

# Final de partida, entre l'execució i la lectura. La posada en escena i la crítica a Catalunya

Alba MARTÍN

Universitat Autònoma de Barcelona  
amart177@xtec.ca

NOTA BIOGRÀFICA: Graduada en Estudis Literaris per la Universitat de Barcelona. Ha realitzat el Màster Universitari d'Estudis Escènics a la Universitat Autònoma de Barcelona i a l'Institut del Teatre. Actriu i professora de llengua i literatura d'institut. La seva investigació s'ha centrat en els estudis de recepció i l'anàlisi de l'evolució de la crítica teatral a Catalunya.

## Resum

Aquest estudi fa una anàlisi, influenciada per l'estètica de la recepció, de sis posades en escena de *Final de partida* que s'han dut a terme a Catalunya des de l'any 1979 fins al 2022. L'estudi de cada proposta, a més, va acompanyat de la interpretació de l'evolució de la crítica teatral que li correspon. Per fer-ho, seguim la teoria de Marco de Marinis sobre l'espectador model i l'espectador implícit, i també la distinció entre semiòtica textual i semiòtica teatral que apliquem al cas de la crítica, la qual també estudiem per esbrinar si segueix alguna metodologia pròpia dels estudis de recepció: fenomenologia, filosofia hermenèutica o semiòtica (textual o teatral). Al final, determinem que, si bé la tendència semiòticoteatral és la més palpable, no s'empra per oferir un significat, sinó per fer constar la recepció per part del públic. Quant a les posades en escena, veiem que l'evolució comença per la representació d'un Beckett cerimoniós la qual, a principis del segle XXI, busca noves estètiques beckettianes i, a l'última representació, hi ha un retorn a la lectura que va fer del text Theodor W. Adorno.

**Paraules clau:** semiòtica, crítica teatral, Marco de Marinis, Samuel Beckett, *Final de partida*, espectador model, espectador implícit, Theodor W. Adorno

Alba MARTÍN

## ***Final de partida, entre l'execució i la lectura. La posada en escena i la crítica a Catalunya***

La representació d'una obra teatral tensa la relació entre la lectura del text i la seva execució. En aquest sentit, Marco de Marinis proposa una adaptació dels estudis de recepció literària al cas teatral per a poder atendre aquesta qüestió. En distingir entre el text dramàtic i el text espectacular —el primer és el text que escriu el dramaturg, mentre que el segon és el resultat d'executar el text dramàtic en un escenari— atribueix respectivament les figures de l'espectador implícit i l'espectador model a cada tipus de text (De Marinis, 1988: 43-53; trad. 1998). En el cas de la recepció literària, seria l'equivalent al lector implícit i al lector real. Amb això, l'objectiu que ens ocupa és seguir el traç de sis posades en escena de *Final de partida* fetes a Catalunya tenint present la distinció entre text espectacular i text dramàtic. L'anàlisi d'aquest recorregut determinarà quina evolució hi ha hagut pel que fa a la posada en escena i a la recepció de la crítica.

Les representacions triades són: dues produccions de La Gàbia, la primera de l'any 1979 i la segona del 1990; la producció d'Alfredo Alcón l'any 1995; la de Rosa Novell de l'any 2005; la de Krystian Lupa del 2011 i, per últim, la de Sergi Belbel estrenada el 2021. Cal tenir present que aquestes no són totes les representacions fetes a Catalunya i que a l'hora de fer la selecció han quedat excloses totes les produccions no professionals.

Les primeres lectures de Samuel Beckett —com podrien ser les de Martin Esslin quan parla del teatre de l'absurd o Theodor Adorno amb el text «Intent d'entendre *Fi de partida*»— no s'adiuen al que De Marinis proposa posteriorment per a l'estudi del teatre, sostret o modificat de les idees de Gadamer i Ingarden, precisament perquè ni Esslin ni Adorno paren atenció a l'espectador. Per a ells, Beckett era literatura i l'objecte d'estudi era principalment el text dramàtic. Tenint en compte que aquest no és un treball de recepció, ens preguntem si la crítica teatral pot seguir alguna metodologia relacionada amb aquests estudis. Recuperem tres metodologies principals: la fenomenologia, en relació amb els estudis d'Ingarden; la filosofia hermenèutica, iniciada per Hans-Georg Gadamer i la semiòtica.

La fenomenologia tindria com a punt de partida la defensa que la percepció, i la recepció, són úniques i intransferibles; així, percebre té a veure amb la pròpia subjectivitat. Sent així, la crítica teatral faltaria al principi d'objectivitat, però seria rellevant el fet que no busca un sentit únic del text ni un origen.

La filosofia hermenèutica també té en el seu epicentre la comprensió subjectiva; Gadamer desenvolupa uns fonaments per a la teoria de l'experiència hermenèutica al seu llibre *Verdad y método* (Gadamer, 1975: 331-461; trad. 1999). Té en comú amb la fenomenologia el supòsit que la interpretació, o comprensió, té a veure amb el receptor i que, per tant, l'autor ja no és productor de significat.

La semiòtica és, per definició, més propera al que pensàriem que és la crítica teatral. Principalment, perquè intenta traduir un missatge de la mateixa manera que la crítica vol oferir, sovint, una guia de lectura del text espectacular dirigida a l'espectador model. D'aquesta manera, oferirà la interpretació d'alguns signes o d'algun element intertextual que pugui pensar que són necessaris per a la completa recepció —i producció— de significat per part de l'espectador. Marco de Marinis, ens parla també de semiòtica textual o teatral:

En un primer moment, l'aproximació semioticotextual a l'espectacle es va col·locar preferentment en un àmbit estructuralista, produint anàlisis totalment immanents al text espectacular, i que l'assumien com un «enunciat» conclòs en si mateix, com un producte acabat, autònom, i aïllat de l'exterior. En un segon moment, seguint el solc d'un procés ja iniciat en altres sectors de la recerca semiòtica, han començat a emergir les coordenades d'un enfocament pragmàtic que estudiï el text espectacular en relació amb el context cultural, d'una banda, i amb el context espectacular, de l'altra (De Marinis 1988: 45; trad. 1998).

En definitiva, es tracta d'apropar-nos a Beckett des d'una doble significació de la paraula «interpretació»:

[...] Cabe recordar que la palabra *interpretación* tiene —en la vida corriente y en el habla— al menos dos sentidos, los cuales aparecen recogidos por la Real Academia, de modo que en su diccionario aparece lo que sigue como primera acepción: «Explicar o declarar el sentido de algo, y principalmente el de un texto». [...] Sin embargo, *interpretación* se utiliza también de otro modo, como cuando se dice que se interpreta un baile, un papel, una partitura, una pieza musical o —por qué no— un texto. Interpretación, por tanto, como *ejecución* (Hidalgo, 2011: 384-385).

Atès que al llarg de l'anàlisi de la crítica literària es reitera el concepte de ritme, queda per recordar la definició que proposa Afonso Becerra per entendre a què ens referim: «[...] o ritmo é o grao de tensión ou capacidade de suscitar atracción, interese e focalización na recepción, nunha dimensión máis ou menos cognitivoemocional, polos diferentes tipos de accións partiturizadas ou codificadas nunha dramaturxia destinada a un espectáculo teatral [...]» (Becerra, 2016: 449).

Per tant, la qüestió del ritme és important tenir-la present i estudiar-la perquè és un dels elements propis de les arts escèniques i que sovint ha quedat oblidat quan s'ha estudiat Beckett com a literatura (Hidalgo, 2011: 384-394).

### La Gàbia, 1979

Núria Santamaria situa aquesta producció de *La Gàbia* just en el moment que la companyia es professionalitza. Així, *Fi de partida* suposa la consolidació del grup i el seu posicionament dins del panorama teatral barceloní (Santamaria, 2020: 75-76).

Com podem veure a la figura 1, l'escenografia elaborada sota la direcció de Joan Anguera presenta l'interior buit descrit per Beckett construït a partir d'un material que no ofereix una consistència real. Unes parets inestables, pintades, semblen més properes a una escenografia tractada com a fet pictòric que no pas arquitectònic. Un retorn a allò que volien deixar enrere ja Adolphe Appia i Edward Gordon Craig a finals del segle XIX i principis del XX.

De fet, evocant un món pictòric, els personatges s'allunyen de la nostra realitat: Hamm vestit amb roba a pedaços, les cares pintades dels personatges, Clov amb unes malles i una roba desmanegada, que recorda el que en algun moment hauria sigut una roba de bufó, i Nagg i Nell, a la figura 2, també pintats i vivint dins uns cubells de brossa metàl·lica.

També podem veure-hi altres elements, com ara la posició de les finestres, les cortines i el quadre girat que veiem darrere dels pares de Hamm a la figura 2 i que respecten al peu de la lletra la disposició escènica que imaginava Beckett —amb la diferència que el quadre hauria d'estar al lateral dret, al costat de la porta, i no a l'esquerra.

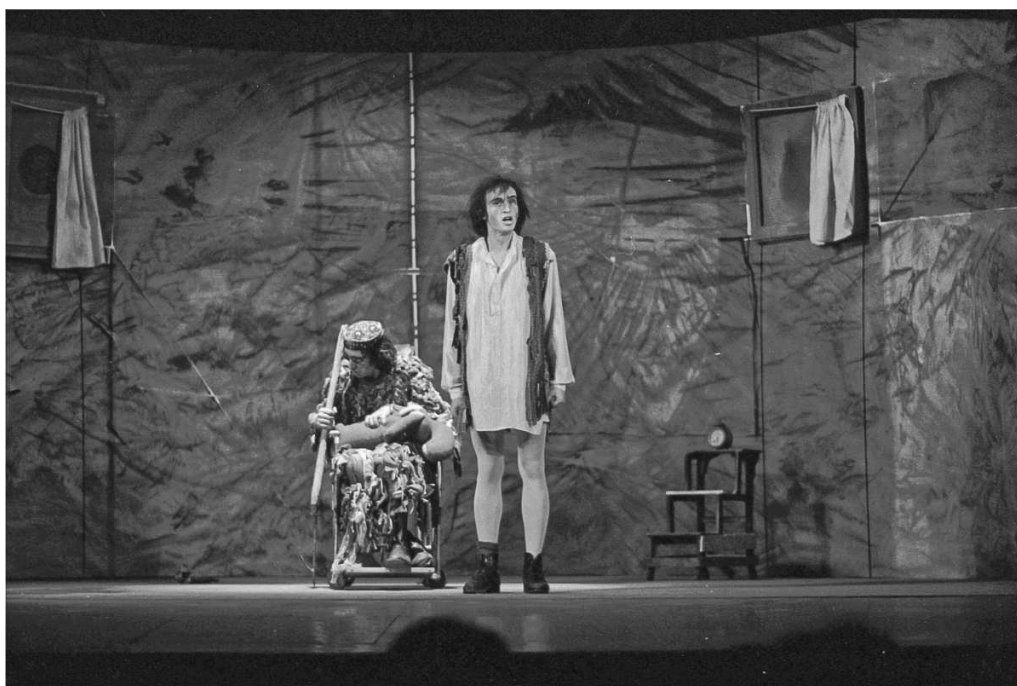


Figura 1. A escena, Hamm (Joan Anguera) al fons i Clov (Ramon Vila) al davant. Obtingut de © Pau Barceló. MAE. Institut del Teatre



Figura 2. A escena, d'esquerra a dreta: Nell (Vicky Sanz), Nagg (Joan Isern) i Hamm (Joan Anguera). Obtingut de © Pau Barceló. MAE. Institut del Teatre

El programa de mà d'aquest espectacle incorpora un text signat per la companyia que ofereix una interpretació mínima de la funció. Aquest text, dirigit a un dels primers públics de Beckett a Catalunya, diu que tant *El llibre de Job* com *El rei Lear* són precursors de Beckett. Ho veiem a la figura 3.

Manllevant la paraula de Gérard Genette (1982), aquests textos, en tot cas, són *palimpsestos* de *Final de partida*. És clar que aquesta és la interpretació sobre la qual va treballar La Gàbia l'any 1979, i el que ens interessa és que hi ha la pretensió d'oferir-nos en aquest programa de mà una clau interpretativa.

Val la pena tenir en compte que era la primera representació d'aquest text en català i que pràcticament tot just començàvem a descobrir Beckett.

### La crítica

El dos de juny del 1979, *La Vanguardia* publica la crítica de J. L. Corbert titulada «*Fi de partida* o Beckett visto desde Vic». En una primera instància, el títol ja incideix en la descentralització de la proposta, és a dir, La Gàbia inicialment fa teatre des de la perifèria, no des de la capital. D'aquest

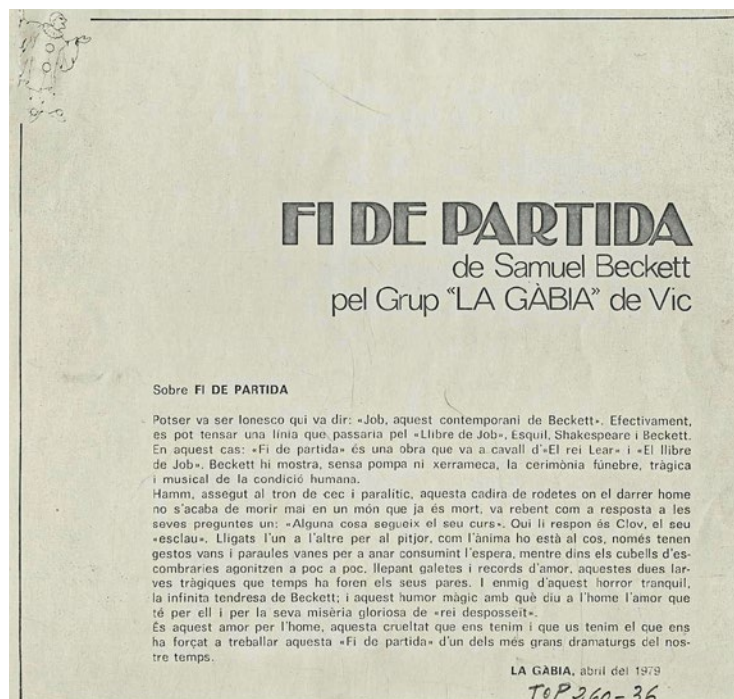


Figura 3. Programa de mà de la representació de *Fi de partida* datat a 1 de maig del 1979. Obtingut de © Clixés Barceló. MAE. Institut del Teatre

brevíssim text que escriu Corbert, és clau el fet que quan arriba a la menció sobre la interpretació, destaca que els actors han incorporat els personatges correctament sense perdre el to cerimoniós que, ens diu, és imprescindible per a representar Beckett (Corbert, 1979: 52). Per tant, en aquesta crítica hi ha la convicció que hi ha una manera determinada de tractar l'obra de l'autor irlandès. Tot i així, també ens diu que La Gàbia va incorporar l'humor. És a dir, l'espectacle que van oferir el podríem resumir en el fet que van saber trobar un equilibri entre l'humor i la fidelitat interpretativa que requereix Beckett (Corbert, 1979: 52).

Ara bé, quan Samuel Beckett, l'any 1967, posava a escena el mateix text a Berlín, era precisament per deslligar-la d'aquesta tradició mitificant del text i per fer-la tal com ell l'havia imaginat. L'any 1992 es publicarien les notes de direcció que va fer durant aquella producció: *The theatrical notebooks of Samuel Beckett. Endgame*. És gràcies a això que tenim un document de primera mà on podem saber que Beckett imaginava un *Final de partida* carregat d'humor negre i ritme per dessacralitzar el seu text (Beckett, 1967: ed. 2019). L'any que Corbert fa la crítica encara no s'havien publicat aquestes notes i, per tant, podem pensar que el to cerimoniós, fruit d'aquesta sacralització, era el més estès quan es tractava de representar Beckett.

Gràcies a les fotografies arxivades podem determinar que l'escenografia, la il·luminació o el vestuari, tot allò referent a la forma de la representació, no van tenir tant de pes per a la crítica com el fet d'opinar sobre com s'hauria de representar Beckett per tal de ser coherent amb la proposta de l'autor. Podem determinar, doncs, que aquesta crítica teatral no pretén fer una descodificació dels símbols —fet que suposaria un apropament semiòtic—, sinó que té més similituds amb una hermenèutica que suposa un significat preconcebut, natural i vertader del text.

A part d'aquesta crítica, el diari *Tele/eXprés* incorpora, el 17 de maig del 1979, un text anunciant el cicle de teatre organitzat per La Caixa dins el qual va participar el muntatge de La Gàbia. En total van ser quatre representacions les que van formar el cicle i de *Fi de partida* se'n diu que és una mostra de teatre surrealista que pot ser difícil per al públic (*Tele/eXprés*, 1979). Sigui perquè tot just la companyia es professionalitzava, perquè van estrenar dins el marc d'un breu cicle de teatre o perquè arribaven de Vic i, per tant, de la perifèria, el cert és que el volum de crítica que tenim sobre aquesta representació és molt pobre.

### La Gàbia, 1990

L'espai que presenta La Gàbia el 1990 és més figuratiu que el de l'any setanta-nou. Ara ens ubica a l'interior d'una casa abandonada: amb les rajoles de les parets mig caigudes i, com podem veure a la figura 4, els cubells de la brossa on viuen Nagg i Nell mig ensorrats.

La proposta de vestuari és també força diferent respecte a la producció que van fer l'any setanta-nou. A la figura 5 podem observar que, tot i que se segueix marcant una distinció de classes, ara s'ofereix una visió més moderna pel que fa a aquesta segregació. Si la roba de Clov de la versió anterior



Figura 4. A escena, d'esquerra a dreta: Nell i Nagg (Ivà Vigatà i Lluís Soler). Al fons, Hamm (Joan Anguera). Obtingut de © Josep Ros Ribas. MAE. Institut del Teatre

recordava un bufó de la cort, ara és la roba d'un obrer. Al seu torn, Hamm vesteix el color de la reialesa, amb una túnica vermella que el posiciona directament com a rei de la funció tal com podem veure a la figura 4.

Igual que a la representació anterior, també es respecta l'acotació inicial del text dramàtic: hi apareix el quadre penjat a la paret de la dreta —que ara, més que girat, simplement està tort, com s'observa a la figura 6— i l'ambient



Figura 5. A escena, Hamm (Joan Anguera) i Clov (Ramon Vila). Obtingut de © Josep Ros Ribas. MAE. Institut del Teatre



Figura 6. A escena, Hamm (Joan Anguera) i Clov (Ramon Vila). Obtingut de © Josep Ros Ribas. MAE. Institut del Teatre

grisenc (Beckett, 1957; trad. 2010: 19). La pintura a la cara que acotava Beckett es respecta en els personatges de Nagg i Nell (figura 4), però no en Hamm i Clov que haurien d'estar pintats de vermell —val a dir que tampoc no ho estaven l'any setanta-nou. No obstant això, Beckett no especificava amb quin material s'havien de pintar la cara de blanc, i és aquesta imprecisió la que aprofiten per maquillar-se amb el que semblen les farinetes que no es cansen de demanar els dos progenitors al llarg de la funció.

### La crítica

En una nota de premsa que apareix a *La Vanguardia* l'any 1990, Jordi Mesalles, director de la proposta, parla de Beckett com a l'últim modern perquè és qui tanca els principis del teatre modern que va iniciar Shakespeare (Mesalles, 1990: 5). Més enllà de corroborar o contradir aquesta afirmació, és important destacar que el director vol fer notar que, després de Beckett, necessàriament hi haurà alguna cosa nova, no vista fins ara. Amb ell, comença una nova etapa del teatre i, aquesta idea, l'allunya necessàriament d'un gènere que no va cercar mai un propòsit tan fundacional: el teatre de l'absurd. Anirem veient al llarg de les diferents anàlisis com hi ha crítics i directors que llegeixen Beckett com a autor del teatre de l'absurd i d'altres que no.



Marcos Ordóñez fa una crítica d'aquesta representació amb un text sarcàstic que posa en un primer terme l'humor de la representació. Destaquem, també, dos elements més: la interpretació actoral i el ritme de la representació. Sobre la interpretació, Ordóñez diu que es va fer propera perquè els monòlegs eren planers. Aquest és precisament el motiu pel qual arribaven més al públic (Ordóñez, 1990). Sobre el ritme de la representació, el crític parla directament de comèdia i d'un equilibri estètic ben trobat que uneix dues premisses: la renúncia de voler modernitzar el text i el treball per fer llegible el text a través d'un ritme àgil (Ordóñez, 1990). Per tant, per a ell, agilitzar el ritme i fer planers els monòlegs vol dir fer llegible el text. En aquest cas, segons la perspectiva de Marcos Ordóñez, *La Gàbia* va voler acostar l'obra al públic perquè la pogués assumir, generant un significat amb facilitat. Tot i així, un ritme àgil no implica necessàriament facilitar la comprensió.

*El Periódico* publica una altra crítica a càrrec de Gonzalo Pérez de Olaguer on destaca la ironia i l'humor de l'espectacle. A més, parla d'una coherència del muntatge i d'una poètica suggestiva, alhora que lloa la traducció que es va fer servir de Joan Cavallé (Pérez, 1990) —la qual va ser guardonada l'any 1988 amb el Premi Josep M. de Sagarra de traducció teatral. El que vol fer notar d'aquest text traduït és precisament la quotidianitat del llenguatge (Pérez, 1990). Per tant, entre el toc humorístic que ja destaquen també les altres crítiques i la traducció propera, podem determinar que *La Gàbia* va voler acostar la proposta al públic; això, de fet, ho corroborava la crítica de Joaquim Vilà i Folch, qui va dir que cada vegada Beckett es feia més pròxim, més viu i més directe (Vilà i Folch, 1990). Un gest semblant feia Joan-Anton Benach quan destaca la traducció de Cavallé tot comparant-la amb la de Lluís Solà, que és la que va fer servir anteriorment *La Gàbia*, per acabar situant la proposta a cavall entre el patetisme i el grotesc (Benach, 1990). I aquests dos adjectius no són pas aleatoris: Max Hidalgo determina que en el ritme és on hi ha el dilema entre definir Beckett com a patètic o com a còmic (Hidalgo, 2011: 387). La direcció de Jordi Mesalles, per tant, se situaria entre les dues opcions.

A més, la crítica incideix en la pròpia posada en escena que construeix la companyia més que no pas en la figura de l'autor del text dramàtic. En aquest aspecte, Beckett no condiona —segons la recepció per part de la crítica— la forma o el ritme de la representació, fet que comporta no tractar l'obra com a literatura sinó, ara sí, com a text espectacular.

### **Alfredo Alcón, 1995**

L'any 1995, Alfredo Alcón representa *Final de partida* al Teatre Lliure. Ell n'és tant el director com l'actor que interpreta Hamm durant la funció. Es tracta d'una producció del Teatro de la Abadía de Madrid que, posteriorment, va fer estada a Barcelona del 18 de gener al 26 de febrer.

El vestuari dels personatges recorda cromàticament al de la producció del 1990 de *La Gàbia*: a la figura 7 veiem Hamm vestit de vermell, aquest cop amb un barnús, i Clov de blanc i negre, brut.



Figura 7. A escena, d'esquerra a dreta, Clov (Horacio Roca) i Hamm (Alfredo Alcón). Obtingut de © Josep Ros Ribas. MAE. Institut del Teatre



Figura 8. A escena, Clov (Horacio Roca) enfilat a l'escala de fusta i Hamm (Alfredo Alcón) assegut a la seva cadira. Obtingut de © Josep Ros Ribas. MAE. Institut del Teatre

S'observa, també, que la cadira de Hamm no té rodes o, almenys, no són visibles. Al seu torn, l'espai és força reduït i fosc. La impressió general de l'espai —amb l'escala de fusta, la cadira de Hamm, que no és més que una cadira de menjador que ha sofert diversos canvis improvisats, i els estris de casa escampats pertot— és la d'un refugi casolà. Tot això es pot veure a la figura 8.

Al seu torn, Nagg i Nell vesteixen dos pijames blancs (figura 9). Els cubells, de llauna rovellada, s'assemblen als utilitzats en les dues representacions anteriors de *La Gàbia*, però es diferencien de les següents posades en escena: a partir d'ara, cada representació oferirà una nova versió d'aquests cubells. També podem observar que hi ha algunes modificacions pel que fa a la disposició: els cubells no es troben al prosceni, sinó a la part del darrere: els veiem a la figura 8.



Figura 9. A escena, Nagg (Oswaldo Bonet) i Nell (Màrgara Alonso). Obtingut de © Josep Ros Ribas. MAE. Institut del Teatre

### La crítica

La curta estada d'aquesta producció als escenaris catalans ens deixa una crítica breu però significativa. Joan-Anton Benach publica la seva a *La Vanguardia*. En el seu text, nega la possibilitat que l'obra ofereixi un significat: no és, ens diu, una al·legoria de res (Benach, 1995: 48). Seguidament, fa una comparació amb la producció de *La Gàbia* tot dient que Alfredo Alcón segueix tenint dos components clau que ja tenia la funció precedent de l'any 1990: una poesia atroç i humor (Benach, 1995: 48). Per tant, podem concloure, segons aquesta crítica, que la proposta d'Alcón va voler trobar un ritme àgil i, fins i tot, desmitificar Beckett per fer-lo més quotidià.

Per últim, podem destacar que el text de Benach presenta un canvi força evident en comparació amb la crítica que hem analitzat fins ara. En primer lloc, perquè hi ha una al·lusió directa al quadern de direcció de Beckett —el qual ja s'havia publicat. Això implica que el crític, per primera vegada, ha tingut accés a les paraules de Beckett i ha pogut saber com l'autor irlandès volia representar la seva obra.

En segon lloc, perquè s'explicita la qüestió de la recepció i s'evidencia aquest moviment de transmissió d'un missatge: d'emissor a receptor. És una crítica, per tant, feta des d'una visió metacrítica. No hi ha una intenció semiòtica perquè, des de bon començament, nega la possibilitat d'algun significat. En canvi, és una crítica feta des de l'estètica de la recepció. La diferència principal és que ara l'anàlisi de la posada en escena queda subordinada al diàleg entre el que Beckett escrivia al seu quadern de direcció, el que Alfredo Alcón ha interpretat i, sobretot, el que el públic ha rebut.

### Rosa Novell, 2005

La proposta de Rosa Novell destaca per una escenografia completament diferent al que s'havia vist abans. En aquest sentit, l'estètica de l'espectacle —un muntatge que crea un univers futurista, distòpic fins i tot— és diferent al que proposa Beckett en parlar d'escenografia. És a dir, canviar l'espai de la representació i l'escenografia acotada pel text original, com s'aprecia a la figura 10, fa que l'espectador s'apropi amb una nova mirada a l'obra. És una posada en escena que proposa ressignificar el text dramàtic, tot incorporant-hi la interpretació de Rosa Novell com a lectora real del text.

Per analitzar la seva posada en escena és necessari començar per la distribució que va fer del públic. Aquesta representació, que es va estrenar al Teatre Grec i després va fer estada a la Sala Muntaner, ubicava el públic a l'escenari, de tal manera que l'acció quedava d'esquena a les grades del teatre, com ho podem observar a la figura 10. Amb aquesta distribució, Novell buscava trobar-hi una nova proximitat. Així, hi ha la intenció de desdibuixar tot allò metateatral aproximant, fins i tot introduint el públic dins l'escena i, d'aquesta manera, reconfigurar els elements que destaquen del teatre com a edifici. Les grades s'han convertit en el decorat de fons de la funció; al seu torn, l'escenari esdevé espai compartit entre espectadors i actors —els quals actuen en un segon escenari que consta d'una tarima que forma part de l'escenografia de la funció. Amb tot, l'espai resulta molt més íntim i proper. Belén Ginart, a *El País*, ens trasllada, amb diverses cites, paraules de Novell sobre l'espectacle. És així com podem saber que es va buscar intimitat amb el públic i que les accions quotidianes eren les que, segons la directora, feien avançar l'acció (Ginart, 2005: 27). Per tant, podem confirmar que és una posada en escena que té una mirada crítica cap al ritme i cap a la recepció de l'espectador.



Figura 10. A escena, d'esquerra a dreta: Nagg (Xavier Capdet), Nell (Pilar Rebollar), Hamm (Jordi Bosch) i Clov (Jordi Boixaderas). Obtingut de © Josep Ros Ribas. MAE. Institut del Teatre

Pel que fa a l'escenografia, hi torna a haver una altra abstracció del text dramàtic original: no hi ha parets. Així, la sensació de tancament i de no sortida no és física perquè no hi ha res que limiti l'espai on es troben els personatges. Si la proposta pot transmetre algun tipus d'angoixa o inquietud pot ser pel fet de sentir-se formar part d'aquest espai un cop l'espectador queda desposseït de la comoditat d'una distància prudent respecte de l'acció de l'escena.

Nagg i Nell, al seu torn, no viuen en uns cubells d'escombraries convencionals, més aviat són una mena de recipients amorfs i la roba de Clov i Hamm, que veiem a la figura 11, és contemporània i casual. No obstant això, a la figura 12 comprovem que Novell és fidel a les cares pintades de blanc dels pares de Hamm i el rostre vermell de Clov.

Novell presenta un espai que no és gens fàcil d'identificar, tal volta per sobrepassar la idea de present i dir: Beckett ens parla també del nostre futur; per atorgar-li una atmosfera distòpica; per desmarcar-se, simplement, de les propostes anteriors i oferir una versió més escaient al nou segle que havia començat feia poc.

**Figura 11.** A escena, Hamm i Clov (Jordi Bosch i Jordi Boixaderas). Obtingut de © Josep Ros Ribas. MAE. Institut del Teatre



**Figura 12.** A escena, Nagg i Nell (Xavier Capdet i Pilar Rebollar). Obtingut de © Josep Ros Ribas. MAE. Institut del Teatre

Un altre canvi que suposa aquest text espectacular és que es pensa des d'una interpretació de l'autor i de l'obra diferent. Novell confessa a Belén Ginart que les obres de Beckett, per a ella, no formen part del teatre de l'absurd (Novell, 2005: 27). Aquesta premissa situa l'autor en un paradigma diferent al que pertanyia fins ara. Recuperem la definició que Patrice Pavis fa de l'absurd:

ABSURDO\_ Aquello que es visto como no razonable, como algo que carece totalmente de sentido o de vínculo lógico con el resto del texto o de la escena. En filosofía existencial, el absurdo no puede ser explicado por la razón y niega al hombre toda justificación filosófica o política de su acción (Pavis, 1980: 19; trad. 1998).

Negar que Beckett forma part del teatre de l'absurd és, per tant, negar qualsevol lectura feta des d'una filosofia existencial i és, també, negar la falta de lògica i de sentit. En altres paraules, amb aquesta afirmació Novell confirma una voluntat de significar el text dramàtic de *Final de partida*. Recupera el doble significat d'interpretació que citàvem de Max Hidalgo a l'inici: la interpretació com a execució que elabora Novell configura, alhora, una interpretació com a lectura nova.

### La crítica

Les crítiques que s'han escrit sobre aquest espectacle tendeixen a comparar-lo amb l'anterior de La Gàbia de l'any 1990. Marcos Ordóñez ho fa enumerant algunes de les diferències, segons ell, més rellevants. El problema principal que contempla és que les tensions i l'angoixa que hi havia sota la direcció de Jordi Mesalles ara han desaparegut i han donat pas a una voluntat excessiva de convertir el text en una comèdia (Ordóñez, 2005: 14).

Santiago Fondevila també fa una menció especial al riure que la proposta provoca en el públic, el qual l'atribueix a la traducció de Cavallé que resulta molt propera (Fondevila, 2005: 27). Cal destacar que la crítica de la funció de La Gàbia no escrivia des de la perspectiva de la recepció o, en paraules de De Marinis, de la semiòtica teatral, com sí que podem dir que fa la crítica de Fondevila. El 1990 es va destacar el to d'humor, sí, però no el seu resultat o conseqüència en el públic; a més, hem de tenir present que entre una proposta i una altra hi ha quinze anys de diferència i el text de Beckett l'any 2005 ja s'ha consolidat com a comèdia. Els passos que han fet les altres representacions anteriors han fet que ara el patetisme dels personatges es converteixi en el motor d'un riure que ja no té res d'angoixant. Almenys, així va ser en el cas de la proposta de Novell.

Begoña Barrena ofereix una altra visió quan considera que els canvis formals que incorpora Novell no converteixen *Final de partida* en un nou Beckett, sinó que més aviat creen un desequilibri estrany; la proximitat que vol trobar amb la disposició del públic es contradiu amb l'estil de l'escenografia que crea un univers que semblava extret d'un conte i que queda necessàriament llunyà a l'espectador (Barrena, 2005: 34). Malgrat tot, Santiago Fondevila valora el fet que sí que aconsegueix fer un Beckett popular (Fondevila, 2005: 27).

Tenint present, d'una banda, la comparació amb l'espectacle que va oferir *La Gàbia* l'any 1990 i, d'una altra banda, el prejudici de com s'ha de representar Beckett, la recepció per part de la crítica no forma part d'una semiòtica teatral: analitzen el text espectacular amb lectures anteriors que ja no corresponen a la nova realitat que ofereix el nou segle. A més, si bé es descriuen les novetats de l'escenografia en comparació amb les anteriors, no hi ha una descodificació hermenèutica, una interpretació dels signes, més enllà del que ja Novell explica a Belén Ginart sobre el significat d'eliminar les parets i que no és un altre que implicar l'espectador i apel·lar a les seves pròpies fronteres, és a dir, crear uns murs psicològics (Ginart, 2005: 27).

### Krystian Lupa, 2010

Lupa ofereix *Final de partida* al Teatre Lliure l'any 2010 amb una producció del Teatro de la Abadía. Després de Novell, ara Lupa torna a marcar una nova estètica en la representació de Beckett.

Com es mostra a la figura 13, l'escena engoleix completament les marques visibles d'un escenari teatral fabricant una estructura que crea l'efecte d'una caixa metàl·lica. El que seria la boca de l'escenari és ja part de l'espai ficcional on es troben els personatges i, aquest espai, és gran, brut i fred. Evoca una nau industrial o uns magatzems abandonats que desentonen amb una làmpada que penja del sostre que encaixaria més en un interior casolà.

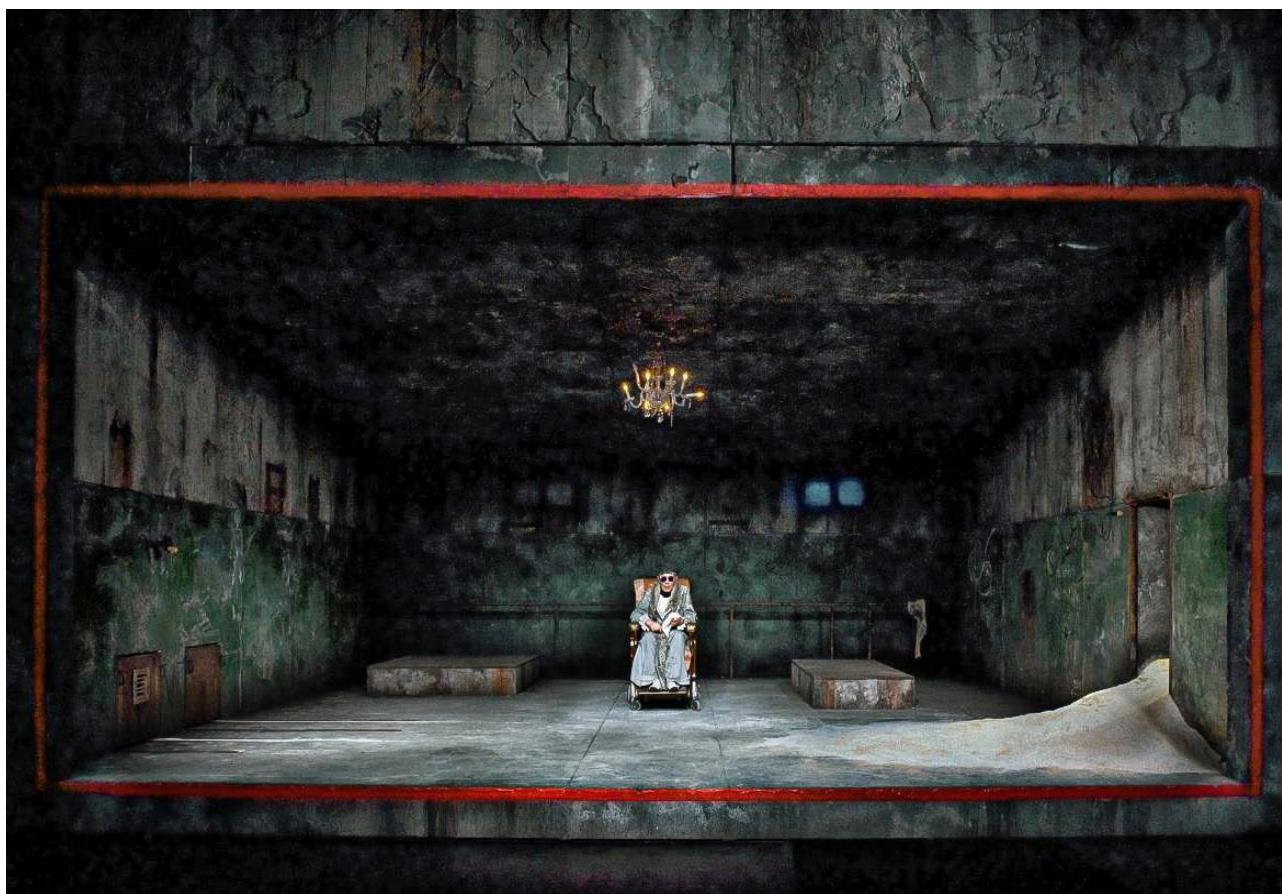


Figura 13. Al mig de l'escena, Hamm (José Luis Gómez). Obtingut de © Josep Ros Ribas. MAE. Institut del Teatre



Figura 14. A escena, Nagg (Ramón Pons) i Nell (Lola Cordón). Obtingut de © Josep Ros Ribas. MAE. Institut del Teatre

Lupa afegeix alguns elements simbòlics que no apareixen al text original ni a les representacions prèvies, com ara la sorra que surt de la porta de la cuina, com s'aprecia a la figura 13, o l'espai on hi ha els pares de Hamm —ja no són cubells de la brossa, sinó uns contenidors com els d'un dipòsit de cadàvers. Nagg i Nell, a la figura 14, apareixen amb el tors nu, deixant de banda definitivament els pijames o la roba que hem vist en propostes anteriors.

Lupa va tractar tots els detalls de la posada en escena per tal que fossin elements parlants, però no d'acord amb el que especificava o marcava Beckett, sinó amb el que ell interpretava. Per exemple, la sorra, provinent d'aquest exterior estèril i moribund, ha envaït la cuina que hi ha darrere de la porta i comença a entrar també a l'espai escènic. Obre un nou camí d'exploració per apropar el públic a l'obra i calmar el neguit de, com a espectador, perseguir un significat i no atrapar-lo mai.

### La crítica

Marcos Ordóñez fa una distinció que pot ser crucial a l'hora d'entendre el tractament del text de Beckett per part de Krystian Lupa. Diu que en la representació de Beckett hi ha dos perills oposats: convertir l'obra en un circ o en un acte sacramental (Ordóñez, 2010). Malgrat tot, sobre el ritme lent considera que, en comptes d'engolir l'espectador, l'expulsa amb violència. A més, sense deixar de comparar la proposta de Lupa amb les anteriors, a aquesta li atorga més veritat, dolor i amargor, així com també estableix una similitud entre el Hamm d'Alfredo Alcón i el de Lupa: ambdós es comporten com a nens dèspotes (Ordóñez, 2010).



La crítica que escriu David Ladra analitza el text espectacular i se centra en la procedència del director: ja en el títol del seu text ens parla de *metafísica polaca* (Ladra, 2010). És aquesta particularitat de Lupa el que permet a Ladra fer-se la pregunta de si s'ha de seguir representant Beckett de manera canònica o si, en canvi, s'ha de renovar (Ladra, 2010). Si entenem la progressió que han anat fent les diferents posades en escena, observem que Novell ja apuntava cap a una clara renovació. D'altra banda, caldria preguntar-se també què entén Ladra per canònic; en molts sentits, no tenien res a veure el *Final de partida* de La Gàbia de l'any 1979 amb la de l'any 1990 o amb la d'Alfredo Alcón el 1995. En tot cas, podem determinar que la mirada de Lupa ofereix a l'espectador una nova tensió entre el ritme, que desentona amb les darreres produccions vistes a Catalunya, els personatges i la proposta estètica: una visió més crua i realista pot aportar un nou reconeixement tràgic per part del públic.

### Sergi Belbel, 2021

Entendre l'espai del text de Samuel Beckett com a neutral, tal com ho descriu Theodor W. Adorno, és un dels punts clau en la proposta de Belbel. Durant una entrevista que ens concedeix el 7 de maig de 2022, Belbel ens parla de Beckett com a contemporani gràcies al fet que l'espai i el temps són volgutament imprecisos i això és el que el fa universal (Sergi Belbel, 2022: minut 17:05-20:44).

*Fi de partida* té lloc en una zona d'indiferència entre l'interior i l'exterior, se situa, neutral, entre els materials —sense els quals la subjectivitat no podria ni manifestar-se ni tan sols arribar a ser— i la inspiració, que desdibuixa els materials com si amb l'alè hagués entelat lleugerament el vidre a través del qual es veuen (Adorno, 1974: 142; trad. 2001).

### Traducció i direcció de la proposta

Sergi Belbel, director de teatre i dramaturg, va estrenar *Final de partida* el desembre del 2021 al Temporada Alta de Girona. Després de dues funcions realitzades els dies 3 i 4 de desembre, l'obra viatja per diferents poblacions fins a instal·lar-se els mesos de març i abril del 2022 al Teatre Romea de Barcelona.

El repartiment de la funció és el següent: Jordi Bosch i Jordi Boixaderas en el paper de Hamm i Clov respectivament, i Jordi Banacolocho i Margarida Minguillón com a Nagg i Nell. Bosch i Boixaderas repeteixen personatge després que l'any 2005 actuessin a les funcions del Festival Grec sota la direcció de Rosa Novell. A part de treballar amb una direcció diferent, aquesta vegada també la traducció és una altra: el muntatge del 2005 es fa amb la de Joan Cavallé i ara, en canvi, Belbel també s'encarrega de traduir-lo perquè les traduccions «envelleixen amb el temps» (Sergi Belbel, 2022: minut 24:09-28:08) i és per això que s'han de renovar. L'objectiu era fer un text

proper, que no semblés literaturitzat, encara que això impliqués emprar algun barbarisme (Sergi Belbel, 2022: minut 28:09-29:05).

No podem obviar que una diferència important entre totes les representacions que analitzem és que el text que converteixen de dramàtic a espectacular és diferent. Com diu Gérard Genette, la traducció no és mai una còpia del text original, part del significat del text es troba lligat a la llengua:

La forme de transposition la plus voyante, et à coup sûr la plus répandue, consiste à transposer un texte d'une langue à une autre: c'est évidemment la traduction, dont l'importance littéraire n'est guère contestable, soit parce qu'il faut bien traduire les chefs-d'œuvre, soit parce que certaines traductions sont elles-mêmes des chefs-d'œuvre (Genette, 1982: 330).

En el cas que ens ocupa, doncs, la figura de Belbel juga quatre papers a la vegada: primer, lector real del text dramàtic; segon, traductor i, per tant, generador d'un significat en gran part matisat que parteix de l'obra original; tercer, creador del text espectacular —és clar que aquest text es forma gràcies a tot l'equip artístic— i, per últim i com ell afirma, primer espectador real (Sergi Belbel, 2022: minut 31:58-33:34). És lector real del text dramàtic perquè abans de traduir-lo recupera els textos de l'autor irlandès, tant l'original en francès com la traducció que Beckett va fer a l'anglès. A partir d'aquests dos textos primaris, comença a elaborar-ne la traducció que —com hem apuntat— és en realitat una transposició i, inevitablement, un generador de significat nou degut al canvi d'idioma.

### La posada en escena

Encara que Sergi Belbel segueix les notes de direcció de Samuel Beckett, afegeix alguns canvis que afecten l'escenografia. El més evident el trobem moments anteriors a l'inici de la funció, just abans de veure l'espai descrit pel text dramàtic: Belbel hi incorpora, com a nou element dramaturgic, un teló vermell estripat que permet percebre un subtil joc de llums, tal com destaca Oriol Puig Taulé a la seva crítica (Puig Taulé, 2022). Aquest inici previ, afegit, evidencia els elements d'un tipus de teatre clàssic que fan recordar a l'espectador on es troba; és precisament aquest fet metateatral de l'obra el que, segons Belbel, és clau en la versió que ell realitza (Sergi Belbel, 2022: minut 44:45-46:15). Aquest teló, de sobte, ens parla i se'ns fa visible, present i, a més, ens permet imaginar què s'amaga darrere d'ell: una il·luminació també viva. Per tant, els elements tècnics d'un teatre a la italiana que sovint, en altres espectacles, poden passar desapercebuts, ara són incorporats dins la dramaturgia i es fan evidents.

Si comparem l'acotació de Beckett amb el text que va traduir Joan Cavallé l'any 1988 i que després va fer servir La Gàbia l'any 1990 i també Rosa Novell l'any 2005, hi veiem algunes diferències: en el text de Beckett s'ha suprimit directament el quadre girat que havia d'estar al costat de la porta i també el detall del rostre vermell dels personatges. En canvi, Cavallé, fidel a una versió anterior de Beckett, manté encara aquests elements:

Interior sense mobles.

Llum grisenc.

A les parets de la dreta i esquerra, cap al fons, dues finestres elevades amb les cortines tirades.

Porta al prosceni, a la dreta. Penjat a la paret, vora la porta, un quadre girat de cara a la paret.

Al prosceni, a l'esquerra, coberts amb un llençol vell, dos pots de la brossa, l'un adossat a l'altre. Al mig, cobert amb un llençol vell, assegut en una cadira de rodes, HAMM.

Immòbil al costat de la cadira, CLOV se'l mira. Rostre molt vermell. (Cavallé, 2010: 19)

En relació amb la proposta de Belbel, veiem que, un cop més, és més fidel a l'última paraula de Beckett perquè també elimina el quadre i el rostre vermell. En canvi, hi ha alguns detalls que obvia, com ara les cortines de les finestres:

Interior buit.

Llum gris.

Al fons, a esquerra i dreta, [...] dues finestres petites, les cortines tancades.

A prosceni, a la dreta, una porta. [...]

A prosceni, a l'esquerra, tocant un amb l'altre, coberts per un llençol vell, dos cubells de la brossa.

Al centre, en una butaca sobre rodes, cobert amb un llençol vell, Hamm.

Aturat, els seus ulls clavats en HAMM, CLOV [...] (Gontarski, 2019: 3).

La il·luminació també varia. Si bé Samuel Beckett no va voler variar la llum grisenc al llarg de tota la funció, Kiko Planas fa un treball de llums en la producció de Belbel que és per moments un joc de reflexos càlids gràcies a una llum groguenca.



Figura 15. A escena, Clov (Jordi Boixaderas) i Hamm (Jordi Bosch). Obtingut de © David Ruano. Teatre Romea

Pel que fa als personatges, un altre canvi que fa Beckett respecte a la seva versió original és eliminar la cara vermella de Hamm i Clov, tal com podem veure a la figura 15, així com també les blanques de Nagg i Nell, a la figura 16 (Beckett, 2019: 3). Beckett va polir el seu text dramàtic per tal d'aconseguir un text espectacular una mica més realista, en part per desposseir-lo d'elements que poguessin semblar simbòlics i que, per tant, s'havien d'interpretar o significar. En altres paraules, va fer una versió més neutra.

Els objectes que apareixen al llarg de la funció no fan sinó assegurar la neutralitat: l'escala que fa servir Clov és una escala normal metàl·lica; el gos de peluix és un gos de peluix (figura 15) —i no un conill com en el cas de Novell; els contenidors d'escombraries també són convencionals (figura 16), etcètera. En definitiva, el que té un significat més neutral és allò que veiem en el nostre dia a dia, per això sobre la proposta de Novell i de Lupa hem comentat que el fet d'oferir una estètica tan radicalment diferent, al final, el que suposa és oferir una interpretació més guiada a l'espectador. Dirigeixen la seva mirada cap a aquells objectes que de sobte cobren protagonisme i fan pensar al receptor que ha d'interpretar alguna cosa. En el cas de Belbel, no és tan evident.

Val la pena relacionar aquesta posada en escena amb el que Adorno desenvolupa quan es posiciona com a lector real del text *Fi de partida*. Ell proposa una interpretació des del punt de vista de la filosofia de la història. En aquest sentit, justifica el text de Beckett, d'una banda, en contextualitzar-lo en un moment de catàstrofe europea després de la Segona Guerra Mundial i, d'una altra banda, el compara amb l'existencialisme sartrèa en establir la següent distinció: Beckett no mostra cap conformisme com sí que mostra l'existencialisme i això fa que apliqui l'absurd per integrar la poètica sense cap intencionalitat (Adorno, 1974: 127; trad. 2001).

En canvi, Belbel, en la seva voluntat de ser fidel a l'autor del text dramàtic, construeix el text espectacular esborrant tota referència històrica —des



Figura 16. A escena, Nagg (Jordi Banacolocha) i Nell (Margarida Minguiñón). Obtingut de © David Ruano. Teatre Romea

de l'espai fins al vestuari dels personatges presenten una atemporalitat que, segons Belbel, és precisament la clau de l'èxit del text; és per això que ens explica que Hamm i Clov no parlen de llocs, només tenen aquesta capacitat els pares de Hamm que encara tenen memòria d'un món passat. Amb uns diàlegs que no ofereixen cap pista temporal ni espacial, Belbel aprofita per potenciar l'atmosfera del tancament: amb les finestres petites, amb un horitzó difuminat per la boira, amb les parets negres que reforcen la sensació d'angoixa (Sergi Belbel, 2022: minut 17:57-20:44).

### La crítica

Una primera lectura de les crítiques teatrals ens descobreix que n'hi ha dues que coincideixen en el fet d'encaixar *Final de partida* dins el gènere de la comèdia (Camps, 2022), (Puig Taulé, 2022). Val a dir, però, que a excepció de la versió de Lupa i, en part, també la primera de La Gàbia, totes les altres versions vistes han cercat un to molt proper a l'humor. Això sí, com ens recorda Belbel a l'entrevista, no podem parlar d'una comèdia convencional: l'obra, angoixant i tràgica, troba la comicitat tant en el ritme com en l'humor negre (Sergi Belbel, 2022: minut 46:17-49:13).

En tot cas, les crítiques que hem enumerat d'aquest *Final de partida* han parat atenció en el ritme de la representació, però no per parlar del ritme com a element de la posada en escena només, sinó com a part essencial de la recepció: Belbel ha muntat un Beckett amable, lleuger i còmic i això ha provocat que l'obra hagi arribat a més gent, hagi sigut més popular. Ramon Oliver, al seu torn, parla d'«atmosfera respirable» (Oliver, 2022). Encara que ja hem dit que aquest no és el primer muntatge que entén el text com a comèdia, sí que és la primera vegada que la crítica ho interpreta com un procés de dessacralització de l'autor i, a més, el lloa.

Pel director, el nucli de l'obra és el moment que els personatges es riuen de la possibilitat de significar alguna cosa (Sergi Belbel, 2022: minut 12:40-13:23). Per tant, la nota angoixant que podien tenir propostes anteriors —la de La Gàbia de l'any setanta-nou o la de Krystian Lupa, per exemple— ara s'ha convertit en humor. Rosa Novell també va apostar per un text espectacular amb humor: la diferència amb la proposta de Belbel és que, si bé la crítica de Novell indica que la resposta dels espectadors va ser més unànime en reconèixer el text com a còmic, la reacció del públic a la proposta de Belbel no és tan clara.

Encara hi ha alguna discrepància a l'hora de parlar de Samuel Beckett i d'ubicar-lo en el context teatral corresponent. Si bé Novell negava que fos un autor del teatre de l'absurd, Josep Maria Viaplana sí que l'inclou com a tal quan fa la seva crítica publicada al web de *Recomana* (Viaplana, 2022). En aquest mateix web també trobem una crítica oposada, la que escriu Marc Sabater i que titula «Pot Samuel Beckett ser *mainstream* en una cartellera teatral?» (Sabater, 2022). Si segons Viaplana sembla que no, Sabater acaba argumentant que sí, que Beckett pot ser pel gran públic quan, com fa Belbel, es presenta el joc de Beckett sense enigma. Segons Sabater, no hi ha cap pretensió d'interpretar el text. La seva crítica, doncs, està focalitzada explícitament en com pot rebre l'espectador real la versió de Belbel i, en aquest sentit,

té a veure amb una semiòtica teatral, és a dir, és conscient de la recepció i la menciona.

Trobem, tanmateix, diverses crítiques que relacionen el text amb el que succeeix al món: la pandèmia, la crisi econòmica, sanitària i climàtica o la guerra entre Rússia i Ucraïna. Ho fa Oriol Puig Taulé (Puig Taulé, 2022), la crítica que Alba Carmona publica al *Diari de Girona* —compara el context de la Segona Guerra Mundial i d'Hiroshima que acompanyava la publicació del text original de Beckett amb la situació pandèmica que ara coincideix amb la versió de Belbel— (Carmona, 2021). També en parla Javier Pérez Senz a *El País* per reforçar la idea de repetició històrica (Pérez Senz, 2022). Tenint això present, aquestes crítiques tenen més a veure amb la lectura que feia Adorno des de la filosofia de la història. És a dir, el significat de l'obra —i la justificació de la seva vigència— queda subscrit a la capacitat del text per parlar-nos del nostre moment històric.

En aquests casos, veiem que la crítica teatral no s'ha desvinculat d'una trajectòria que busca anotar tots aquells símbols o icones que el crític considera rellevants: que Hamm és el dèspota cec i que viu assegut en una cadira de rodes i que Clov vindria a ser l'esclau que no gosa fugir; Nagg i Nell, al seu torn, viuen dins d'uns cubells d'escombraries i que hi ha dues finestres petites. És, en certa mesura, una aproximació *semioticotextual* (De Marinis, 1988: 45; trad. 1998), perquè tracten el text espectacular com un objecte d'estudi tancat, amb un significat clar. No obstant això, hi ha una diferència respecte d'aquest enfocament, perquè la crítica sí que estableix una relació amb el context històric actual: no tracta el text com un objecte aïllat.

De la mateixa manera, tot i haver relacionat la crítica de Sabater amb la semiòtica teatral, és cert que no esmenta el procés de producció: «[...] l'objecte d'una semiòtica del teatre ja no podrà ser l'espectacle, o bé el text espectacular, sinó que es convertirà, precisament, en la relació teatral, és a dir, el procés productivoreceptiu [...]» (De Marinis, 1988: 48; trad. 1998).

## Conclusions

Deixant de banda la particularitat de cada posada en escena i observant-les des d'una visió panoràmica, podem determinar que totes elles tenen similituds i diferències en funció de si van ser representades a finals del segle xx o a principis del segle XXI: les que corresponen als anys 1979, 1990 i 1995 són més fidels al text original de l'autor quan es tracta de respectar elements de l'escenografia essencials (mantenen les finestres amb cortines, el quadre de la paret, els cubells de la brossa, etc.); les innovacions formals, per tant, són mínimes. Aquest fet s'ha pogut justificar tenint en compte que tot just s'ha descobert Beckett a Catalunya i que encara hi ha una certa sacralització dels seus textos. D'altra banda, el que més diferencia aquestes tres posades en escena és que les dues últimes, la de La Gàbia de l'any 1990 i la d'Alfredo Alcón el 1995, aposten per un ritme àgil i un to humorístic que a la primera versió de La Gàbia, l'any 1979, no trobem.

En canvi, les dues propostes que protagonitzen l'inici del segle XXI ofereixen unes posades en escena ben diferents; es busca innovar amb

l'escenografia a partir d'una nova estètica beckettiana. Rosa Novell planteja un escenari futurista i distòpic, transformant també l'espai escènic, la posició del públic i l'escenari. Lupa, al seu torn, converteix l'espai teatral en una caixa metàl·lica on succeeix l'acció. Tots dos, per tant, juguen amb el propi teatre i aprofiten l'espai per donar una nova perspectiva a la dramaturgia. Sergi Belbel també ofereix una mirada explícita sobre l'espai teatral afegint el teló dins la dramaturgia.

Durant l'anàlisi de la crítica trobem una evolució que, en general, correspon a la de les produccions del text espectacular: la crítica de l'espectacle de La Gàbia l'any 1979 arrossega encara una lectura densa i mitificadora de l'obra mentre que la representació té també un to cerimoniós. En canvi, quan tornen a representar-la l'any 1990 i s'hi incorpora el toc d'humor, la crítica també n'elogia el canvi.

Un primer pas significatiu en l'evolució de la crítica és quan comença a parlar de la recepció i de l'espectador. Ho fa per primera vegada amb la proposta d'Alfredo Alcón. Després, aquesta mirada de la crítica es repetirà en la producció de Rosa Novell, de Krystian Lupa i de Sergi Belbel.

Quant al ritme de la representació, l'espectacle dirigit per Rosa Novell consolida la rebuda del text com a comèdia. Tota la crítica ho destaca després dels intents, més tímids, de La Gàbia i d'Alfredo Alcón. Malgrat tot, l'any 2011 Krystian Lupa trenca amb aquesta trajectòria: ofereix un nou tractament del ritme de la representació que divideix la crítica entre aquells que elogiaven el nou ritme i els que no.

El segon pas significatiu de la crítica teatral apareix arran de la proposta de Sergi Belbel. Per primera vegada, es relaciona l'obra amb el context històric present. Aquest gest s'ha interpretat com un retorn al punt de partida d'Adorno: quan analitzava *Final de partida* tot lligant-la a l'horror posterior a la Segona Guerra Mundial. La voluntat de Beckett d'esborrar tota pista temporal és per Belbel una oportunitat d'explorar com des del marge la història dels personatges ens travessa amb la mateixa cruesa. Paradoxalment, desposseir l'espai de qualsevol pista temporal ha estat rebut per la crítica com una manera de parlar-nos del nostre present.

Si retornem a la pregunta que ens fèiem inicialment sobre la metodologia que hi ha al darrere de la crítica, també podem destacar algunes afirmacions. Primer, la fenomenologia no s'ha aplicat com a mètode a l'hora de fer crítica. Segon, les crítiques que parlen explícitament de l'espectador poden tenir a veure amb l'hermenèutica si els valors que expressen són subjectius. Tercer, com bé intuïem a l'inici de l'estudi, la metodologia que més influencia la crítica és la semiòtica. En canvi, aquelles crítiques que valoren la relació de la representació amb l'espectador tenen més a veure amb el que De Marinis relacionava amb la semiòtica teatral (De Marinis, 1988: 48; trad. 1998). A més, el recurs més repetit durant les crítiques és la identificació dels elements, els símbols i la seva interpretació, gest que estaria a cavall entre la semiòtica i l'hermenèutica.

Malgrat tot, recuperant els conceptes que aprofitàvem de Max Hidalgo a l'inici de l'estudi, podem concloure que el ritme de la representació, que per a ell era la forma mateixa de la representació (Hidalgo, 2011: 384-394),

és el que la crítica ha valorat més al llarg d'aquests anys. Això comporta que, encara que parlem d'«interpretació» en termes d'execució o de lectura (Hidalgo, 2011: 384-385) i que la crítica pertanyi a aquesta segona definició, la seva tasca, a la pràctica, no ha estat tant dirigida a donar un significat, sinó a exposar la forma de l'execució de l'obra. I vol dir que, malgrat haver defensat l'existència d'una metodologia semiòtica o hermenèutica latent dins la crítica teatral, el seu objectiu principal no és interpretar el text espectacular.

Per últim, reprenem la idea que la figura de Sergi Belbel és múltiple perquè oscil·la entre la d'espectador i la de productor de text espectacular. Hem vist que ell, en el procés de traducció, pot ser generador de significat perquè, entenent el que diu Genette, traduir no és mai fer una còpia exacta a un altre idioma, sinó que hi ha part del significat que resta intrínsec en cada idioma (Genette, 1982: 330). A més, la producció de significat s'amplia un cop el text dramàtic traduït es transforma en text espectacular.



## Referències bibliogràfiques

- ADORNO, Theodor W. «Intent d'entendre *Fi de partida*». A: *Notes de literatura*. Traducció de l'alemany de Robert Caner-Liese. Edició original: *Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden. 11. Noten zur Literatur* (1974). Barcelona: Columna, 2001, p. 127-180.
- BARRENA, Begoña. «Beckett en un país de cuento». *El País* [en línia] (MAE. Centre de documentació. Institut del Teatre) (2005). <<https://bit.ly/3u8zT1u>> [Consulta: 1 juny 2022].
- BECERRA ARROJO, Afonso. *O ritmo na dramaturxia. Teoría e pràctica. Catalan Open Research Area*. Tesi Doctoral [en línia]. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2016. <<http://hdl.handle.net/10803/378017>> [Consulta: 15 febrer 2023].
- BECKETT, Samuel. *Final de partida*. Traducció del francès Joan Cavallé. Valls: Cossetània, 2010.
- BENACH, Joan-Anton. «Con el poeta de lo penúltimo». *La Vanguardia* [en línia] (1995). <<https://bit.ly/3QL2mU5>> [Consulta: 1 juny 2022].
- CAMPS, Magí. «*Final de partida*, un Beckett profètic». *La Vanguardia* [en línia] (2022). <<https://bit.ly/3sro7Mc>> [Consulta: 1 juny 2022].
- CARMONA, Alba. «Confinament beckettian». *Diari de Girona* [en línia] (2021). <<https://bit.ly/45Vmt6k>> [Consulta: 1 juny 2022].
- CORBET, J.L. «*Fi de partida* o Beckett visto desde Vic». *La Vanguardia* [en línia] (1979). <<https://hemeroteca.cdmae.cat/handle/20.500.12268/68526>> [Consulta: 1 juny 2022].
- FONDEVILA, Santiago. «Fantasía beckettiana con humor». *La Vanguardia* [en línia] (MAE. Centre de Documentació. Institut del Teatre), (2005). <<https://bit.ly/3FNHTrC>> [Consulta: 1 juny 2022].
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y método*. Traducció de l'alemany d'Ana Agud Aparicio i Rafael de Agapito. Edició original: *Wahrheit und Methode* (1975). Salamanca: Ediciones Sígueme, 1999.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. França: Éditions du Seuil, 1982.



- GINART, Belén. «Rosa Novell cierra el Grec con *Fi de partida*, de Samuel Beckett». *El País* [en línia] (MAE. Centre de Documentació. Institut del Teatre) (2005). <<https://hemeroteca.cdmae.cat/handle/20.500.12268/11539>> [Consulta: 1 juny 2022].
- GONTARSKI, Stanley (ed). *The Theatrical Notebook of Samuel Beckett. Volume II. Endgame*. Londres: Faber and Faber, 2019.
- HIDALGO NÁCHER, Max. «La forma de la escritura en la obra de Samuel Beckett (o, ¿qué podemos interpretar?)». *Tropelías. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada* [en línia], núm. 15-17 (2004), p. 384-395 (2011). <[https://doi.org/10.26754/ojs\\_tropelias/tropelias.200415-1717](https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.200415-1717)> [Consulta: 20 maig 2022].
- LADRA, David. «De la concreción beckettiana a la metafísica polaca». *Artezblai* [en línia] (2010). <<https://www.artezblai.com/de-la-concrecion-beckettiana-a-la-metafisica-polaca/>> [Consulta: 1 juny 2022].
- LADRA, David. «Si arriba la fi del món, val més riure». *Ara* [en línia] (MAE. Centre de Documentació. Institut del Teatre) (2022). <<https://bit.ly/49r9Qmo>> [Consulta: 1 juny 2022].
- MARINIS, Marco de. *Entendre el teatre. Perfils d'una nova teatrològia*. Traducció de l'italià de Carlota Subirós. Edició original: *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrològia* (1988). Barcelona: Institut del Teatre, 1998.
- ORDÓÑEZ, Marcos. «*Fi de partida*, de Beckett, en el Mercat: O quizás, simplemente, te regale una fosa». *ABC Cataluña* [en línia] (MAE. Centre de Documentació. Institut del Teatre) (1990). <<https://bit.ly/4oslhFk>> [Consulta: 1 juny 2022].
- ORDÓÑEZ, Marcos. «Alguna cosa segueix el seu camí», *El País* [en línia] (MAE. Centre de Documentació. Institut del Teatre) (2005). <<https://hemeroteca.cdmae.cat/handle/20.500.12268/11539>> [Consulta: 1 juny 2022].
- ORDÓÑEZ, Marcos. «*Fin de partida*: algo sigue su curso». *El País* [en línia] (2010). <[https://elpais.com/diario/2010/05/01/babelia/1272672764\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2010/05/01/babelia/1272672764_850215.html)> [Consulta: 1 juny 2022].
- PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro*. Traducció del francès de Jaume Melendres. Edició original: *Dictionnaire du théâtre* (1980). Buenos Aires: Paidós, 1998.
- PÉREZ SENZ, Javier. «Devoción por Samuel Beckett». *El País* [en línia] (MAE. Centre de Documentació. Institut del Teatre) (2022). <<https://hemeroteca.cdmae.cat/handle/20.500.12268/77770>> [Consulta: 1 juny 2022].
- PUIG TAULÉ, Oriol. «Beckett i simpatia». *Núvol* [en línia] (2022). <<https://www.nuvol.com/teatre-i-dansa/beckett-i-simpatia-242947>> [Consulta: 1 juny 2022].
- SABATER, Marc. «Pot Samuel Beckett ser *mainstream* en una cartellera teatral?». *Recomana* [en línia] (MAE. Centre de Documentació. Institut del Teatre) (2022). <<https://hemeroteca.cdmae.cat/handle/20.500.12268/77893>> [Consulta: 1 de juny 2022].
- SANTAMARIA, Núria. «La introducció de Beckett en los escenarios catalanes. A propósito de los montajes de La Gàbia Teatre y sus antecesores». A: José Francisco Fernández (ed.). *Samuel Beckett en España*. Valladolid: Ediciones Universidad Valladolid, 2020, p. 61-89.
- TELE/EXPRÉS. «Ciclo de teatro en catalán». [en línia] (Arxiu del Centre Dramàtic del Vallès i el Globus. MAE. Centre de Documentació. Institut del Teatre), 1979, p. 14. <<https://hemeroteca.cdmae.cat>> [Consulta: 3 maig 2023].
- VIAPLANA, Josep Maria. «Monument dramaturgic històric, molt ben servit, però igualment àrid». *Recomana* [en línia] (MAE. Centre de Documentació. Institut del Teatre) (2022). <<https://hemeroteca.cdmae.cat/handle/20.500.12268/77189>> [Consulta: 1 juny 2022].