i les seues impotències, com també ho fan els filòsofs que treballen després del gir lingüístic. Què resta encara d'inèdit i d'amagat a la poderosa mirada d'Anders, com un tresor desconegut, entre els diàlegs màgics dels dos plassos que segueixen tot esperant Godot? Per tractar de contestar, cal anar potser més enllà del teatre, hem de rellegir l'obra sencera, començant per la prosa, d'aquest autor europeu que tant medità Descartes i Vico i que els filòsofs mai no podem deixar de consultar si volem construir una 'ontologia' i una 'antropologia' del present que no s'alimenten de superfluitats.

XV CONGRÉS VALENCIÀ
DE
FILOSOFIA

“JOSEP L. BLASCO
in memoriam”

València, Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació
1, 2 i 3 d'abril de 2004

BANCAIXA

VNIVERSITAT
DE VALÈNCIA



VALÈNCIA
2004

XV CONGRÉS VALENCIÀ DE FILOSOFIA

XV CONGRÉS VALENCIÀ
DE
FILOSOFIA

“JOSEP L. BLASCO
in memoriam”

València, Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació
1, 2 i 3 d'abril de 2004

ORGANITZA:

Societat de Filosofia del País Valencià

BANCAIXA

VALÈNCIA

2004

*Aquestes Actes han estat possibles
gràcies a l'ajut rebut de BANCAIXA*



Societat de Filosofia del País Valencià



SOCIETAT DE FILOSOFIA DEL PAÍS VALENCIÀ

JUNTA DIRECTIVA

Enric Casaban (**president**), Vicent Martínez (**vicepresident**), Vicent Baggetto (**secretari**), Pascual Casañ (**tresorer**), Antoni Defez (**vicesecretari**), Vicente Domingo García (**vicesecretari**); els vocals són: Jesús Alcolea, Amador Antón, M^a Teresa Beguiristain, Rafael Beneyto, Salvador Cabedo, Neus Campillo, Jesús Conill, Adela Cortina, Román de la Calle, Carmen Ferreté, Joan Gaspar, Vicent Gozàlvez, Tobies Grimaltos, Javier Méndez-Vigo, Amparo Muñoz, Jesús Pardo, Marta Pedrajas, Fernando Pérez, Antoni Pomares, Eduardo Ranch, José Manuel Ros, Lluís Sánchez, Vicente Sanfèlix, Sergio Sevilla, Xavier Sierra

Editor

Enric Casaban Moya
Societat de Filosofia del País Valencià

ISBN: 84-7274-270-9
Dipòsit legal: V. 178 - 2005
Arts Gràfiques Soler, S. L.
L'Olivereta, 28 - 46018 València

ÍNDIX

	Pàg.
Josep Martínez Bisbal: <i>El De ratione de G. Vico: una crítica política del cartesianisme</i>	7
Juan Francisco Lisón Buendía: <i>Ética del sentimiento e influjo de la comunidad en la determinación del sentimiento moral</i>	23
V. Javier Llop Pérez: <i>Aproximación a la muerte en Rilke</i>	35
Amparo Muñoz Ferriol: <i>El sentido de la justicia en la sociedad abierta de K. Popper</i> ...	45
Joan B. Llinares: <i>Antropología filosòfica i literatura: G. Anders interpreta S. Beckett</i> ...	59
V. Domingo García-Marzá: <i>Ètica i política: el principi de publicitat en Kant</i>	75
Diego Ribes: <i>Stanley Cavell: Wittgenstein (aún) y el pasado de la filosofía</i>	85
Fernando Miguel Pérez Herranz: <i>La nave de Neurath en el puerto de Valencia. Filosofar junto a J.L. Blasco</i>	109
Jesús Conill: <i>Analítica hermenéutica de la razón experiencial tras Nietzsche (Algunas virtualidades prácticas)</i>	121
Juan Manuel Lorente Tallada: <i>Lógica de la falsedad (Una lógica para generar contradicciones)</i>	131
Valeriano Iranzo: <i>¿Es el realismo científico una hipótesis empíricamente contrastable?</i> ..	141
José Óscar Benito Vicente: <i>Identidad personal y el concepto de persona</i>	149
Andrea Luquin Calvo: <i>Espacios vacíos, narradores silenciados</i>	161
M ^a Dolores Sanz-Berzosa, Amparo Muñoz, Ángel Salazar y otros miembros del Centro de Filosofía para Niñ@s de la Comunidad Valenciana: <i>El principito, una guía didáctica para la educación en valores</i>	173
Francisco José Campos Roselló: <i>Herramientas para una mirada crítica al concepto de espacio en Foucault</i>	183
Elena Nájera: <i>La búsqueda del lector predestinado. Nietzsche y la incomprensión</i>	191
Marta Pedrajas: <i>La perspectiva de la libertad real en Amartya Sen</i>	203
Javier Gracia Calandín: <i>Propuesta de hermenéutica intercultural en Charles Taylor</i> ...	219
José Pedro Úbeda Rives: <i>Modelos finitos y recursividad</i>	233
Salvador Cuenca i Almenar: <i>Fenomenologia de l'aura: Petrarca, Baudelaire i Benjamin</i>	255
Francisco Arenas-Dolz: <i>Nussbaum-Aristóteles: ida y vuelta</i>	279
Elena Cantarino i Frédéric Mertens de Wilmars: <i>Al voltant de la polèmica sobre la paritat de gènere</i>	295

	<i>Pàg.</i>
Karina P. Trilles Calvo: <i>El cuerpo doliente. Una aproximación fenomenológica</i>	307
Vanessa Vidal Mayor: <i>La actualidad de la filosofía como interpretación</i>	317
Josep Rafel Moncho Pascual: <i>La libertad económica</i>	329
Jesús Fernández Orrico: <i>Mimesis, comunicación, lenguaje. Negatividad estética en Th. W. Adorno</i>	335
Carmen Ors Marqués y Vicente Sanfélix Vidarte: <i>El ganado, el revólver y el libro (Propuestas para una lectura gellneriana de dos films de John Ford)</i>	353
Elsa González Esteban: <i>La sociedad de los stakeholders: una propuesta de mediación entre el individualismo y el colectivismo social</i>	367
Enric Gil Muñoz: <i>Stevens o de l'obediència: variacions al voltant del tema de la banalitat del mal</i>	383
Martin Johani Urquijo Angarita: <i>Ciudadanía e igualdad: de Rousseau a Sen</i>	397
Sergi Rosell: <i>Significat, traducció i sinonímia en Quine</i>	411
José Martínez-Fernández: <i>Characterization of the clones with constants in the interval $[K_w, G_2]$</i>	425
Vicent Agut i Martínez: <i>Gustavo Bueno: ontologia materialista i symploké de les idees</i>	435
Juan Manuel Ros Cherta: <i>La pobreza en la sociedad del bienestar: una reflexión acerca de "La memoria sobre el pauperismo" de A. de Tocqueville</i>	445
Jesús Alcolea Banegas y Francisco José Santonja Gómez: <i>La extensión de los conceptos matemáticos</i>	455
Jesús Pardo Martínez: <i>Ética de las profesiones</i>	467
Román de la Calle: <i>El espejo de la "ekphrasis". Más acá de la imagen. Más allá del texto</i>	475
Juan de Dios Bares Partal: <i>Infinito, divisibilidad y continuo en la Física de Aristóteles</i> ...	495
Javier Romañach - M ^a Soledad Arnau: <i>Omisiones bioéticas sobre la discapacidad</i>	509