

## (Materials teòrics.)

# Reflexions introductòries sobre el final en el teatre<sup>1</sup>

Patrice Pavis

Universitat de París VIII

Traducció: Isabelle Bres i Carles Sans

Tot té un final? Sí, i sobretot en el teatre. Sempre el recordem, el final, i molt millor que el detall de la falla. Els últims segons de joc a escena, previs a la caiguda del teló o al fosc, ens queden especialment gravats a la memòria. I sempre tenim l'esperança que si comprenem el final, tot el que el precedeix s'aclarirà miraculosament. És una il·lusió, és clar, però ens encoratja a estudiar el final de les obres, tot i el risc de generalitzacions abusives.

La noció de «final» és molt empírica i vaga, cosa que segurament explica que sovint es reemplaci per altres nocions més precises. El terme *final* no es presta a una teoria clara de la conclusió de les obres i,

<sup>1</sup> A partir d'una proposta de José Sanchis Sinisterra, la quarta trobada de teatre hispànic, esdevinguda a Tolosa de Llenguadoc del 8 al 12 d'abril de 2003, es va centrar en el tema dels «finals» al teatre. Entre les ponències presentades —publicades en francès a *Rideau ou la fin au théâtre*, Lansman Editeur (Théâtre Espagnol Contemporain), Carnières-Morlanwelz, 2005— hi havia aquest interessant article de Patrice Pavis. Dos anys després, aprofitant l'arribada de la seva estada a Barcelona (a l'Institut del Teatre i a l'Obrador de la Sala Beckett) per desenvolupar un taller sobre el mateix tema, Patrice Pavis ens ha permès de traduir i publicar el seu estudi a PAUSA. (Nota de redacció)

per això, la crítica prefereix eines més tècniques, com *clàusula*, *desenllaç*, *conclusió*, *caiguda*, *punta*, *epíleg*, les quals no són gens intercanviables. Si el seguim utilitzant és perquè, finalment, no n'hi ha cap altre que designi el conjunt dels problemes de composició i de posada en escena. És també per això que les «Roswita»,<sup>2</sup> inspirades per l'article del seu convidat José Sanchis Sinisterra al col·loqui de Tolosa de Llenguadoc «Cinco preguntas sobre el final del texto»<sup>3</sup> s'interroguen sobre la manera com els autors acaben les seves obres, i ho fan estudiant diferents peces dramàtiques. Sense pretendre refer la teoria general del desenllaç, voldríem proposar simplement una exposició sumària de la noció de final en el teatre, extraient els exemples de la dramàturgia europea clàssica, moderna i contemporània.

## El final, una noció imprecisa

El terme més precís per designar el final d'un text literari és *clàusula*, però en teatre només s'utilitza en les obres en vers, les de Racine, per exemple, en què la forma rítmica o mètrica està treballada i canonitzada. La clàusula és «un final de període particularment acurat des del punt de vista mètric, rítmic o sintàctic, o tots tres a l'hora».<sup>4</sup> «Disposició fixa del ritme al final del vers»,<sup>5</sup> la clàusula acaba l'obra donant-li una forma significant sonora. En poesia o en música, la clàusula designa «una manera de tancar un encadenament sonor; és a dir una disposició de sons (musicals i articulats) que permet passar d'un dinamisme que porta a una continuació, a una posició conclusiva que dóna una impres-

<sup>2</sup> Les ponències de la trobada, instigades pel grup de recerca Roswita. (Nota de redacció)

<sup>3</sup> SANCHIS SINISTERRA, JOSÉ. «Cinco preguntas sobre el final del texto». A: *La escena sin límites*. Ciudad Real: Naque Editorial, 2002.

<sup>4</sup> AQUIEN, Michèle. *Dictionnaire de poétique*. Le livre de poche, 1993, pàg. 83.

<sup>5</sup> SOURIAU, Etienne. *Vocabulaire d'esthétique*. PUF, 1990, pàg. 456.

sió d'estabilitat i d'acabament».<sup>6</sup> En el cas de Racine, «totes les obres, sense excepció, es tanquen amb una síl·laba tònica, generalment masculina, i en aquests tres casos de terminació femenina, amb un mot d'una sola síl·laba, tònica, evitant així la impressió de prolongació duradora d'un polisíl·lab acabat amb una e muda».<sup>7</sup>

Si la poesia dramàtica, sobretot la clàssica, té cura especialment de les clàusules, el teatre, quan esdevé realista, no intenta cridar l'atenció amb aquests tipus de jocs formals i prefereix crear la il·lusió d'una imitació prosaica de la realitat. En teatre, la clàusula no és la part obligatòria i localitzable d'un període, d'un discurs o d'un poema dramàtic. Així doncs, no hi ha res formal que permeti localitzar-la de manera segura. Aleshores s'ha de parlar, banalment, del final o del desenllaç, els quals no són necessàriament visibles i aïllables. I si aquest final s'estén sobre gran part del text dramàtic sense que se'n pugui determinar clarament l'extensió, la noció de final o conclusió encara és pertinent? Per què, què s'ha d'examinar? Les últimes paraules, l'última escena, l'últim acte (si n'hi ha)?

Abans d'estudiar alguns tipus de final i la seva «finalitat», de quantificar i determinar la part del text considerada com el seu final, ens hem de preguntar on comença el final, on se situa el **punt de finalització**, el moment i el lloc del començament del final. El punt de finalització indica, per definició, un canvi, que pot ser anunciador (efecte d'anunci), final (acabant l'acció) o suspensiu (concloent sense concloure). Aquest punt de finalització no s'ha de confondre amb:

- **El punt de no-retorn:** el moment en què el conflicte, sobretot tràgic, no pot tornar enrere i porta a la catàstrofe.

<sup>6</sup> Ibid., pàg. 405

<sup>7</sup> Ibid., pàg. 405.

- **El punt culminant:** el «clímax», quan la tensió és en el punt àlgid i l'acció en el seu apogeu, just abans de la catàstrofe.

- **La catàstasi:** l'aturada de l'acció, en «un estat de tensió en què l'acció es troba provisionalment immobilitzada».<sup>8</sup> Generalment es presenta com «l'espera angoixada, el bloqueig recíproc de les forces, i el fals desenllaç».<sup>9</sup> Precedeix la catàstrofe per un bloqueig de les forces presents. En la tragèdia clàssica francesa, se situa generalment a l'escena quarta de l'acte IV. L'espera angoixada, «mena de punt apoteòsic col·locat sobre l'acme en el moment en què la tensió s'està resolent»,<sup>10</sup> precedeix immediatament la resolució. Així, la catàstasi d'*En la solitud dels camps de cotó* se situa just abans de la possible confrontació, quan el client provoca el venedor: «Llavors, quina arma?»<sup>11</sup>

- **La clausura,** en el sentit en què Derrida parla de «cloenda de la representació»,<sup>12</sup> no es refereix a la part final del text, sinó a la idea que tanquem necessàriament el sistema quan n'analitzem el funcionament.

## El final en el teatre: un sistema específic?

### *Les lleis de la narratologia*

Es tracta de saber si hi ha, per al teatre, una manera específica «d'acabar». Com a relat, el text dramàtic i la representació es poden analitzar a partir dels mateixos components que qualsevol relat. La narrato-

<sup>8</sup> Ibid., pàg. 405.

<sup>9</sup> Ibid., pàg. 405.

<sup>10</sup> Ibid., pàg. 405.

<sup>11</sup> N. dels t.: KOLTÈS, Bernard-Marie. *En la solitud dels camps de cotó*. VALÈNCIA: Eliseu Climent editor, 1995.

<sup>12</sup> DERRIDA, Jacques. «Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation». A: *L'écriture et la différence*. París: Seuil, 1967.

logia distingeix les fases obligatòries següents: 1) resum-anunci; 2) orientació; 3) complicació; 4) resolució; 5) cloenda. Així doncs, el final de l'obra engloba les fases 4) i 5). S'ubica al lloc i en el moment en què, després de la resolució del conflicte o de la contradicció, ens encaminem cap a una conclusió que indica, si no el tancament explícit del relat, almenys l'aparició d'alguns senyals clarament formalitzats que indiquen al lector o a l'espectador que sortim de l'univers ficci per passar a una altra espaciotemporalitat.

### *Els trets específics del final*

Juntament amb aquests universals del relat, en el teatre trobem marques específiques per indicar el final. Però aquí també ens hem de posar d'acord sobre aquest final: es tracta de la fase del relat en què s'anuncia la conclusió i l'«achèvement» de l'acció (com es deia al segle XVII) o bé de la finalització de l'espectacle o del text i del retorn a la vida normal? Les marques exteriors del llibre són conegudes: última pàgina, menció de la paraula *final*. Les de la representació són encara més explícites: teló, fosc, la llum de sala que s'encén, aplaudiments. El lector ha de deixar el llibre, sense tornar-hi, al menys de moment; l'espectador ha de tornar a la vida normal, deixant enrere el teatre o el grup del públic.

És evident que el que aquí ens ocupa no és el límit material del llibre o de l'espai escènic, sinó el final de l'obra (o de l'espectacle) com a relat, la manera com el dramaturg acaba la seva obra. S'imposen més precisions terminològiques per tal de precisar les formes i les modalitats d'aquest final.

Troblem dos grans tipus de final al llarg de la història del teatre, com en qualsevol relat: un **final concloent** en què els conflictes es resolen, el nus es desfà; un **final sobtat sense resolució** ni assossegament, per una decisió abrupta i arbitrària de l'autor i no com a conseqüència de les accions dels personatges.

1) En el primer cas —el de la dramaturgia clàssica, però també de la realista o la naturalista—, el final és un **desenllaç**: resol un conflicte, més o menys ràpidament i clarament, de manera còmica o tràgica, dolça o violenta. El nus ha posat en moviment els personatges i les accions fins al bloqueig que de moment sembla immutable i que només es desfà per retrobar, generalment a l'últim acte, l'equilibri del començament. El desenllaç porta al final dels obstacles, de les peripècies. Al cinquè acte de la tragèdia clàssica, l'obra «desfà el nus per si sola» (Corneille, *Premier discours*). El desenllaç ha de ser necessari, complet i ràpid; ha de reunir «tots els actors dalt de l'escenari; cosa que no feien els antics» (Corneille, *Troisième discours*).

2) En el segon cas, el desenllaç es només un final, un **final arbitrari**: intervé quan s'han esgotat totes les possibilitats o quan l'autor decideix que l'obra, la broma, ja ha durat prou, o bé quan es nega a acabar l'obra i sobretot a aportar-hi cap tipus de conclusió, cap tipus de sentit unilateral. Al final de *Tot esperant Godot*, Beckett fa dir a les seves criatures:

VLADIMIR: Què? Ens n'anem?

ESTRAGÓ: Anem-nos-en. (*No es mouen.*)

Com expressar millor la voluntat de no acabar, la impossibilitat de l'ésser humà de concloure, de progressar?

3) La **caiguda** (*chute*), en poesia, és la part final d'un vers que resumeix i acaba, amb una fórmula condensada i agradable, el desenvolupament del poema. És una «fórmula destinada a emocionar, situada en un lloc estratègic del discurs, normalment al final, com a conclusió colpidora». <sup>13</sup> El teatre la utilitza quan vol acabar amb un pensament fort i brillant, o amb una situació extrema. A *No feu bromes amb l'amor*, de

<sup>13</sup> MOLINIÉ, George. *Dictionnaire de rhétorique*. Le livre de poche, 1992, pàg. 79.

Musset, la situació final, després del suïcidi de Rosette, està resumit amb aquesta fórmula definitiva: «És morta. Adéu, Perdican». Cyrano de Bergerac acaba la seva vida i els seus discursos amb la paraula que segurament el defineix millor: «mon panache».

4) La **punta** (*pointe*) és un altre exemple de fórmula lapidària, habitual en l'epigrama amb trets mordaços, però també apreciada pels dramaturgs: el «panache» de Cyrano n'és un exemple famós, com la seva cèlebre rèplica «à la fin de l'envoi, je touche (que al darrer vers sereu ferit)» (Acte I, 4),<sup>14</sup> on l'arma és tan poètica com guerrera. Koltès utilitzarà una metàfora similar en l'última rèplica d'*En la solitud dels camps de cotó*: «Llavors, quina arma?». La punta és l'arma més fina, una fulla fina i esmolada, el traç inesborrable d'un tret d'esperit que fa diana.

En aquests tipus de final veiem que les dimensions són molt variades. La caiguda i la punta són particularment brillants i concises, però no són la norma general.

#### *Les dimensions de la cloenda*

El punt de finalització, el moment en què comença el final, és molt variable. En la dramaturgia clàssica, el final es pot estendre durant tot el cinquè i últim acte. Sens dubte, el desenllaç fatal ja és previsible en l'exposició, però tanmateix ha de sorprendre una mica, encara que només sigui pel suspens. La «finalització» és, de vegades, tardana, fins i tot per a una tragèdia clàssica com la *Bérénice* de Racine. L'adéu final a Titus només es pronuncia a l'últim vers: «Adéu-siau, senyor» (v. 1506).<sup>15</sup> L'art de Racine, el *non plus ultra*, és preparar aquest des-

<sup>14</sup> N. dels t.: traducció de Xavier Bru de Sala. ROSTAND, Edmond. *Cyrano de Bergerac*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, Edicions del Mall, 1985.

<sup>15</sup> N. dels t.: Traducció de Bonaventura Vallespinosa. RACINE. *Tragèdies*. Barcelona: Alpha, 1967.

enllaç fatal al llarg de tota l'obra, deixar, però, que l'espectador mantingui l'anhel fins l'últim moment, i resoldre tots els conflictes a l'últim final en un quiasme de l'amor impossible: «Jo l'estimo i en fujo, ell m'estima i em deixa» (v. 1500).<sup>16</sup>

Si bé el final en el teatre té propietats comunes a qualsevol relat, també s'organitza de manera molt específica i, per tant, se'n pot esbossar una teoria general o, si més no, distingir-ne grans tipus.

### **L'organització de la clausura**

Tot i incórrer en el risc d'una generalització precipitada, podem dir que la majoria de les obres acaben amb un doble final: d'una banda, una **conclusió dramàtica** que resol el conjunt de les preguntes o, si no n'hi ha, que indiqui el punt d'arribada del drama. I d'altra banda, una **clàusula** o una **punta estilística** que aporta, de manera condensada, un eco final, com per acabar amb elegància i tenir l'última paraula, la de la forma. Així, a l'adéu de Bérénice respon el breu sospir d'Antíoc: «Adéu-siau» (v.1506).<sup>17</sup>

**La dramaturgia clàssica** procura que totes les preguntes pendents es resolguin, o si més no s'abordin: l'acció principal, però també menys sistemàticament les accions secundàries. Així, el desenllaç d'Andròmaca reprèn els problemes pendents: Andròmaca és proclamada reina > Pirros és assassinat > Hermíone és assassinada > Orestes fuig de la realitat > Pílades salva Orestes *in extremis*. Amb les poques paraules dels protagonistes, Racine tanca metòdicament totes les sortides del drama. Però també demostra per què el desenllaç només pot ser tràgic.

<sup>16</sup> Vegeu n. dels t. 15.

<sup>17</sup> Vegeu n. dels t. 15.

Això no implica necessàriament que la conclusió, la moral, quedin explícites. Amb Racine, malgrat la netedat del final, és el lector qui n'ha de treure les seves pròpies conclusions. El final no es resumeix a una lliçó de catequesi o de moral. Només cal comparar-lo amb l'epíleg de les tragèdies gregues, formulat pel cor o el corifeu: d'una altra manera, sens dubte. A l'*Èdip rei* de Sòfocles, el corifeu constata la desgràcia de l'heroi sota la forma d'una màxima ben colpida: «Ningú no pot ésser tingut per feliç abans de passar el terme de la seva existència sense haver patit cap pena».<sup>18</sup> Eurípides, al final de *Les bacants*, és molt més explícit, per boca del corifeu:

«Són moltes les formes que pren el destí,  
i molt el que fan, no esperat, els déus;  
el que ens pensàvem no s'acompleix  
i pel que no ens creïem, un déu troba pas.  
S'ha vist per la fi d'aquest drama.»<sup>19</sup>

De fet, en la tragèdia clàssica veiem molt poques vegades que l'autor resumeixi el seu punt de vista en un epíleg o un manual d'instruccions. És com si s'hagués de confiar en la sagacitat del lector i com si el desenllaç s'imposés per si mateix. Només l'obra pedagògica o d'*agitprop* posarà clarament els punts sobre les i. Brecht, en les seves grans obres, encara que es dirigeix directament al públic, serà prudent a l'hora de fer-li preguntes. Així, al final de *La bona persona del Sezuan*:

«Un embull com aquest només té una sortida:  
que vosaltres mateixos rumieu de seguida  
com podem ajudar una persona bona

<sup>18</sup> N. dels t.: Traducció de Joan Castellanos i Vila. SÓFOCLES. *Èdip rei*. Barcelona: La Magrana, 1996.

<sup>19</sup> N. dels t.: Traducció de Carles Riba. EURÍPIDES. *Tragèdies*. Barcelona: Curial, 1977.

perquè dugui a bon fi les seves bones obres.

Busca, públic amable, un final tu mateix.

Hi ha d'haver un bon final! Hi ha de ser, hi ha de ser!»<sup>20</sup>

En contrapartida, en la **dramatúrgia moderna o contemporània**, l'autor sembla incapaç de tancar les diverses pistes. A *Platònov*, el director d'escena i adaptador, Eric Lacascade, un nom ben adequat, utilitza fins a tretze rèpliques... «en cascada»; cada personatge dona la seva rèplica definitiva com a reacció al suïcidi de Platònov. Cada conclusió voldria esborrar l'anterior, tenir l'última paraula, empènyer, com en una coda, el punt final. Però en va, ja que ningú no vol escolta ningú. Aquesta quasi reescriptura i aquest treball meticulós d'acabats no resolen res, suggereixen la cacofonia de la conclusió i la impossibilitat d'influir en la vida.

Sigui quina sigui l'època o la dramatúrgia, constatem una tendència a distingir i a fer coexistir dos tipus de final: el **final del relat**, de la faula, dels esdeveniments i de les accions, i el **final de l'obra** pròpiament dita, és a dir la conclusió moral o filosòfica, el moment en què es descobreixen el punt de vista i la mà final de l'autor. Aquesta «mà» de l'autor no és sempre tan explícita com el en cas d'Eurípides o Brecht, generalment és implícita, però el lector la sent i l'espera. Evidentment, un final no existeix sense l'altre: la manera d'explicar (la faula) depèn del discurs implícit de l'autor, de la comprensió, d'allà on l'autor vol arribar i fer-nos arribar. El primer tipus de final és un **final narratiu**, el segon és un **final hermenèutic**.

Prenem com a exemple l'obra de José Sanchis Sinisterra, *Conspiración Carmín*. Malgrat el deliri verbal de Marsal, el lector s'adona que

<sup>20</sup> N. dels t.: Traducció de Feliu Formosa dins *Teatre Complet III*. Barcelona: Institut del Teatre, 2002.

aquest personatge ximplet està implicat en una conspiració contra la societat de consum, cosa de la qual ell mateix no s'adona, i el lector se sentirà, sens dubte, torbat per la falta de direcció de la faula, i també per la falsa conclusió de l'obra: el moment en què Marsal per fi pot recitar el seu poema a la seva xicoteta. El final narratiu és, doncs, decebedor. Però, per al lector atent, i gràcies als indicis que li ofereix el text, el final hermenèutic s'il·lumina a poc a poc. El lector comprèn que l'autor ha narrat la història d'un ingenu que descriu el món sense comprendre'n el significat. La ironia ajuda el lector a desxifrar la faula i a arribar a la conclusió de l'obra. El sentit (la direcció) i el desenllaç de l'obra es constitueixen, doncs, no pas pel i per al personatge, i en la seva comprensió de les coses, sinó gràcies a la ironia que utilitza l'autor. L'autèntica conclusió, la cloenda visible es fa no amb el que es mostra (i que queda misteriós), sinó amb la interpretació de l'autor. En lloc de centrar-se en el **final narratiu** (la lectura del sonet per a la Margarida), el lector s'alegra d'aquest **final hermenèutic**, la comprensió de l'obra sencera. El poema, encara que sigui incoherent perquè reprèn versos de poemes molt coneguts, està acabat, però tot i així no deixa d'amagar l'autèntic final de la faula, el final hermenèutic, incoherent durant molt de temps, però ara llegible com el missatge implícit de l'obra.

La deducció és clara: el final no és mai on ens pensem i, per tant, no és necessàriament «al final». El text no ens el lliura mai definitivament, el lector l'ha de construir a partir del guiatge i del «desguiatge» de l'autor. Malgrat aquesta complexitat, no desesperem de descriure alguna de les seves formes.

## Les formes del final

Tanmateix, en lloc de teoritzar *a priori* la qüestió del final de l'obra, val més que comencem descrivint alguns casos particulars que podran

passar a ser categories típiques de la dramaturgia occidental. Encara estem lluny d'una tipologia dels finals en el teatre, ja que primer se n'ha de fer l'inventari, sempre subjectiu i incomplet. Ens conformarem a esmentar alguns grans exemples típics.

### *Represa d'un enunciat*

Sovint, l'obra, cap al final, reprèn una expressió o una resposta a una qüestió formulada al principi de l'obra. La dramaturgia clàssica aprecia aquest motiu d'emmarcament, ja que així indica formalment la resolució d'un conflicte, encara que sigui en un sentit molt diferent a l'esperat. Orestes, al principi de l'obra, està confiat: «La meua sort tindrà una forma nova» (v. 2). Quan acaba el seu camí de sofriment, al·ludeix irònicament a aquesta sort: «Doncs bé, moro content, i la meua sort s'ha acomplert» (v. 1620).

Aquest procediment freqüent de la represa permet relacionar motius i indicar el terme del recorregut o la inversió de les expectatives. De vegades no s'al·ludeix als enunciats, sinó a l'enunciació. Moltes obres de Marivaux comencen amb un «us diré» i acaben amb un «tot està dit», marcant formalment el recorregut de l'obra. I el desplegament dels jocs de llenguatge. L'al·lusió és sovint gairebé imperceptible. A *La disputa*, Marivaux utilitza la mateixa paraula *lieu* (lloc), en el sentit concret i abstracte, per fer i desfer, amb una simple convenció de joc, l'espai del teatre: «Voici le lieu du monde le plus sauvage et le plus solitaire (No he vist enlloc del món un racó més feréstec ni més solitari)» (e. 1), declara Hermiana només començar. Tindrà por i, tot fugint, dirà: «Nous n'avons pas lieu de plaisanter (Creieu-me, no veig pas cap motiu per fer-hi broma)» (e. 20).<sup>21</sup>

<sup>21</sup> N. dels t.: Traducció de Joan Casas. MARIVAUX, Pierre de. *La disputa*. Barcelona: Institut del Teatre. Diputació de Barcelona, 1989.

### *Tematització de l'enigma*

No cal que els termes es repreneuin *expressis verbis* des del principi fins al final. L'efecte de circularitat és igualment eficaç si una formulació original colpeix la imaginació, sobretot quan tematitza l'enigma o resumeix l'obra amb una imatge o una metàfora.

En les últimes línies de *Platònov*, un personatge pregunta: «Què hem de fer?». «Enterrar els morts i reparar els vius», li respon un altre. Aquesta fórmula, tan pragmàtica com poètica, resumeix admirablement l'obra i la seva conclusió, incita l'oient a jutjar les accions humanes, atribueix un sentit enigmàtic a l'obra. L'autor se sent molt temptat d'inscriure al final del text una paraula emblemàtica del seu univers fictici i fer-ne, per als lectors, un objecte enigmàtic, un moment en què la poesia i l'enigma tenen l'última paraula.

### *L'epíleg fora de text*

Després de la conclusió i del desenllaç, de vegades trobem un epíleg, més o menys integrat a l'obra, en el qual un personatge, sovint un raonador, un corifeu o un narrador, torna a la faula per resumir-la, comentar-la, treure'n la moral. L'epíleg se separa del desenllaç o de la conclusió. Gairebé forma part de la realitat dels lectors. A *Pigmalió*, el mateix autor, Bernard Shaw, pren la paraula, o més aviat la ploma, en un assaig que ja no pertany a la ficció teatral i que, per tant, en teoria, no està destinat a la representació. Tanmateix, al lector li costa resistir-se a les ganes d'obtenir la clau de l'obra de mans del seu propietari. Sobretot, sabent que l'autor es burla del gust del lector pels *happy endings* (finals feliços): «La resta de la història no cal que es posi en acció i no caldria que es narrés si la nostra imaginació no estigués tan afeblida per la dependència mandrosa dels vestits *prêt-à-porter* que ens han donat a la botiga de roba vella, on la romança guarda el seu estoc de “finals feliços” adequats per vestir amb mediocritat totes les

històries.» (751). En el teatre és particularment difícil situar l'autor i donar-li o no el dret al comentari i a la paraula. En tot cas, no té per què estar present, encara que res no li impedeix compensar aquesta absència amb moments en què pugui tematitzar la construcció de l'obra, particularment al final del drama.

### *Tematització del final*

Sovint, aquesta tematització adopta el comentari d'un personatge, cosa que, per altra banda, pot fer creure al lector que l'autor parla directament per mitjà d'aquest personatge, cosa que no sol passar. El comentari del Misanthrop no té per què ser l'opinió de l'autor, en el supòsit que en tingui una i la vulgui revelar: «Traït per tots costats, fitó de tota injúria/abandono els rodals d'una nissaga espúria” (v. 1804-1805).<sup>22</sup>

Segurament, Molière no és tan pessimista i excessiu com el seu personatge, però utilitza la generalització de la seva criatura per esbossar el quadre final de l'obra i suggerir al mateix temps que l'excés de misantropia és ridícul i condemnable. Una manera indirecta i elegant de tancar el debat sense imposar la seva mirada i sense donar consells.

Així doncs, ens hem de malfiar de qualsevol afirmació final d'un personatge, i no buscar-hi a qualsevol preu la paraula de l'autor. Quan Ivan Ivànovitx, després del suïcidi de Platònov, pronuncia les últimes paraules de l'obra («Déu s'ha oblidat de mi... Déu no ho ha suportat i t'ha fulminat.»<sup>23</sup>), ens equivocariem si hi busquéssim la veu de l'autor. Però el fet de tancar l'obra amb una frase tan grandiloqüent és una indicació important sobre l'actitud, com a mínim irònica i crítica, de l'autor envers el cercle de relacions de Platònov.

<sup>22</sup> N. dels t.: Traducció de Joan Oliver. MOLIÈRE. *El misanthrop*. Barcelona: Aymà, 1973.

<sup>23</sup> N dels t.: Traducció de Nina Avrova i Joan Casas. ТХÈКНОВ, Антон. *Teatre complet*. Barcelona: Institut del Teatre. Diputació de Barcelona, 1998.

Hi ha obres que acaben amb una paraula que emergeix amb dificultat. Un exemple, molt commovedor, es troba a l'última obra de José Sanchis Sinisterra, *Sangre lunar* (2003). A l'última seqüència de l'obra, se sent sobtadament una veu en *off* que surt del cos d'una dona prenyada i en coma profund. No sabem ben bé d'on ens arriba aquesta paraula impossible: del més enllà? Del cos que acaba de parir una nova vida i busca com retrobar el llenguatge?

«Ya qué me queda, paredes, techo, ventana, verde-gris, azul-gris, blanco-gris, y yo aquí, esta cosa aquí, este cuerpo aquí, cómo se dice, vacío, sí, vacío, girando, sí, para nadie, girando para nadie, sangrando para nada, aquí, aquí...».<sup>24</sup> Aquestes últimes paraules marquen el final de la història, però potser també marquen el principi de la consciència retrobada de la dona sense veu, en el moment en què el seu cos se separa del nen que portava. Quan l'obra s'acaba, la paraula podria tornar, l'esperança reneix, si volem creure que la vida segueix, si més no la del nadó.

#### *Ritualització de la conclusió*

Com passa en la retòrica amb la peroració, coronament del discurs que ha de portar a la convicció dels auditors, l'obra, particularment la clàssica, té la seva manera de tancar la faula dignament. A més de l'epíleg assumit per un dels personatges, trobem sovint un desig piadosos o una generalització. El Misanthrop, després de fracassar i abans de retirar-se del món, es dirigeix als seus amics Ferran (Philinte) i Oriana (Eliante): «Poguéssiu, per gaudir vers acontentaments/sempré més, l'un per l'altre, guardar aquests sentiments!» (v. 1801-1802).<sup>25</sup>

<sup>24</sup> SANCHIS SINISTERRA, José. *Conspiración carmín / Conspiration vermeille, Sangre lunar / Sang de lune*. Toulouse: PUM/Théâtre de la Digue, 2004.

<sup>25</sup> N. dels t.: Vegeu n. dels t. 22.

Es pot tractar, en la tragèdia clàssica francesa, de crear un determinat suspens, així a *Andròmaca*, de Racine: «...Amics meus, el temps passa de pressa/salvem-lo! Nostre esforç esdevindrà impotent /si, amb la ràbia, el seny li torna un sol moment!» (v. 1645-1646).<sup>26</sup>

#### *L'apoteosi*

Quan, en especial en el segle XIX, l'espectacle acaba «amb elegància», amb tots els actors a escena, en un gran final i amb tots els efectes —focs artificials, canvi de decorats, *deus ex machina*, etc.—, es parla d'**apoteosi**. Fenomen sovint més paròdic que seriós, l'apoteosi ajuda a tancar el relat amb grandesa. El sonet acrostic de Marsal a *Conspiración carmín* dóna un exemple d'apoteosi paròdica: el poeta fracassat ofereix aquesta obra mal engiponada a la dona estimada.

#### *Els finals radicals*

Tant si es tracta d'assassinat com de suïcidi en escena o entre bastidors, els finals radicals són generalment molt ràpids, cosa que n'accentua el caràcter dramàtic. Gairebé no deixen temps per a la justificació, abans, o per a les reaccions, després. Entre bastidors (*La Gaviota*, *Hedda Gabler*) o en escena (*Ruy Blas*, *Platònov*), planteja als actors greus problemes tècnics quan s'han de representar de manera creïble. Generalment, al costat de les reaccions dels presents, es troba un contrapunt que relativitza l'acte fatal. El comentari irònic del jutge Brack després del suïcidi de Hedda, la maniobra de Dorn per allunyar la mare de Treplev a *La Gavina*.

<sup>26</sup> N. dels t.: Traducció de Bonaventura Vallespinosa. RACINE. *Tragèdies*. Barcelona: Alpha, 1967.

### *Les ressonàncies*

Aquests finals radicals es troben molt poc en la dramaturgia contemporània. Es prefereix una conclusió creadora d'atmosfera, un retorn al punt de partida o un efecte d'eco i de ressonància, és a dir, el contrari d'una puntuació clara que indica el final de la intriga. Després de les seves primeres temptatives, que encara deuen molt a la dramaturgia francesa del cop d'efecte (*Platònov*, *El bruixot dels boscos*, *La gavina*), Txèkhov es decantarà per un final amb fortes ressonàncies. A *L'oncle Vània*, *Les tres germanes*, *El jardí dels cirrers*, totes oposen els que marxen als que es queden, la immobilitat final, quasi fúnebre, permet sentir una música llunyana que desapareix lentament.

L'efecte de ressonància és un rebuig de concloure, una manera de dir que la vida continua amb el mateix avorriment mortal que no es pot canviar. Els mots, el sentit, la paraula humana es dilueixen en els sons de la música, el temps esdevé una durada purament subjectiva, la conclusió és una estasi lírica, un rebuig d'arribar al que sigui, una il·luminació, fins i tot un *satori* japonès.

### *Les falses conclusions*

Les ressonàncies no s'han de confondre amb les falses conclusions, les quals parodien la dramaturgia clàssica en negar-se a concloure.

En *A porta tancada*, Sartre manté les seves criatures en una immobilitat i una infinitat que no coneixen cap final. La conclusió hermenèutica (filosòfica) es lliura com de passada: «L'infern són els altres». La conclusió narrativa, que pren la forma d'una caiguda, fins i tot d'una punta, és molt més radical: «Doncs, continuem». El mateix tipus de no-resolució. Els dos amics de Godot, ja ho hem dit, no són gaire més emprenedors, ja que «no es mouen».

### *El motiu que emmarca*

Sovint, un motiu recurrent senyala que el final és idèntic al principi. A *Le soulier de satin*, Don Rodrigue acaba lligat al pal del vaixell (p.384) com el Jesuïta al principi (pàg.15). Aquesta circularitat és una manera d'indicar que res no ha progressat, que l'acció humana ha perdut qualsevol finalitat clara. Aquest joc formal, de vegades, fa funcions ben diferents, i en queda una elegància gratuïta.

Independentment del tipus de conclusió, els senyals del final serveixen per a recapitular, per a memoritzar, per a trobar, per al relat, el millor punt apoteòsic possible. El final s'engloba en la xarxa de la interpretació de l'obra sencera. En lloc d'aïllar aquest final, hem d'observar, al contrari, com s'integra a l'estructura de conjunt.

### **La preparació i la manipulació del final**

El final —tant si es tracta del desenllaç com de la conclusió— el prepara acuradament el mecanisme implacable de la dramaturgia de l'obra en el seu conjunt. En la dramaturgia clàssica, per exemple, la faula es construeix sobre un seguit de problemes per resoldre. La faula anticipa i prepara el final, organitza els esdeveniments en funció d'un ordre lògic i cronològic. En dramaturgia clàssica, després del punt culminant, és a dir, amb la catàstasi i just abans de la catàstrofe, els conflictes i les qüestions pendents es resolten en el mateix ordre o en un ordre simètric a la seva aparició abans de la catàstasi.

Com millor s'observa el final és amb la confluència implacable o fortuïta de diverses isotopies. Agafem el cas de *Woyzeck*. Tres isotopies principals asseguren una determinada continuïtat: el ganivet i la violència, l'arracada i la gelosia, els signes i la follia, follia dolça i poètica o bé follia furiosa i psiquiàtrica. Quan xoquen aquestes tres isoto-

pies, aquest encontre condueix a la catàstrofe i a l'assassinat. Un encontre miraculós, ja que l'ordre exacte de les escenes no està establert; un encontre possible, ja que tot porta al xoc final.

Com que les obres escrites avui dia no es preocupen gaire de desenllaços lògics ni de conclusions pertinents, no és d'estranyar que el final de l'obra ja no intenti resoldre cap mena de problemàtica. La interrupció és arbitrària, extradiegètica, decidida per l'autor i no per la lògica de les accions. Beckett es burla obertament d'aquesta angoixa del final en començar *Fi de partida* tot evocant-ne el final: «Acabat, s'ha acabat, això s'acaba, això potser s'acabarà».<sup>27</sup> L'autèntic final de l'obra ja només pot ser paròdic: «Tu reclamaves el vespre; davalla: vet-lo aquí [...] Instants nuls, sempre nuls, però que compten, perquè el compte és fet, i la història closa».<sup>28</sup>

Tant si es tracta de Sarraute (*Per un sí o per un no*), de Koltès (*En la solitud...*), de Lagarce (*J'étais dans ma maison*), de Cormann (*Toujours l'orage*), de Durringer (*Une envie de tuer sur le bout de la langue*), tots acaben la seva creació amb una breu punta o una pregunta. A continuació, citem breument les últimes paraules d'aquestes obres:

**Sarraute:**

H2: En efecte. Sí. O no.

H1: Sí.

H2: No!

El litigi no està solucionat, la discussió és a punt de tornar a començar.

<sup>27</sup> N. dels t.: Traducció de Joan Cavallé: BECKETT, Samuel. *Teatre complet*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1995.

<sup>28</sup> N. dels t.: Vegeu n. dels t. 27.

**Koltès:**

EL CLIENT: Llavors, quina arma?

El duel pot començar, l'intercanvi també, encara que sigui el dels trets, ja que ha fracassat la diplomàcia del verb.

**Lagarce:**

LA MARE: Res, m'havia semblat sentir un soroll.

Queda l'esperança, la mare no accepta la mort, el dol no es fa. La vetllada fúnebre segueix.

**Cormann:**

STEINER: Em sembla que l'estufa s'ha apagat.

GOLDRING: Vaig a buscar llenya.

L'obra es nega a dir si els dos homes es queden a la masia o tornen al teatre.

**Durringer:**

Clic... Clic... Clic...

El tret surt o el fusell no està carregat? És el mateix guió cada cap de setmana?

En aquests exemples, l'**objectiu** de l'obra, la finalitat, no són gens evidents. En canvi, som molt conscients que hem arribat a l'**extrem** d'alguna cosa i que ens aturem a falta de res millor, i tot plegat suggereix que podria continuar. Som a l'extrem, fins i tot al de la nostra paciència, ja que cap moral, cap desenllaç no recompensen els nostres esforços. Avui dia, ja no ens atrevim a acabar una obra: no s'imposa cap model. Tanmateix, si ens parem, és perquè hem arribat al límit de la qüestió i que s'ha d'acceptar la finitud de les coses, el seu

terme. Però el terme no és l'última etapa. Com pel moviment, l'amortiment el segueix.

Qualsevol moviment passa per cinc punts: el punt d'impuls, el punt de decisió, el punt crític, el punt d'arribada, el punt d'amortiment.<sup>29</sup> El teatre es construeix sobre el mateix esquema, el qual prové de la teoria del relat. Tot i que sabem molt bé (i per això només ens cal interrogar les nostres articulacions...) que el moviment necessita amortiment, oblidem que el final d'una obra també necessita amortir el xoc: el que s'ha infligit a l'espectador que ara es troba sol, quan han marxat els protagonistes i abans de tornar a la realitat. L'amortiment també és un deute, en el sentit d'extinció gradual d'un crèdit, d'una quantitat deguda. L'amortiment permet tancar el relat, el préstec, abans de reinvertir, de rebrotar, de retrobar l'equilibri.

Qualsevol final és teatral. El de Txèkhov, el mestre de la tensió i del final immòbil, ho va ser molt particularment. «Ich sterbe (em moro)» van ser les últimes paraules que va pronunciar, a Badenweiler, a la seva esposa, Knipper de soltera, després de beure una copa de xampany. Aquí hi ha tots els ingredients del final en el teatre. L'autor dramàtic es retira de les paraules foranes dient sense dir-ho: me'n vaig, em moro, espavilleu-vos sense mi, ja us parlo des d'una terra forana, la de la llengua, la del més enllà del text. Us deixo un cadàver, l'escriptura, però també una punta espiritual, sense rèplica possible, una invitació de deslligar el que ni tan sols ha estat lligat. Em moro, estic mort, però encara parlo o, més aviat, alguna cosa encara parla i us parla i és a vosaltres actors, lectors, espectadors, a qui ara us toca parlar, si em voleu sobreviure.

<sup>29</sup> GUITTET, Bernard, BARA, Christophe. *L'art de l'acteur dans la tragédie classique*. Bouffonneries n° 35, 1996, pàg. 58-59.