

textos de J. V. A., van mudar la seva actitud per una altra de més comprensiva i més comprensible, que permeté un final brillant, amb el públic aplaudint dempeus —en senyal de respecte i de bona educació— la companyia del "Grup d'Estudis Teatral d'Horta", en Jaume Vidal Alcover, en Josep M. Segarra i en Josep Montanyès, que van sortir a saludar al final de l'espectacle.



**COMENTARI A  
"INVESTIGACIONES SOBRE  
EL ESPACIO ESCENICO"  
PROLEG I SELECCIO DE  
TEXTOS DE J. A. HORMIGON  
ALBERTO CORAZON EDITOR**

*Joan Blanchar*

Quan el teatre, com a art viu, innovador i compromès, sembla no interessar a ningú, fora dels que en són creadors i mitja dotzena de persones cultivades més o menys per herència, ens sorprèn l'aparició d'un llibre que estudia una de les parts del fet teatral que s'ha mantingut més inamovible: l'espai escènic.

La importància de l'edició d'aquests textos

queda incrementada quan comprovem en l'àmplia bibliografia que el volum facilita, que l'últim llibre publicat a Espanya sobre el tema data del 1923.

Cal no oblidar, però, que, de llavors fins als nostres dies, l'obra i el pensament d'alguns creadors teatrals d'aquí ens mostren l'assimilació de les noves investigacions, encara que fins ara no s'hagin traduït en lletra impresa. Fet important, crec, en una cultura com la nostra que, sense haver arribat a la plenitud de la cultura impresa, s'encamina cap a la de tipus imaginari-audio-visual, la conseqüència de la qual cosa es pot veure a la pantalla petita i sentir en qualsevol autobús.

El llibre dóna veu a les persones i als moviments que treballaren des del 1887 al 1930 en la renovació de l'espai escènic, enfrontant-lo al concepte de decoració teatral vigent fins aleshores. Aquest concepte, com a labor de tractament plàstic i il·lusori d'un teatre massa reduït a la literatura, és rebutjat de cap a peus per revalorar la funció de l'espai en el qual es recrea l'obra, donant-li un valor essencial i no simplement il·lustratiu. Es el pas de la ficció a la corporeïtat real, de l'immobilisme a la mutació.

La progressió en aquest sentit queda reflectida en les paraules i en els fets dels diferents creadors, sobre els quals influeixen els esdeveniments polítics dels diferents moments. Tal és el cas de l'afermament de les teories constructivistes a la Rússia post-revolucionària, animades per un esperit de productivitat industrial, o de la importància del futurisme italià en afermar-se el règim feixista. La dècada dels 20 als 30 ens porta, seguint uns criteris racionalistes primitius, a un teatre purament objectivista, deshumanitzat, que busca una precisió que sols la màquina pot oferir. El mite de la mecanització es troba al seu punt més alt.

L'últim text seleccionat pertany a A. Artaud, el qual ens torna, amb una visió desalienadora, a l'humanisme més primari, en un intent de donar al teatre un sentit de conscienciació davant de la realitat, per mitjà d'uns procediments provocatius, oferts a uns espectadors necessitats d'un esbargiment falsament alliberador de la seva quotidianitat.

Al llarg de la lectura del llibre ens adonem que alguna cosa hem guanyat en passar d'un

# LLETRES

teatre de text a un teatre d'escena, però no hem anat gaire més lluny.

En la majoria d'aquests estudis, almenys en un pla de realitzacions, es manté la tradicional diferenciació d'espais entre obra i espectadors i els canvis es fan sobretot dins de l'escena.

Quan arriba l'hora de Piscator i, després, de Brecht, es revisa fonamentalment la relació obra-espectador, la revisió teòrica més important, segons el meu parer, del teatre modern. En aquest moment se separen les funcions d'especialista en espai escènic de les de director-teòric, el qual, en els casos citats, desconfia, amb raó, d'una recerca esteticista i efectista que es cultiva sols a ella mateixa, dels primers. Aquest precedent, unit a la necessitat d'un cert ordenament espacial, que es requeria per a una funció didàctica del teatre, col·labora, crec, perquè Brecht no aportí, junt amb la seva revolució teòrica, un canvi fonamental en l'arquitectura teatral.

D'aquesta manera, Hormigon, fervorós deixeble brechtia, ens recorda, al final del pròleg, l'eficàcia de l'escena a la italiana com a eina que tenim a l'abast, i la importància d'un canvi en l'estructura interna de l'espectacle per damunt de l'evolució escènica únicament formal. De la recerca en aquests dos camps cal esperar una semàntica teatral, capaç de situar el teatre dins del món actual i futur, sigui a primera fila o a segona.

sector concret de públic. Però no és vàlid si creiem que ens indica que estem davant d'una obra mediocre, o de pur entreteniment.

En poques pàgines Benet posa en solfa tot el rebombori de "gauches divines", "gauches" sense divinitzar, noves generacions intel·lectuals, etc. I ho fa d'una manera perfecta. Cal tenir en compte que el fet té més mèrit del que tindria en qualsevol altre cas perquè l'autor està lligat de prop a l'objecte de la seva crítica, la qual es transforma per tant en autocrítica en més d'una ocasió. Xavier Fàbregas ens diu al pròleg de dues obres de Benet editades a "Biblioteca Raixa-78", que un dels fonaments de la seva obra és la sinceritat. Doncs bé, aquesta peça és una prova a favor d'aquesta afirmació.

El seu esquema és el següent: tres dones, "Juanita", Enriqueta i Pepita (la viuda i dues amigues) vetllen un mort, el botiguer Sr. Esteve. "Juanita" està contenta perquè per fi s'ha lliurat d'un destorb. Ella i el mort ens expliquen el seu passat. En plena vetlla, de sota les fal·lilles d'Enriqueta surt un noi que resulta ésser fill natural del mort. Ell és la nova generació, "l'enfant terrible". Les seves relacions immediates amb "Juanita" i el seu to punxant i agressiu creen immediatament un malestar considerable entre la seva mare Enriqueta, Pepita i el Sr. Esteve. Finalment el mort comprèn que el noi no és res més que el continuador de la seva obra i clou la peça amb aquestes paraules: "...cal reconèixer que avui és un gran dia, per això me'n vaig tranquil. La meva dona ha abraçat un fill extra que tenia. L'aire és fi, s'aixeca el dia: la nova dreta imposarà un estil".

El valor simbòlic dels personatges és immediat. El botiguer, un "mort" que encara parla; la "Juanita", la viuda que es "casa" amb qui convingui; Pepita i Enriqueta, dos éssers que ho solucionen tot amagant el cap sota l'ala, i el nen, un tigre de paper. Ara bé, aquests símbols els crea Benet per mitjà de la distorsió de personatges i situacions i és tan important aquesta distorsió com els símbols que es creen a través d'ella. Partint de situacions vulgars, del llenguatge més corrent, portant els tòpics fins a l'últim extrem, utilitzant diàlegs de **fotonovel·la**, fent barreges de diferents nivells mentals, Benet ens critica, ens dissecciona els personatges i ens els transforma en titelles. I aquesta carica-

---

## L'OCELL FÈNIX

*Oriol Guasch*

A la revista "El Pont" n.º 41, corresponent al mes de març d'enguany, trobem una peça curta de teatre de Josep M.<sup>a</sup> Benet i Jornet: "L'Ocell Fènix a Catalunya o alguns papers de l'Auca". L'autor ens indica en un subtítol que es tracta d'una peça de circumstàncies. L'avís és vàlid si tenim en compte que ens trobem davant d'un tema relativament limitat, davant d'una parcel·la molt concreta de la nostra realitat: per tant d'interès real només per a un