

ANTROPOLOGIA FILOSÒFICA I LITERATURA (II):
TH. W. ADORNO I S. CAVELL INTERPRETEN
FI DE PARTIDA DE S. BECKETT

Joan B. Llinares
Universitat de València

Abstract: This paper is a philosophical reading of Samuel Beckett's *Endgame*, taking into account many of the critic suggestions of Adorno's interpretation, from his negative dialectics in the note *Versuch, das Endspiel zu verstehen*. It deals as well with the acute comments by Stanley Cavell in the chapter V of his book *Must We Mean What We Say?*, a view from the philosophy of the ordinary language on this play of the Irish writer. In doing so this paper tries to commemorate the centenary of Beckett's birth and claims for the necessary study of the relationships between philosophical anthropology and literature in our present.

Keywords: philosophy, anthropology, literature, theater, criticism of culture, and criticism of religion.

VOLDRIEM exposar un intent de síntesi personal de les lectures filosòfico-antropològiques que han fet T. W. Adorno i S. Cavell de *Fi de partida*. Com és ben sabut, la més extensa —i, per alguns, la millor— de les *Notes sobre literatura* d'Adorno és la titulada “Assaig de comprendre *Fi de partida*” [*Versuch, das Endspiel zu verstehen*], publicada ja l'any 1961 al volum II d'aqueixes *Noten zur Literatur*.¹ I el filòsof nord-americà S. Cavell, qui cita aquesta obra en els seus estudis,² dedicà el capítol V (“*Fi del joc de l'espera*”) del llibre *Must We Mean What We Say?* [*Hem de voler dir allò que diem?*] a “Una lectura de *Fi de partida* de Beckett”, subtítol d'aqueix excel·lent article que ara ens proposem comentar.³ Tos dos textos tan diferents de dos filòsofs d'escoles singulars, la dialèctica negativa i la filosofia del llenguatge ordinari, són alhora tan excepcionals, tan subtils i difícils com ho és la peça de Beckett, per això ha estat una sort poder consultar-los també en les meritòries traduccions castellanes d'Alfredo Brotons⁴ i de Diego Ribes, respectivament.⁵ Si aconseguim que els lectors d'aquest article hi troben noves motivacions per a llegir les obres de Beckett i els estudis d'Adorno i Cavell, aleshores haurem encertat el tret i la nostra tasca tindrà sen-

¹ Suhrkamp, Frankfurt am Main. Nosaltres citarem per l'edició de butxaca dels articles d'Adorno sobre literatura del Segle XX, I, que aparegué precisament amb el títol d'aquell assaig donant nom a tot el volum, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1973, pp. 167-214. Ho citarem com VV.

² Cf. “La condición siniestra de lo ordinario” a *En busca de lo ordinario*, Introd. y trad. de Diego Ribes, Cátedra-Universitat de València, Madrid, 2002, p. 256.

³ Chicago, Chicago University Press, 1976.

⁴ Th. W. ADORNO, *Notas sobre literatura*, Madrid, Akal, 2003, pp. 270-310. Ho citarem com NL.

⁵ Vull agrair al professor Ribes, la nostra màxima autoritat en el filòsof americà, l'excepcional generositat d'haver-me lliurat els resultats del seu treball, tot i que encara no han estat publicats.

tit, serà la millor celebració que podríem somiar del centenari del naixement del gran escriptor que ara mateix es commemora arreu del món.

Fi de partida, obra acabada l'any 1956 i estrenada (per problemes a les sales de París) en la versió francesa original⁶ a Londres el dia 1 d'abril de 1957 —bé que el mateix Beckett també en publicà un any després la seua versió anglesa, una re-creació, com féu sempre, poc literal i plena de significatives variacions—,⁷ té acurada traducció catalana de Joan Cavallé, mereixedora del premi Josep M. de Sagarra de traducció teatral de 1988.⁸ Serà la que citarem, tot revisant sempre tant l'original francès com la versió anglesa de l'autor.⁹

FI DE PARTIDA: PROLEGÒMENS

En aquesta obra, en efecte, ja som al teatre, dins del teatre, participant en una representació teatral. Actuar-hi és jugar [*jouer*], ço és, representar, interpretar, assumir uns papers, fer certes jugades, o, senzillament, viure tot seguint regles, cerimònies i rituals, ja que els actors hi són els jugadors d'aquesta partida a l'escenari, i el teatre és, doncs, el gran joc del món i, ja que més enllà només hi ha la mort —“HAMM: Fora d'aquí és la mort”—,¹⁰ el teatre és la representació de la *vida*. Hi ressona, en efecte, l'auto sacramental de Calderón *El gran teatro del mundo*, ens trobem també, doncs, davant d'una peça 'antisacramental' de fort contingut, diguem-ne, a-teològic. Cada actuació o representació hi és una nova partida que es repeteix, i el joc (o el teatre) és, una vegada més, des d'aquell ben conegut fragment d'Heràclit, “el símbol del món”: com escriví Nietzsche, “la força formadora del món és comparada per Heràclit l'Obscur a un infant que, tot jugant, col·loca pedres ací i allà i construeix munts de sorra i després els desfà.”¹¹ Més encara, els actors ho saben i per això diuen, tot actuant (o jugant), que hi actuen (que hi juguen): “em toca a mi [...] actuar”.¹² Cal, per tant, copsar aquesta barroca indicació, se'ns ofereix una representació dins d'una representació, teatre al si del teatre, com s'esdevé a *Hamlet*, o a *Las Meninas*. El lector i l'espectador mai no poden oblidar, doncs, que per uns moments viuen un joc. Hi ha així una gran distància per a la meditació, per a la crítica, per a l'anàlisi de les jugades (dels problemes i les situacions).

El títol de l'obra, *Fi de partida*, indica en especial que s'ha acabat el joc, o, com a mínim, que ja s'ha acabat la partida; hom pot interpretar a més a més que aquesta s'ha perdut, que els jugadors hi són uns perdedors. No res hi serà ja mai com abans ho era. Els temps han canviat, les condicions de vida han passat a ser radicalment diferents. La vida, com hem dit, és presentada des d'una vella metàfora: viure és un

⁶ *Fin de partie*, Les Éditions de Minuit, París, 1957.

⁷ *Endgame*, Grove Press, Nova York, 1958.

⁸ Aquesta versió s'edità l'any 1995 a S. BECKETT, *Teatre complet I*, Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, pp. 135-192. La citarem com FP.

⁹ Les quals, juntament amb la traducció alemanya d'Elmar Tophoven, revisada i autoritzada per Beckett i citada per Adorno, es troben a S. BECKETT, *Dramatische Dichtungen in drei Sprachen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1981, pp. 206-317 i 453-503. També tenim present la traducció castellana d'Ana María Moix (S. BECKETT, *Fin de partida*, Barcelona, Tusquets, reeditada a Unidad Editorial, Madrid, 1999). Per a les referències als textos en francès, anglès i alemany citarem l'esmentat volum com DD.

¹⁰ FP, p. 144.

¹¹ Cf. els fragments DK 52, 124 i 70 del filòsof pre-socràtic, I el cap. 24 d'*El naixement de la tragèdia*.

¹² FP, p. 140; p. 180 i p. 190.

joc, és una partida (d'escacs) que ve d'acabar-se després de la darrera jugada. Fet i fet, l'obra comença amb aquestes paraules de Clov: "Acabat, s'ha acabat, això s'acaba, això potser s'acabarà",¹³ i finalitza amb un monòleg de Hamm, en què diu: "S'ha acabat, Clov, hem acabat." "Vella fi de partida perduda, acabar de perdre. [...] I per acabar? (Pausa) Llençar. (Llença el gos. S'arrenca el xiulet.) Teniu!"¹⁴

El context de la representació sembla una mena de "dia de després", no només de després del joc i la festa, tot indicant el temps de la "ressaca", del "paradís perdut" una vegada acabada la infantesa, de la "joventut irrecuperable" ara que ja minven les forces, sinó de després de la fi del món i de l'acabament de la humanitat, o, en qualsevol cas, de després d'una catàstrofe significativa, d'un desastre ecològic, d'una conflagració atòmica o d'una guerra mundial d'horroroses devastacions. Els humans hi hem perdut el joc, ara ens resta només una vida mutilada en un indret que serveix de refugi.¹⁵ Som restes, residus, cossos fragmentats que enyorem sovint l'abans, "Abans!",¹⁶ l'ahir, "Ah, ahir!",¹⁷ una paraula que ha perdut el referent i el significat: "Ahir! Què vol dir, això? Ahir!"¹⁸ Tanmateix, seguim parlant, seguim patint, encara ens escalfen les mateixes passions que ens habitaven abans de la desgràcia.

Com ha escrit Adorno,¹⁹ al conjunt reunit a *Fi de partida* només hi ha quatre caps, dos són exageradament rojos, Hamm i Clov, com si la vitalitat que expressaren fóra una malaltia cutània, i els altres dos, Nagg i Nell, són exageradament blancs, pàl·lids, com patates grillant-se al celler. Cap d'ells té ja un cos que funcione correctament, els vells han perdut les cames en un accident privat a una zona d'enfrontaments bèl·lics entre grans exèrcits nacionals —Les Ardenes, a la sortida de Sedan—, per això quasi és una sort la desgràcia que els ha succeït, digna del riure que en provoca el record,²⁰ i els més joves també pateixen immobilitat parcial (Clov camina amb certa dificultat) o total (Hamm s'asseu en una cadira de rodes). Tots quatre tenen noms propis, els quatre noms, però, són monosil·làbics, quatre paraules de quatre lletres: les abreviatures pràctiques i familiars, tan estimades als països anglosaxons, hi surten desemmascarades com monyons de noms. Només el nom de la mare, Nell, és una mica corrent, tot i que obsolet; els altres tres han estat inventats com per a espais publicitaris. Nagg, el nom del pare, potser des de l'etimologia anglesa indique "remugar" i des d'etimologia alemanya "rosegar", que és, fet i fet, tot el que la parella de vells hi fan. Hi estan estatjats en pots de brossa, o poals per al fem, tot assumint al peu de la lletra el col·loquialisme que diu que "avui hom llença els vells als recollidors del fem".

En aquest sentit, *Fi de partida* és una vertadera gerontologia: des de la perspectiva de l'assistència pública, amb les seues estadístiques 'científiques', com que els vells ja no realitzen cap treball socialment útil, caldria llençar-los al femer, potser per això la peça ens prepara per a trobar els nostres pares a les escombraries, i expressa els emblemes culturals reconstruïts després d'Auschwitz. L'obra va en aquesta direcció fins massa lluny, els vells no reben les farinetes que menjaven, només una galeta que han de xuclar, perquè no tenen dents, i la mare arriba a morir-se de fam, de fred

¹³ FP, p. 140.

¹⁴ FP, pp. 188 i 190-191.

¹⁵ FP, pp. 141 i 181.

¹⁶ FP, p. 142.

¹⁷ FP, pp. 148, 150.

¹⁸ FP, p. 166.

¹⁹ Cf. VV, p. 200.

²⁰ FP, p. 149.

i de vellesa al seu poal durant la representació. L'existencialista qüestió hamletiana, doncs, s'hi ha simplificat: petar-la o petar-la, ço és, morir-se o morir-se, ara ja no hi ha més sortides. I si no volem subratllar aquestes truculències aparentment apocalíptiques, en tenim prou tot comprovant que el nostre Estat anomenat del benestar ens deixa deseparats quan deixem de ser productius, quan les caríssimes assistències (en mans sobretot d'empreses privades i de subcontractes) ens han acabat d'arravatar el patrimoni, obligats com estem a cotitzar plans de pensions particulars i a la jubilació als setanta (?) anys. Per això s'ha utilitzat aquesta peça a Anglaterra en publicitat preventiva. Com diu Clov: "Si la vellesa sabés!"²¹ O, una mica després, quan Hamm està exasperat d'escoltar les inacabables converses dels pares i, de sobte, toca el xiulet i ordena furiós aquesta terrible comanda: "Emporta-te'm aquestes escombraries! Fot-les a la mar!"²²

Tot i que sembla difícil, en aqueixos quatre personatges ens identifiquem, ja que nosaltres no som diferents, ni estem més desenvolupats, ni vivim més plenament; tots nosaltres arrosseguem mancances semblants, i som *partenaires*, fills i pares de relacions semblants. Per això, allò que de bell antuvi a l'escenari semblava excepcional, una extrema reducció a mínims trets indefugibles, com aqueixos humans de les escultures de Giacometti o dels quadres de Francis Bacon, se'ns revela com el dia a dia d'una família típica i corrent, ço és, com la sèrie de reiteracions rituals —de costums establerts— de cada jornada, marcades pels ritmes indefugibles de la biologia del cos: menjar, beure, orinar, dormir, desvetllar-se, rentar-se, netejar-se les ulleres, prendre uns calmants, lluitar contra el fred, mirar l'oratge... Heus ací l'estructura 'transcendental' que ens agermana, el substrat biològic que compartim tots els membres de l'espècie del *sapiens sapiens*.

Com explica S. Cavell, l'obra de Beckett ha estat lloada pel seu pretés realisme, per la veracitat amb què registra el món modern, com afirmà M. Esslin, o bé ha estat criticada per no saber donar-li una resposta constructiva, necessàriament socialista, com pensà G. Lukacs, ço és, pel seu realisme imperfecte i inhumà. La insuficiència d'aquestes dues lectures rau a no copsar com Beckett planteja en concret el problema de l'art modern, ço és, haver aconseguit l'autonomia del seu objecte artístic, tot qüestionant-ne les convencions tradicionals. L'escriptor irlandés ens obliga a pensar per què els seus textos signifiquen alguna cosa per a nosaltres, per què ens convencen i mai no deixen de significar tot això que per a nosaltres continua essent font de significacions i preocupacions, per què —afegim nosaltres— de seguida hi posem en joc mites culturals de primera magnitud, metarelats o metanarracions que estableixen i fonamenten el terreny on jugar el joc del sentit. No és cap trivialitat que un escriptor, amb frases curtes i ben tallades i quatre personatges aparentment estrambòtics, ens provoqe tal quantitat de suggeriments d'abast antropològic, escatològic, ecològic, etc.

Cavell ens ofereix una resposta a la qüestió plantejada: encara que aquest drama ens sembla un univers estrany, poblat per uns personatges clínics, plens de psicopatologies greus, les quatre figures de *Fi de partida* conformen una família ordinària, en qualsevol cas, una família en determinat moment del temps, quan la generació dels pares ja s'ha fet vella i aquests ja no realitzen funcions útils, ja no són capaços de proporcionar cap ajut, sinó, més bé, tot el contrari, ara demanen atencions constants, ara costen moltes energies i diners dels fills, perquè han de ser acompanyats i alimen-

²¹ FP, p. 145.

²² FP, p. 152.

tats, ja que necessiten assistències i productes, un dia i altre, sense descans. El diàleg intergeneracional es torna, doncs, agressiu, ressentit, ple de retrets i culpabilitats, una guerra sorda i constant. Tot són enyorances de l'ahir i malediccions sobre l'avui. Els records són un fastigós sistema de reiteracions: són ja massa coneguts per tots els membres de la família, ja no tenen cap gràcia ni fan riure, cal, tanmateix, repetir-los, potser perquè són l'única cosa compartida, o la darrera cosa encara no oblidada. L'odi impera aleshores entre les generacions com una mena de condemna estructural. El fet d'haver generat una nova vida es converteix per als pares en capital invertit, en impagable acció a gratificar o, per als fills, en bruta inconsciència a recriminar, en amarg present mai no demanat. Hi som en la lluita desfermada pel poder, en la tragèdia de la tirania entre voluntats, en això que la famosa associació lligada al nom de 'pare', el 'patró', indica amb encertada rotunditat. Ara el vell capità del vaixell ja ha estat canviat, jubilat, destituït. El rei ha estat destronat. Una nova generació se n'ha fet càrrec. La vella, però, encara no ha mort ni ha estat soterrada.

Si considerem per altra banda el joc de les dues parelles que hi apareixen —Hamm i Clov, Nagg i Nell—, ja no des de la perspectiva vertical, ço és, la línia genètico-generacional o temporal que s'estableix entre pares, fills i néts, sinó des de la perspectiva horitzontal i simultània, aleshores hi tenim dues relacions neuròtiques ordinàries, sobretot si analitzem la parella Hamm-Clov, síntesi triple de les relacions pare-fill, amo-esclau, amat-amant. L'estima, ahir potser probable, entre els membres d'aquestes relacions,²³ a hores d'ara s'ha acabat, però ningú no acaba d'acabar la relació, potser perquè trencar amb el lligam establert és trencar un món, i això sempre és dolorós i desestabilitzador.²⁴ El caràcter *ordinari* (en totes i cadascuna de les accepcions de l'adjectiu) es manifesta sobretot en la particularíssima elaboració dels diàlegs, una mena d'abstracta reconstrucció del dia a dia lingüístic entre els personatges.

Les necessitats materials, corporals, ordinàries, agreujades per la malaltia i la vellesa, apareixen repetides al llarg de l'únic acte de *Fi de partida* i amb precisió de cronòmetre: se'ns representen les atencions que comporta el dormir i el llevar-se,²⁵ la informació per saber l'hora del dia,²⁶ l'oratge que fa,²⁷ l'estat general de la salut, ço és, l'estat dels ulls i les cames,²⁸ les dents, la capacitat de la vista i de l'oïda,²⁹ el fred que es pateix i que potser demana una manta per tal de combatre'l,³⁰ la fam i el menjar (farinetes, confits, galetes) que la pot apaivagar,³¹ la necessitat inajornable de fer pipí, fins i tot amb un catèter,³² el possible mal de gola i les pastilles per a calmar-lo,³³

²³ "Lo que *Fin de partida* nos muestra es la capacidad que tiene el ser humano para gozar, para divertirse, con la desgracia o el sufrimiento de los demás. Nell dice en un momento: "Nada tan divertido como la desgracia". Ése es el principio sobre el que gravita la figura del payaso, que nos hace reír desde niños. Sólo que en *Fin de partida* la risa se nos queda congelada." J. Jiménez, *op. cit.*

²⁴ "Entre Hamm y Clov, pero también entre Nagg y Nell, hay un nexo cerrado de dependencia mutua, una nueva variante de la dialéctica hegeliana del señor y el siervo, que nos permite apreciar el vínculo indisoluble que establece un anillo de hierro entre el yo y el otro. La obra es así una imagen despiadada del carácter depredatorio de las relaciones humanas. Incluso en el final de la partida, Hamm y Clov se odian, y a la vez se necesitan mutuamente. O quizás, se necesitan porque se odian." J. Jiménez, *op. cit.*

²⁵ FP, p. 141.

²⁶ FP, p. 141; p. 147.

²⁷ FP, p. 141; p. 155.

²⁸ FP, p. 143; p. 160; p. 168.

²⁹ FP, p. 146.

³⁰ FP, p. 149; p. 180.

³¹ FP, p. 142; p. 180.

³² FP, p. 153; p. 160.

³³ FP, p. 183.

el fet de netejar les excrecions dipositades sobre serradures o sorra,³⁴ palpar el canell per a veure el pols,³⁵ gratar l'altre,³⁶ donar-li la mà,³⁷ fer-li un petó,³⁸ sagnar-lo,³⁹ donar-li calmants a l'hora assenyalada (una mena de *leit-motiv* que es repeteix sis vegades, sempre abans d'hora, fins constatar que s'han acabat),⁴⁰ i fins i tot demanar per les visions que hom té⁴¹ o per saber si ja ha mort algú dels vells pares.⁴² Heus ací el dia a dia d'una casa amb ancians i amb malalts, un espai que s'assembla a una cambra d'hospital i que recorda visites a l'asil o a les residències per a la tercera edat.⁴³

SOBRE EL LLENGUATGE

Adorno ensenya que Beckett parodia totes les categories dramàtiques tradicionals: l'exposició, el nus, l'acció, la peripècia i la catàstrofe hi reapareixen, però en descomposició, com en una autòpsia, mostrant que l'època ja no tolera el sentit del drama; per exemple, la catàstrofe no suposa assassinats, suïcidis, exilis o guerres, ara ve a ser, senzillament, que s'ha acabat la caixeta dels calmants. O la fi d'una relació amorosa, d'un matrimoni, és, simplement, haver de gratar-se en solitari:

“NAGG: (...) Em pensava que em deixaves.
 NELL: Ara et deixaré.
 NAGG: Em pots gratar, abans?
 NELL: No. (*Pausa.*) On?
 NAGG: A l'esquena.
 NELL: No. (*Pausa.*) Frega't amb el cantell.
 NAGG: És més avall. Al clot.
 NELL: Quin clot?
 NAGG: El clot. (*Pausa.*) No pots? (*Pausa.*) Ahir ja m'hi vas gratar.
 NELL, *elegíac*: Ah, ahir!
 NAGG: No pots, doncs? (*Pausa.*) No voldràs pas que et grati a tu? (*Pausa.*) Tornes a plorar?
 NELL: Ho provava.”⁴⁴

Hi ha a la peça moltíssims diàlegs sense interrupció, sovint són, però, monosil·làbics, una reminiscència del joc de preguntes i respostes entre un rei obcec i el misatger assabentat, ara sense tràgica tensió creixent, sinó amb permanents davallades i relaxacions properes al mutisme, amb reiteracions de frases protocolàries, un seguit de paraules que acompanyen el silenci, tot pertorbant-lo.

Al teatre de Beckett les formes juguen amb un pansimbolisme que s'autoliquida, que per excés ja deixa de tindre significat; això és tot i l'únic que signifiquen, l'absència de significat. Per tal d'impedir l'esclat de significacions al drama, hi ha referències directes de forçada comicitat:

³⁴ FP, p. 149.

³⁵ FP, p. 149.

³⁶ FP, p. 150.

³⁷ FP, p. 180.

³⁸ FP, p. 180.

³⁹ FP, p. 143.

⁴⁰ FP, pp. 143; 145; 153; 160; 168; 182.

⁴¹ FP, p. 164.

⁴² FP, p. 176.

⁴³ FP, p. 166.

⁴⁴ FP, pp. 150-151.

“HAMM: Clov!

CLOV, *amoïnat*: “Què hi ha, ara?

HAMM: ¿És que potser som a punt de... de... significar alguna cosa?

CLOV: Significar? Nosaltres, significar? (*Riure breu.*) Ah, aquesta sí que és bona!”⁴⁵

No només han perdut el significat les formes dramàtiques i els personatges i les situacions i peripècies que ara hi viuen, també hi ha desaparegut el significat del llenguatge. Per això Hamm no suporta escoltar les converses dels seus pares: “¿Però de què poden parlar, de què es pot parlar encara?”⁴⁶ I Clov reconeix que si no hi ha significacions, ell no disposa d’altres paraules:

“HAMM: Ahir! Què vol dir, això? Ahir!

CLOV, *amb violència*: Vol dir no m’emprenyis [*Ça veut dire il y a un foutu bout de misère!*] Faig servir les paraules que tu m’has ensenyat. Si ja no volen dir res, ensenya-me’n unes altres. O deixa’m que calli.”⁴⁷

Adorno comenta que Beckett no eludeix l’aporia del drama expressionista, ço és, que encara que reduïm el llenguatge a pures sonoritats, a gesticulacions merament mimètiques, mai no hi podem eliminar el factor semàntic. *Fi de partida* transforma l’element discursiu del llenguatge en instrument de la pròpia mancança de sentit, segons el ritual dels pallassos: quan presenten la seua verbositat com plena de sentit, aquesta esdevé absurda. L’estrany llenguatge que hi parlen els personatges, muts a la força, una mena d’aglomerat de frases insolents, de connexions aparentment lògiques, de seques ressonàncies del món de les mercaderies i de la publicitat, s’ha convertit en el llenguatge d’aquesta poesia que liquida el llenguatge, en el punt de convergència de Beckett amb Ionesco. El joc que s’hi juga sembla l’horrorós joc social que consistia a gravar de manera indiscreta les converses dels invitats d’una festa i reproduir-les després amb el corresponent desencís. L’espectador de la peça de Beckett pateix la saludable malaltia d’escoltar-se parlant i d’alarmar-se per parlar així. Els badalls entre les frases fetes del llenguatge ordinari li obrin forats. Les respostes quotidianes del seny, aparentment entenimentades, es veuen forçades a confessar el nihilisme que les travessa:

“HAMM: Mira l’Oceà!

(...) CLOV, *igual*: Res de res.

HAMM: No hi ha gavines?

CLOV, *igual*: Gavines!

HAMM: I a l’horitzó? No res, a l’horitzó?

CLOV: Però que hi vols que hi hagi a l’horitzó?”⁴⁸

Per a Cavell, l’art del llenguatge que Beckett ha descobert o inventat per als seus personatges posseeix una particular “literalitat amagada”. Les fórmules que utilitzen per a parlar entre ells són “declaracions de pura denotació”, sense lligams desitjats amb perilloses connotacions i figures retòriques, entortolligades i confuses. Sovint, els breus diàlegs entre Hamm i Clov contenen rèpliques que desmunten els pressupòsits

⁴⁵ FP, p. 158.

⁴⁶ FP, p. 152.

⁴⁷ FP, p. 166.

⁴⁸ FP, p. 157.

de les primeres afirmacions de l'interlocutor, o els mateixos fonaments que permeten el plantejament de la pregunta. Heus ací uns pocs exemples:

“HAMM: Et creus que ets alguna cosa, eh?
CLOV: Mil.”⁴⁹

“HAMM: No has pensat mai en una cosa?
CLOV: Mai”⁵⁰

“CLOV: Tu hi creus, en la vida futura?
HAMM: La meua sempre ho ha estat.”⁵¹

“HAMM: Has tingut mai un instant de felicitat?
CLOV: No, que jo sàpiga.”⁵²

Aquestes respostes ens sorprenen, són una mena d'acudits. El llenguatge hi funciona de manera estricta i literal: Clov no ha pensat mai en una cosa perquè sempre ha pensat en moltes coses alhora, i no ha tingut mai un instant de felicitat perquè o la felicitat és més que un mer instant, o bé s'esdevé de manera diferent al funcionament limitat i estricte dels mecanismes de l'autoconsciència. I Hamm no creu en la vida futura perquè hi creu massa, perquè fet i fet sempre ha viscut una vida futura, doncs no hi ha més vida futura que la vida present esperant una vida futura... Analitzada sota aquesta perspectiva, *Fi de partida* és una lliçó constant d'anàlisi del llenguatge ordinari. L'art de Beckett és una finíssima i insubornable tasca de desmuntatge dels supòsits no explícits amb què utilitzem les paraules. Cal llegir-lo, doncs, des de la literalitat més radical i des dels contextos d'ús ordinari, potser així percebrem les característiques distintives de la seua originalitat com artista. Heus ací uns altres exemples d'aquesta literalitat crítica, generadora de perplexitat i descobridora de supòsits:

“HAMM: T'he fet patir massa. (*Pausa.*) No és això?

CLOV: No és això.

HAMM, *ofès*: No t'he fet sofrir massa?

CLOV: Sí.

HAMM, *alleujat*: Ah! Està bé! (*Pausa. Fredament.*) Perdó. (*Pausa. Més fort.*) He dit perdó.

CLOV: Et sento.”⁵³

“HAMM: No et donaré res més de menjar.

CLOV: Llavors ens morirem.

HAMM: Et donaré el just perquè no et moris. Tindràs gana sempre.

CLOV: Llavors no ens morirem.”⁵⁴

Parlar, ací, en aquest darrer exemple, és practicar exercicis lògics, traure inferències òbvies. L'estratègia de la literalitat consisteix en dir només allò que diuen les paraules en l'enunciat, sense afegir res, sense sortir del llenguatge.

⁴⁹ FP, p. 145.

⁵⁰ FP, p. 162.

⁵¹ FP, p. 169.

⁵² FP, p. 177.

⁵³ FP, p. 143.

⁵⁴ FP, p. 142.

S. Cavell afegeix dues notes, millor dit, dues funcions que, al seu parer, acompleix la literalitat estricta de l'art de Beckett, la primera ens diu que “la literalitat és una de les modalitats en què es manifesta la follia”, i la segona, que “és una de les modalitats en què s'acompleixen les profecies i els desitjos”. Caldrà veure la follia que caracteritza els personatges d'aquesta obra, marcats per una profecia que provoca acceptació i refús, compliment i oposició al mateix temps.

QUATRE CLAUS HERMENÈTIQUES

(I) *El joc dels escacs*

Com ja hem dit, el títol, sobretot en anglès, *Endgame*, és un termini tècnic del joc dels escacs. Segons Adorno, l'esquema del desenvolupament de l'obra és el final de la partida d'escacs, una situació típica, normativitzada en certa mesura, separada de la tàctica i les combinacions de la part central del joc, que difícilment podem inferir de les posicions de les dues figures restants.⁵⁵ Com la figura de Hamm té limitats els moviments, ja que és paralític i seu en cadira de rodes, ha estat interpretat com un símbol de la figura del rei, la peça principal al voltant de la qual tot gira, encara que, com també li passa a Hamm, a penes és capaç de fer res; una vegada assetjada i morta —escac al rei! escac i mat! —, acaba la partida, això la finalitza, amb repartiment de sorts, el guanyador i el perdedor, el bon jugador i el mal jugador. Fet i fet, quan el mateix Beckett va dirigir l'obra a Berlín l'any 1967, va fer aquestes explícites declaracions: “[Hamm] *es un rey en un juego de ajedrez perdido desde el principio. Desde el principio sabe que está haciendo ruidosos movimientos sin sentido, que no avanzará con el garfio... solamente trata de aplazar el inevitable final. Cada uno de sus gestos es un nuevo movimiento inútil que pospone el fin. Es un mal jugador.*”⁵⁶

Fet i fet, els lectors de la versió anglesa —com ho és S. Cavell— han demostrat que Hamm utilitza frases d'alguns “reis” de les obres de Shakespeare, de Ricard Tercer (“El meu reialme per un escombraire”),⁵⁷ de Pròsper (“S'ha acabat la broma”),⁵⁸ i que ell s'assembla molt al rei Lear. També s'ha dit que hi ha dos reis, Hamm i el vell rei, ço és, Crist Rei, el Rei de Reis, l'ombra de Déu. Hi ha, a més a més, inversions de rols, pare-fill, rei-bufó, salut mental-malaltia mental, com a la tragèdia del rei Lear.

(II) *Un tipus d'actor*

En anglès *ham actor* significa, ens diu Adorno, comicastre, un personatge que pel to —“to de narrador”, “to normal”—⁵⁹ representa papers diferents, el d'un home que parla i el d'un home que relata una història, tot mostrant la crisi del principi d'identitat, la descomposició final del jo, el pensament convertit en mera escorça gestual, en posa buida.⁶⁰

⁵⁵ Cf. VV, p. 206-207, NL, p. 305.

⁵⁶ Cit. por Antonia Rodríguez Gago en la ‘Introducción’ a la seua edició de S. Beckett, *Los días felices*. Madrid, Cátedra, 1989, p. 53.

⁵⁷ FP, p. 152.

⁵⁸ FP, p. 173.

⁵⁹ Cf. FP, pp. 170-172.

⁶⁰ Cf. VV, 202-203, NL, p. 301.

Fi de partida juga amb una determinada tradició teatral, el pallasso o bufó shakespeareà, la comèdia de la Restauració i del vodevil, i els debats filosòfics i teològics, des dels diàlegs socràtics fins les disputes medievals, els debats escolàstics sobre els àngels o sobre expressions bíbliques llegides amb tota literalitat (passar per una agulla, el fill-de-l'home, etc.). La conversa amb aquestes modalitats reconeix el paper essencial de les paraules, el terreny predilecte per desenvolupar la lluita: debatre és lluitar, parlar és colpejar, véncer és convéncer per manca de arguments en contra, per no saber portar la contrària amb enunciats que demostren “*la agudeza de ingenio*”, que en diria Gracián. Heus ací la dialèctica mostrada com a tràgica ‘voluntat de poder’, com a creuament de camins que menen enlloc, com a partida a perdre.

(III) *Un nou Hamlet*

En aquesta obra hi ha una particular forma d'al·ludir als grans textos de Shakespeare, *Hamlet* i *El rei Lear* en especial, com hem dit. La referència a la figura de Hamlet és ben evident si tenim en compte el nom de Hamm: el nom de l'antiheroi beckettianà escurça terriblement el de l'heroi shakespeareà, tot liquidant el subjecte dramàtic, com indica Adorno.⁶¹

Cavell ha exposat les nombroses afinitats entre Hamm i Hamlet: tots dos són fills abandonats, obligats a redimir l'ànima del pare, tot ocupant-ne el lloc. Tots dos fan pallassades de follia metòdica com a tàctica característica. Els dos es troben en un refugi que és com una presó. I viuen situacions de paràlisi, tots dos saben que les accions no alteren ni la soledat ni la reiteració de la venjança. A més a més, preparen una obra de teatre dins de l'obra de teatre: Hamm escenifica una actuació dins del teatre de la ment, per tal d'agafar en falta la consciència del ‘rei’, del Rei de Reis. El teatre és així una demostració teològica.

(IV) *El fill maleït de Noé*

En anglès, Hamm és el nom del *fill de Noé*, ço és, *Cam* per a nosaltres, el primer pare dels negres —indica Adorno— que en una negació freudiana substitueix la raça blanca dels senyors.⁶² Està cec pel que ha vist, ens explica Cavell, ço és, “la nuesa del seu pare”, de la mateixa manera que un altre fill desgraciat, assassí de son pare, Èdip, també acabà cec perquè havia vist la nuesa de sa mare. La transgressió provoca la maledicció paterna, com llegim a *Gènesi* 9, 25: “Maleït sia Canaan! Que sigui per als seus germans l'esclau dels esclaus!”⁶³ per això aquell que és com el fill de Hamm, Clov, és ara el servent de tots els altres personatges. Potser fins i tot el fet brutal de manar que tape els pots de brossa o poals per al fem (*poubelles*) on viuen Nagg i Nell, amb l'afegit encara més brutal de Hamm que “caldrà soldar les tapadores”,⁶⁴ és, comenta Cavell, una forma venjativa de repetir el que havia estat considerat una acció honorable dels germans Sem i Jàfet, “cobrir (o tapar) la nuesa del seu pare”.

⁶¹ Cf. VV, p. 202, NL, p. 301.

⁶² Cf. *ibid.*

⁶³ Seguim la traducció dels monjos de Montserrat.

⁶⁴ FP, p. 153.

Si hom interpreta el nom de Hamm com el del pare dels individus de raça negra, aleshores la peça pot significar la lluita contra tal maledicció, que afecta molts humans no pel fet essencial de ser merament humans, és a dir, ni animals ni déus, sinó pel detall in-significant (?) del color de la pell, d'haver rebut en herència aquest tret certament superficial. Sembla molt ridícul que després del diluvi, en la 'nova' humanitat, s'instituesca aquesta deplorable maledicció, instauradora de la perversa institució de l'esclavatge. Potser així es torna comprensible que hom vulga que aquest món, amb esclaus, s'acabe, que deixi d'avergonyar el gènere humà: ¿un altre motiu antibíblic, doncs, a la peça beckettiana?

El nom de *Hamm*, com acabem de veure, és complex i ambigu. La significació antropològica del personatge ha estat indicada també per les evidents relacions amb la paraula francesa (i amb la fonètica d'aquesta paraula) per dir "l'ésser humà", l'*homme*. S. Cavell explica, a més a més, que "*Ha-am*", en hebreu, significa "la gent", i pensa que aquestes coincidències no són mers accidents, sobretot en un autor que fou amic i deixeble de James Joyce. I encara que, al seu parer, no siga massa raonable, no deixa d'afegir en una llarga nota que la síl·laba "*Om*" és sagrada en el misticisme oriental, és com l'expressió quasi-reflexa en forma de so perllongat d'una pregona emoció davant d'allò sagrat, d'allò numinós-màgic, segons Rudolf Otto, com un signe d'al·lujament del pes i la força terribles, experimentats pels humans davant del sagrat. A *Fi de partida* mai ningú li parla a Hamm dient-li el nom, només ell mateix el pronuncia una única vegada i fent un joc de paraules:

HAMM: [...] Sóc jo qui t'ha fet de pare [*C'est moi qui t'ai servi de père*].

CLOV: Sí. (*El mira fixament.*) Ets tu qui m'ha fet d'això.

HAMM: Casa meua és la que t'ha fet de llar [*home*].

CLOV: Sí. (*Llarga mirada circular.*) Això m'ha fet d'allò.

HAMM, *altivament*: Sense mi (*gest envers ell mateix*), no hi ha pare. Sense Hamm (*gest circular*), no hi ha *home*.⁶⁵

EL DIFÍCIL PROPÒSIT D'ANIHILAR EL PODER DE LA CREENÇA

Tot tractant de precisar allò que caracteritza el llenguatge dels personatges d'aquesta peça, potser la tesi principal de la lectura de Cavell és argumentar que el problema bàsic que s'hi planteja intenta "desfer la força de les creences (religioses) dels humans", ja que, per a Beckett, "tals creences són una font de sofriments". Els personatges de Beckett ja no tenen creences religioses, saben que ja "no hi ha res que esperar", que aquesta és tota la realitat i tota la vida, que ja estem en la fi de la partida, perquè s'ha acabat el joc; tanmateix tots ells no saben com anihilar l'espera, com perdre tota fe, com desfer la macrohistòria de salvació en què han crescut i en què fins aleshores han viscut. Les referències bíbliques, deixant a banda la història de *Noé* i la figura del *Crist*, hi són, certament, prou abundants: l'acudit sobre Déu i els dies de la creació del món,⁶⁶ el nom de "*mené, mené*" a la paret,⁶⁷ el record de Moisés morint,⁶⁸ etc.

⁶⁵ FP, p. 162.

⁶⁶ FP, p. 152.

⁶⁷ FP, p. 146. Com explica una nota del traductor, es tracta d'una referència bíblica procedent del llibre de *Daniel*: "Vet aquí l'escriptura que ha estat traçada: *Mené, Tequel, Farsín*. Vet aquí la interpretació: *Mené*: Déu ha mesurat la teua reialesa i hi ha posat fi. Etc." (Dan. 5, 25-26).

⁶⁸ FP, p. 187.

Per tal de fer front a la qüestió plantejada, trencar el poder de la creença, no és suficient amb el suïcidi, és a dir, el suïcidi no és una bona resposta, cal donar una raó concreta per tal de resoldre 'la' qüestió bàsica dels humans, que és 'la' qüestió de Hamlet: ser o no ser. Cal resoldre la situació. Hamm vol morir i vol alhora la mort del món: és el desig d'una supressió il·limitada, la que ja és possible amb la bomba atòmica, des de la nova situació històrica posterior a la tragèdia d'Hiroshima.

Fet i fet, els personatges semblen els darrers supervivents d'una guerra atòmica; hi ha referències directes al "refugi", ¿un refugi per a defensar-se dels efectes de les bombes? Potser sí, el que importa, però, és entendre com hi sobreviuen, si de cas volen sobreviure, i per què resten dins del refugi i no se'n van, i per què volen que no hi reste cap tipus de supervivència al món, ni humana, ni animal (i per això l'insecticida contra les puces, contra les rates, etc.). La situació i les reaccions dels personatges es tornen més comprensibles si el refugi s'interpreta —diu Cavell— com:

UNA NOVA ARCA DE NOÉ

Hi ha diferents detalls que reforcen aquesta proposta de lectura: per veure l'exterior per alguna de les dues petites finestres de la paret del fons de l'escenari cal pujar l'escaleta. Això vol dir que les finestres són altes, com en l'interior d'un vaixell que sura per damunt del nivell del mar. I cal fer servir un llargavistes, un *catalejo* ("lunette"). Al refugi hi tenen una perxa, ço és, un *garfio*, un *arpón* (la "gaffe"), un altre instrument típic de mariners. Les dues finestres no tenen la mateixa vista, una mira a terra, l'altra, al mar. I Hamm ordena mirar de vegades l'oceà, de vegades la terra. Per moments hi té nostàlgia de quan la terra era verda. Voldria senyals vius de la proximitat de la costa, demanant per "l'horitzó", per "una vela, una aleta, fum",⁶⁹ com ho manifesta al sospitar, ço és, al somiar, que hi volen les gavines. Potser el que voldria trobar és un colom amb una fulla d'olivera... Tot, però, és "*mortibus*". Hamm, tanmateix, demana per "com són les aigües".⁷⁰

El relat bíblic, després del diluvi, parla d'una *aliança*, (Gènesi 9, 8 -17: "Jo estableixo la meua aliança amb vosaltres i amb els vostres descendents, i amb tots els éssers animals que són amb vosaltres [...]: cap criatura no serà mai exterminada per les aigües del diluvi, no hi haurà mai més cap diluvi per a devastar la terra" (l'arc en els núvols en serà signe i senyal), i també del manament de la reproducció, de multiplicar-se i repoblar la terra (Gènesi 9, 1-7: "Sigueu fecunds, multipliqueu-vos i ompliu la terra, [...] pul·luleu a la terra i domineu-la.")). El comportament de Hamm, diu Cavell, intenta negar ambdues coses. El filòsof americà pensa que si Hamm ha fet l'experiència d'un diluvi des d'una nova arca, aleshores ha vist Déu destruint allò que havia creat, penedint-se de la creació que havia efectuat. Per què, doncs, ha permès que un escollit, Hamm, continue vivint? I per què l'ha escollit? Per tal de justificar Déu, de rescabalar el món de la maledicció que ha sofert per la part de Déu? Hamm vol trencar l'antic lligam, desobeir Déu i multiplicar no la fecunditat sinó l'esterilitat. Ell, com una mena de Job a l'inrevés, no troba justificacions personals a haver estat escollit. Com justificar, per altra banda, el deixar de socórrer els altres humans?

⁶⁹ FP, p. 157.

⁷⁰ FP, *ibid.*

EL DRAMA DE L'ESCRITOR: CONTAR UNA HISTÒRIA EN UN MÓN SENSE REDEMPcions

Hamm dedica els dies a compondre una història, un relat o narració, una “crònica” de fets. Un pare li demanava ajut per tal d’acollir el seu fill (a l’arca, al vaixell que aleshores construïa o ja havia construït). N’hi sorgien molts que demanaven salvació. Ell els podria haver ajudat, però no ha va fer. El que fa, potser per trobar consol als seus dies, és generar una obra d’art, contar una història. Alguna cosa, com una gota que mai no deixa de caure, o com un cor que mai no para de bategar, i que sent dins del cap, com si explotara, com ho fa una vena petita o una artèria, l’obliga dia i nit a cercar remeis, per això, potser, necessita sempre prendre calmants.

Hamm no sap com continuar la història que havia encetat. En aquest context, hi ha a la peça moltes referències ‘religioses’:

“HAMM: Preguem a Déu.

[Nagg demana menjar, “El meu confit!” i Clov anuncia que “Hi ha una rata a la cuina”, ell, però, insisteix:]

HAMM: La remataràs de seguida. Preguem a Déu.

CLOV: Encara més?

NAGG: El meu confit!

HAMM: Primer de tot Déu! (*Pausa.*) A punt?

CLOV, *resignat*: Va.

HAMM, *a* NAGG: I tu?

NAGG, *ajuntant les mans, tancant els ulls, parlar precipitat*: Pare nostre que esteu en el...

HAMM: Silenci! En silenci! Una mica de consideració! Som-hi. (*Actitud de pregar. Silenci.*)⁷¹

Cavell ha vist en aquest diàleg una paròdia del “Sermó de la muntanya”, del primer manament que Crist hi fa, i de la possible contradicció que hi ha entre demanar que hom pregue en secret i fer de seguida una oració en públic.⁷² La paròdia continua més endavant, quan Hamm torna per tercera vegada a la història que està construint i a la demanda de salvació:⁷³

“HAMM: [...] Tots aquells que jo hauria pogut ajudar. (*Pausa.*) Ajudar! (*Pausa.*)

Salvar. (*Pausa.*) Sortien de tots els racons. (*Pausa. Amb violència:*) Però reflexioneu, reflexioneu, viviu al món, no hi ha remei! (*Pausa.*) Aneu-vos-en i estimeu-vos! Llepeu-vos els uns als altres! (*Pausa. Més calmat:*) Quan no era pa era pasta fullada. (*Pausa. Amb violència:*) Foteu el camp, torneu a les vostres disbauxes!”⁷⁴

No és arbitrari que Cavell haja relacionat el que diu Hamm amb el que digué Crist, ja que hi ha d’altres al·lusions que criden l’atenció. La primera, al començament de l’obra, ja en la primera intervenció de Hamm: Hi pot... (*badalls*)... pot haver misèria més... més gran que la meva?⁷⁵ I la segona, quan Clov enfoca el llargavistes i dóna senyal d’haver vist alguna cosa:

⁷¹ FP, p. 172.

⁷² Mt. 6, 6: “tu, quan preguis, entra a la teva cambra, tanca la porta i prega el teu Pare que és en el secret; i el teu Pare, que veu en el secret, t’ho recompensarà.”

⁷³ El “manament nou” que Jesús dóna diu: “així com us he estimat, estimeu-vos també els uns als altres” Jo. 13, 34.

⁷⁴ FP, pp. 180-181.

⁷⁵ FP, p. 140.

“CLOV: [...] Algú! És algú!

HAMM: I bé, vés-lo a exterminar. Algú! (*Vibrant:*) Compleix el teu deure! (*CLOV es precipita cap a la porta.*) No, no val la pena. [...]

CLOV: Sembla un xaval. [...]

HAMM, *violent:* Què fa?

CLOV, *igual:* No ho sé, què fa! El que feien el xavals! [...] Em fa la cara que està assegut a terra, adossat a alguna cosa.

HAMM: La pedra aixecada. (*Pausa.*) [...] Segur que està mirant la casa amb ulls de Moisès morint.

CLOV: No.

HAMM: Què mira?

CLOV, *violent:* No ho sé, què mira! [...] El melic. [...]

HAMM: Potser és mort.

CLOV: Ho vaig a veure. [...] Agafo la perxa. [...]

HAMM: No val la pena. [...]

CLOV: Que no val la pena? Un procreador en potència?

HAMM: Si existeix vindrà aquí o es morirà allà. I si no existeix, doncs no val la pena.”⁷⁶

La referència a la pedra aixecada ha estat interpretada com una al·lusió a la resurrecció de Crist, a la pedra del sepulcre.

ASSAIG DE SIGNIFICACIÓ: LA PROPOSTA DE CAVELL

Tot tenint present les diferents lectures que hem anant indicant, què vol fer Hamm al final de l'obra? Cavell ha dit que els esforços del personatge poden ser considerats sota aquests quatre punts de mira:

1. La partida, el joc o el teatre: la peça és l'assaig de seguir jugant-la, fins que acabe, fins arribar a la fi, fins abastar-ne una conclusió. No hi ha, doncs, cap guanyador.

2. Contar una història fins el final, acabar-la de relatar, narrar-la per complet, fins que estiga arrodonida: no, però, perquè així serà una vertadera obra d'art, amb un missatge que donar, sinó perquè no hi ha cap missatge, cap lliçó; l'únic que hi ha és el no-res, millor dit, hi ha obres artístiques amb autonomia, però no hi ha éssers humans en viva relació amb elles.

3. Impedir la multiplicació de la vida sobre el planeta, assegurar l'esterilitat i la infecunditat, que ja no hi nasquen més fills. Que s'acabe l'espera que no porta enlloc.

4. Fer que fracassen les paraules i les obres perquè s'ha aconseguit que ja no tinguin cap significat.

Des d'aquests quatre punts de mira s'arriba al mateix lloc: la renúncia a totes les solucions finals, a tota escatologia. Ço és, acabar amb l'espera, deixar d'esperar. I per això Hamm i Clov lluiten contra el messianisme jueu i el patiment cristià, dues formes canòniques a Occident de legitimar l'espera i l'esperança.

“CLOV [primera intervenció]: [...] No se'm pot castigar més, ja.”⁷⁷

⁷⁶ FP, pp. 187-188. Cavell, tot recordant la seua infantesa jueva, també interpreta com una tercera referència al Crist una expressió sobre la no-existència de Déu (“El bandarria!”, “*Le salaud!*”, “*The bastard!*” (FP, p. 172; DD, pp. 276 i 486)) que, al nostre parer, no és directament cristològica.

⁷⁷ FP, p. 140.

“CLOV [darrer soliloqui]: Em dic... alguna vegada, Clov, cal que arribis a patir més que ara, si vols que es cansin de castigar-te... algun dia. Em dic... alguna vegada, Clov, cal que siguis més aviat allà que aquí, si vols que et deixin marxar... algun dia.”⁷⁸

Els personatges de Beckett intenten, en resum, una tasca heroica: aconseguir la soledat, el buit, el silenci, el no-res. Fer-ne la tràgica experiència. I representar-los, ço és, llegir-los i interpretar-los, és un problema, no només perquè cal prendre opcions concretes (com ‘dir’ tal i tal frase? de manera afirmativa, cínica, trista, forta, apagada?), sinó perquè al teatre hi ha el públic. I hom es pregunta el que ja Aristòtil preguntava, com poden produir plaer aquests esdeveniments tan horrorosos? com trobem plaer a ser espectador fidels de les tragèdies? Cal saber, però, i Nietzsche ho indicà, que a la Grècia antiga no hi havia espectadors com ho som nosaltres. El teatre modern ha lluitat per tal de trencar amb aqueix concepte d’audiència fingida i ignorada. Beckett ho ha fet indicant que sap que hi ha públic al teatre,⁷⁹ i subratllant que els personatges sobre l’escenari són actors que actuen,⁸⁰ i, sobretot, aconseguint que ni a les butaques del públic, ni dalt de l’escenari, ni quan algun actor surt d’escena, ningú no sàpiga millor que els altres què és el que, fet i fet, s’esdevé a la peça, quan hom hi té la innegable sensació que ocorre alguna cosa:

“HAM, amb angoixa: Però què cony passa? què cony passa? [*Mais qu’est-ce qui se passe, qu’est-ce qui se passe?*]

CLOV: Alguna cosa fa la seva via. [*Quelque chose suit son cours* (p. 224)]”⁸¹

La pregunta, i la resposta, es repeteixen vàries vegades. Els personatges, doncs, més que actuar, ço és, més que ser agents d’accions, més que intervindre en els esdeveniments, alterant-los i canviant-se ells mateixos alhora, senzillament pateixen que “alguna cosa fa la seva via”: en són, per tant, “pacients”, pallassos de paraules que intercanvien entre ells una mena de bufetades verbals. Els actors no han d’entendre uns papers ni han de comprendre una història que han de contar als espectadors, només han de transmetre acuradament unes determinades paraules, les que Beckett els ha escrit.

Cavell acaba indicant les semblances i les diferències entre *Fi de partida* i l’obra de T. S. Eliot *Dimecres de cendra* (1930), magnífic suggeriment que demana tot un altre article, i Adorna comenta que Proust volia anotar les vivències de la pròpia agonia per tal d’arrodonir les descripcions de la mort de l’escriptor Bergotte, tasca que el deixeble ha realitzat mitjançant aquest drama amb la precisió del mestre.

⁷⁸ FP, p. 190.

⁷⁹ Cf. FP, p. 156, “una multitud delirant.”

⁸⁰ Cf. FP, p. 140 i p. 190.

⁸¹ FP, p. 147.

