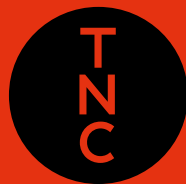


TEATRE NACIONAL
DE CATALUNYA



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura



LA BONA PERSONA DE SEZUAN

Bertolt Brecht



31/01/19
— 17/03/19

Funcions amb
audiodescripció
i subtitulació
23 i 24/02/19

Sala Gran
+12 anys

Durada
3 hores i 15 minuts,
amb entreacte inclòs

#labonapersonadese-
zuan
#laculturaensfacréixer

Traducció
Feliu Formosa

Direcció
Oriol Broggi

Música
Joan Garriga

Il·luminació
Pep Barcons

Disseny de so
Damien Bazin

Escenografia
**Josep Iglesias
i Oriol Broggi**

Coordinació
de vestuari
Annita Ribera

Disseny de vídeo
Francesc Isern

Caracterització
**Helena Fenoy
i Marta Ferrer**

Ajudant de direcció
Joan Miquel Artigues

Revisió del text
Anna Madueño

Ajudantia i treball
de vestuari
Georgina Viñolo

REPARTIMENT

Míriam Alamany
*Dona / Senyora
lang / Gent*

Joan Carreras
Aviador Sun

Màrcia Cisteró
Senyora Xin / Gent

Jordi Figueras
*Senyor Xu Fu /
Déu / Gent*

Toni Gomila
Wang, l'aiguader

Mercè Pons
*Propietària Mi Tzu
/ Gent*

Albert Prat
Polícia / Gent

Clara de Ramon
La cunyada / Gent

Marc Rius
El nebot / Gent

Xavier Ruano
*Fuster Lin To /
Déu / Gent*

Clara Segura
Xen Te

Ramon Vila
Marit / Déu / Gent

MÚSICS DE SEZUAN

**Joan Garriga, Rambo
(Francisco Batista),
Marià Roch i Madjid
Fahem**

—

Construcció
d'escenografia
Arts-Cenics, SL

Confecció de vestuari
**Època (vestit de Clara
Segura)**

Agraïments
**BAF General de
Catalunya, SL
Sala Beckett**

Producció
**Teatre Nacional
de Catalunya
La Perla 29**

Els drets de represen-
tació d'aquesta
obra són propietat
de Suhrkamp Verlag.

Vols saber-ne més?
Escaneja el codi QR o ves a www.tnc.cat
i hi trobaràs materials complementaris i altres
enllaços d'interès:



Brecht, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Alba
Editorial, 2004.

Gray, Ronald. *Brecht dramaturgo*. Ultramar,
1979.

Kesting, Marianne. *Bertolt Brecht* (1987)

Salvat, Ricard. «Notes a la meua escenificació
de *La bona persona de Sezuan*», dins
Els meus muntatges teatrals (1971), publicat
a Primer Acto, núm. 84, 1967.

Szondi, Peter. *Teoria del drama modern
(1880-1950)*. Col·lecció Monografies de
teatre. Institut del Teatre de la Diputació
de Barcelona, 1988.

Wright, Elizabeth. «*La buena persona
de Sezuan*: el discurso de una farsa»,
dins de Peter Thompson i Glendyr Sacks
(editors), *Introducción a Brecht*. Tres
Cantos, Akal, 1998

—

Publicacions Arola Editors i TNC
La bona persona de Sezuan, de Bertolt Brecht
(En venda a les taquilles del TNC
i a www.tnc.cat)

Llibret d'estrena a 3 €
(En venda al personal de sala mentre
l'espectacle estigui en cartell)

Clubs de lectura Llegir el teatre
TNC/Biblioteques públiques de Catalunya

Funcions
escolars

Gira

Il·lustració de l'actriu Clara de Ramon
durant els assajos





Esteve Miralles, «Putxa bondat, o l'èxit d'un fracàs. Set notes obertes sobre *La bona persona de Sezuan*», fragment del pròleg a l'edició d'Arola Editors / Teatre Nacional de Catalunya, 2018.

Brecht no se'n surt, i en teatre és un plaer feliç, i alliberador, assistir a la bellesa d'un intent fallit i imperfecte (i ambiciós), i sobretot en el cas d'autors com el que ens

ocupa que, reductivament, des de certs sectors, és tan venerat per la seva consistència (per l'encaix mecànic entre propòsits explícits i resultats verificables, ai uix), com si això tingués tota la importància i forçés el lector-espectador a sotmetre's incondicionalment a interpretacions predigerides.

Brecht no era, quan rumiava i escrivia aquesta obra, un autor institucionalitzat, i l'obra respira una fragilitat i una vulnerabilitat autoral que m'agrada molt.

Res del que intenta fer esquemàtic resisteix l'aplicació de l'esquema. I això és molt bonic. I el tema (el de la putxa bondat), clarament, el supera per dalt i per baix. I això també és molt bonic, i més quan arribem al final de l'obra (un dels pitjors finals, deliberat i autoparòdic, de la història del teatre!) i l'autor hi ha d'engiponar un Epíleg per disculpar-se'n: «Ara, públic amable, no quedis descontent. / Sabem que aquest final no és gaire convincent. / La llegenda daurada que teníem davant / s'ha tornat dolorosa entre les nostres mans. / I nosaltres mateixos hem quedat decebuts, / sense trobar resposta, quan el teló ha caigut».

Vet aquí: dolor, decepció, descontent...

Quin fracàs més bonic, i més en un musical com aquest. (Sí, això és un musical.)

Brecht no se'n surt, i en teatre és un plaer feliç, i alliberador, assistir a la bellesa d'un intent fallit i imperfecte.

I el tercer motiu. Fàcil: com que *La bona persona de Sezuan* és una peça inestable i precària (ei: això és un elogi!), permet una lectura alliberada i, per tant, especulativa, inconnexa si cal, anotada. [...]

Davant de la qüestió de la bondat, el moralista (o el didactista) naufraga. La bondat és paradoxal, com a mínim. I, com a tema literari, només es pot abordar honestament des de la malícia, des de l'astúcia de l'escriptor. Vet aquí, doncs, la mena d'astúcia brechtiana d'aquesta peça: feta d'intuïcions, diria, i no de tesis.

La primera intuïció de Brecht, aposto, és que la puta bondat no és una qualitat permanent i inalterable (un *ser*), sinó un autodesafiament que es veu permanentment desafiat des de fora (un *fer*).

Els déus de l'obra, que són uns integristes primaris, busquen una persona que *sigui* bona, i Brecht desafia la protagonista (la puta Xen Te), i la desafia fins a tots els límits paradoxals que se li acuden, perquè *exerceixi* la bondat.

Al centre d'una comèdia d'efecte de bola de neu, Xen Te ha de prendre al llarg de l'obra més de cinquanta decisions. Decisions morals. Que fan que hagi de decidir què està bé i què no. I que fan que s'hagi de preguntar qui és. I qui està disposada a ser. Íntimament, sí; però també socialment.

Cada decisió estressa la seva autoimatge, i estressa la imatge social que l'ha redimida (que l'ha singularitzada), entre els pobres de Sezuan, com a «l'àngel dels suburbis».

És, aleshores, quan apareix Xui Ta, el cosí oportú.

La solució és teatralment clàssica, i Brecht la fa, a més, ideològica, simptomàtica del capitalisme evolucionat: si no vols ser públicament una persona contradictòria, sigues dues persones.

(En algun altre lloc, per escrit, ja he usat l'exemple de la dualitat CaixaBank / Fundació bancària «la Caixa». I hi torno, com a referent conceptual, perquè estalvia explicacions llargues, i l'esquema, penso, s'hi explica tot sol.) [...]

Hi deu haver tres grans pors, calculo: la por de viure (i de morir); la por de sofrir (i de no ser estimat), i la por de no agradar-se un mateix (de no ser estimable).

Una obra sobre la bondat és una obra sobre la por.

Xen Te fa eleccions lliures. Són, sí, eleccions *condicionades* (fortament condicionades en molts casos), però no *determinades* fins al punt que l'individu no hi té res a dir. Xen Te és víctima de la pobresa que l'envolta (de la por de sofrir, materialment), però també és víctima (feliçment) de la seva condició humana: de la seva resistència a la deshumanització. [...]

La bondat solidària és un patrimoni del món obrer: perquè crea vincles, fa xarxa, fortifica els febles. El poder l'ha instrumentalitzada a la recerca d'una submissió consentida, autoinfligida, d'un camí facilitador dels seus objectius (vet aquí el barber Xu Fu, com a emblema brechtian).

La bondat de qui no té res (o gairebé res), la bondat dels desposseïts, comporta un apoderament: qui la practica, pel sol fet de fer-ho, passa a posseir alguna cosa. Obté un poder, un món d'influència: i l'esperança que existeixen mitjans propis, i immediats, per canviar coses. Per millorar vides concretes. [...]

Malgrat l'amargor i la mesquinesa de tants personatges, diria que Brecht no va desmentir-se aquesta tercera intuïció. Brecht fa dir a un personatge: «El món és inhabitable, cal que ho reconeguem!». I Brecht escarneix Xen Te. Però la deixa al món: d'alguna manera, devia saber que un món sense persones com Xen Te no seria, precisament, un lloc millor. [...]

L'actitud de la protagonista es pot ridiculitzar: però a la protagonista no se la pot allisonar. Perquè, ella, és una lliçó.

Sí, d'acord, se li podria demanar prudència i gradualitat [...]. Però l'opció per la sospita permanent i prèvia, per la suspicàcia!, no protegeix els febles: perquè la suspicàcia legítima el poder de la por.

La suspicàcia cínica sembla resistent, però potser és l'expressió de la submissió en forma pura.

¿Confiar o no? Cal apostar cada vegada [...].



Miguel Sáenz, fragment del pròleg
a *Teatro completo* de Bertolt Brecht,
Ediciones Cátedra, 2012.

*Teatro antiaristotélico, teatro
épico, teatro dialéctico, teatro
del gesto, teatro de la era cien-
tífica... ¿en qué quedamos?*

Entiéndase por «literatura» literatura teatral, porque el Brecht poeta o ensayístico quedará en principio fuera de este prólogo. No obstante, probablemente no haya habido en la historia del teatro otro autor que haya reflexionado tanto sobre su propio quehacer, dejando constancia de sus reflexiones. Como ha dicho Guillermo Heras, Brecht es el único gran teórico teatral del siglo XX (un siglo que puede alardear de Meyerhold, Stanislavski, Copeau, Artaud, Piscator, Grotowski, Brook, Barba, etc.) que fue también autor dramático. Sin embargo, la cotización de la teoría teatral (de las teorías teatrales) de Brecht está hoy, no nos engañe-



mos, por los suelos. El Brecht poeta ha superado todas las campañas de difamación y los ataques personales, y es hoy reconocido por casi todos como uno de los mayores líricos de la poesía alemana. Sus obras teatrales (o algunas de ellas) aguantan bien, aunque sea por razones probablemente equivocadas y aunque, según una parte no despreciable de la crítica moderna, el propio Brecht no las supiera escenificar. Sin embargo, se diría que el Brecht teórico atraviesa un descrédito absoluto.

Y sin embargo, y sin embargo...

Brecht cometió seguramente muchos errores. El primero fue inventarse nombres (o peor, utilizar nombres existentes, pero con otro significado) para una serie de ideas básicas. La palabra «antiaristotélico» sólo podía decir algo a una minoría de espectadores, para los que oír hablar

de miedo, compasión y catarsis era música celestial. En cuanto a “épico” (para Piscator, lo mismo que «político») era un término que podía funcionar hasta cierto punto en Alemania, en donde significaba más o menos «narrativo», pero no en los países en donde la palabra tenía resonancias heroicas inadecuadas; «dialéctico» quedaba bien, porque correspondía más al teatro, repleto de contradicciones, que Brecht preconizaba, pero poca gente había leído a Marx, por no hablar de Hegel; y en cuanto al «gesto» brechtiano, que no era realmente gesto, sino una forma de estar, una actitud, una situación, resultaba confuso, por lo que muchos preferían respetar la palabra *gestus*, como si eso arreglara algo.



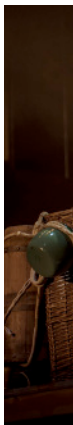
Un concepto tan esencial en la teoría brechtiana como el de *Verfremdung* (el famoso efecto V), ni siquiera se podía traducir bien a otros idiomas: en español «alienación», «extrañamiento», «distanciación»... Después de mucho

Otro error de Brecht fue dar la impresión de ser dogmático cuando, precisamente, era todo lo contrario.

discutir, al final se dijo que la mejor traducción sería exactamente la opuesta: «antialienación»; el efecto V sería la forma de combatir la alienación que se producía en un espectador «normal» al ver una obra

de teatro «normal». (A veces, para desacreditar a Brecht, se le acusó de haber robado la idea a los formalistas rusos: *Verfremdung* no era más que la traducción literal de *ostranienie*, la «extrañeza» de Sklovski). Cintas magnetofónicas, proyecciones, carteles, canciones, comentarios hablados de la acción, interpelaciones al espectador... se dieron pronto por descontados y, de hecho, tampoco eran tan originales. Algunos de los «efectos especiales» de Brecht tenían 2000 años, y la realidad es que hoy, no necesariamente por influencia de Brecht, se han incorporado a cualquier teatro, incluido el más burgués.

Otro error de Brecht fue dar la impresión de ser dogmático cuando, precisamente, era todo lo contrario. Siempre dijo que no trataba de oponer un teatro de la «razón» al teatro del «sentimiento», sino simplemente de desplazar el acento y el peso. Además, a lo largo de su trayectoria, Brecht fue evolucionando, dejando que la realidad de su teatro influyera en los aspectos teóricos tanto por lo menos como su teoría en los aspectos prácticos. (Si el pueblo no está de acuerdo con el Gobierno, habrá que elegir otro pueblo, dijo una vez Brecht con retranca; pero en su trabajo teatral aplicaba otra regla: si la teoría no concordaba con el funcionamiento de los textos, la culpa no era probablemente de los espectadores). Por eso los actores de Brecht, fabulosos actores, casi nunca se preocuparon mucho por la teoría, y los textos de Brecht que más han apreciado siempre los hombres de teatro han sido sus acotaciones y notas escénicas, y no sus teorías científicas.



Por último, Brecht dio quizá por descontadas demasiadas cosas. El público no quería ser desalienado sino que lo alienasen, y nadie era capaz de enamorarse de un colectivo, aunque sí de un personaje que encarnara (convincientemente) a un colectivo. El público de teatro, fuera pequeño burgués u obrero, no quería suspender su suspensión de la credulidad, sino mantenerla a toda costa... Se ha dicho a veces que Brecht no construía personajes, sino prototipos, pero es falso: Brecht, intencionadamente o no, creó una galería de figuras individuales que hoy no se dejan expulsar ya del teatro universal.

Walter Benjamin, en un ensayo de 1939, distingue una serie de elementos esenciales del «teatro épico»: un público relajado (en un teatro que se dirige a los interesados que «no piensan si no se les da motivo»); la existencia de una «fábula», que puede ser antigua o conocida por el espectador; héroes no trágicos (el Cristo medieval es el héroe no trágico por excelencia); las interrupciones en la acción (por ejemplo una familia a la que de pronto le llega un forastero); el *gestus* citable (el teatro épico es «gestual» por antonomasia); la «pieza didáctica», didáctica tanto para el público como para los propios actores; y unos actores que muestran y se muestran, saliéndose del papel si es necesario...

Lo mejor que puede hacer el lector que quiera conocer de veras el pensamiento teórico de Brecht es ir directamente a las fuentes, a los textos básicos (sobre todo, el *Pequeño Organon* de 1948), y leerlos, a ser posible en alemán o, al menos, en una buena traducción, pero con un poco de «distanciamiento». O bien empezar simplemente por las notas escritas por el propio Brecht para alguna de las obras [...]. Así



se dará cuenta de que Bertolt Brecht, mucho más que un teórico, fue un hombre de teatro. Un hombre que creía tener en sus manos el único instrumento capaz de cambiar la sociedad, o sea el mundo, y quería aprender a utilizarlo.



Bertolt Brecht (1986), tercer apèndix a
*Quatre converses sobre teatre (La compra del
llautó)* [Traducció: Feliu Formosa. Barcelona:
Edicions 62 (Cara i Creu, 49)]

La necessitat que té l'es-
pectador del nostre temps
d'evadir-se de la guerra quo-
tidiana és reproduïda cada
dia per la guerra quotidiana,

però alhora lluita contínuament amb la necessitat de poder
dirigir el propi destí. Fer una divisió entre les necessitats
d'entretenir-se i les de mantenir-se és artificial; l'entreteni-
ment (manera d'evadir-se) comporta una amenaça constant
per a la subsistència, perquè l'espectador no es veu conduït,
per exemple, al no-res, o a un món desconegut, sinó a un
món desfigurat, i pagarà en la vida real els seus desvari-
ejos, que a ell només li semblen excursions. Les vegades
que s'haurà identificat amb l'enemic li deixaran un senyal;
serà enemic d'ell mateix. El succedani satisfà la necessitat
i emmetzina el cos; els espectadors volen alhora evadir-se i
retornar a ells mateixos, i és a causa de la guerra quotidiana
que han de voler ambdues coses.

El nou teatre és simplement un teatre de l'home que
ha començat a sortir-se'n amb les pròpies forces. Tres-cents
anys de tècnica i d'organització l'han transformat. El teatre
consumeix molt tard aquesta transformació. L'home shakes-
pearia és lliurat sense defensa al propi destí, és a dir, a les
pròpies passions. La societat no li dona la mà. Llavors, dins
un domini totalment establert, es manifesta la grandesa
i la vitalitat d'un tipus.

El nou teatre s'adreça, doncs, a l'home social, perquè
l'home s'ha obert pas socialment en la tècnica, la ciència i la
política. El tipus individual i la seva manera de captenir-se
són posats al descobert per tal que siguin visibles els mo-
tors socials, perquè únicament el domini d'aquests motors
li permetrà fer-se amb l'individu. L'individu és sempre un
individu, però esdevé un fenomen social; les seves passions
passen a ser, per exemple, afers de la societat, i també els
propis destins. La posició de l'individu dins la societat perd
el caràcter de «dada natural» i entra dins el punt àlgid de
l'interès. L'efecte de distanciament és una mesura social.

Bertolt Brecht, «Condemna a les ètiques», dins *Me-Ti. Llibre dels canvis*.
[Traducció: Segimon Serrallonga.
Barcelona: Empúries, 2008]

D'aquella cèlebre frase
«estimaràs el proïsme com
a tu mateix», Me-ti deia una
vegada: Si els treballadors ho
fan, no aboliran mai aquest

estat de coses en el qual solament és possible d'estimar
el proïsme deixant d'estimar-se un mateix.

Els qui xuclen la sang dels treballadors no paren
de predicar moral als treballadors. Per culpa dels predica-
dors de moral, els treballadors es veuen incitats a la immo-
ralitat per les circumstàncies. I tanmateix, en la lluita
que menen contra llurs opressors, ells traspuen moral
per tots costats.

Mi-en-leh deia: Deduïm la nostra moral dels interessos
de la nostra lluita contra els opressors i explotadors.

Me-ti deia: Els pobres donen ricament. Els afamats
són bons hostalers. Ells, a qui ho fan estalviar tot, no fan
estalviar res.

Me-ti deia: Una mala vida és més de témer que la mort.
A vegades potser haureu d'arriscar la vostra mala vida per
guanyar-vos-en una de millor, però mai no heu d'anar a
buscar-vos una mort segura.

Me-ti deia: La fam és una mala cuinera.

Els vells mestres de moral s'entesten a dir que només
han de comptar les virtuts que són practicades per elles
mateixes. Ka-meh posa en guàrdia els treballadors contra
aquesta classe de virtuts i els aconsella de practicar única-
ment les virtuts que els porten profit.

Davant de certes situacions dolentes s'alça una veu
que crida a certes virtuts. Si les virtuts no van vinculades
a la superació de la situació dolenta i subsisteixen, després
d'haver-la superada, gaire més temps sense objectiu, es con-
verteixen sovint en una font de noves situacions dolentes.
És el que sovint hem vist que passava amb la valentia,
la constància, l'amor a la veritat i l'esperit de sacrifici.

Els oprimits i les víctimes d'abusos van a favor de la
justícia, però als seus ulls no és pas que l'opressió i l'abús
hagin de deixar d'existir per tal que regni la justícia, si-
nó que ha de regnar la justícia per tal que cessin l'opres-
sió i l'abús. De fet, doncs, els oprimits i els qui són víctimes
d'abusos no són justos.

Llibertat, bondat, justícia, bon gust, amplitud d'esperit, tot és qüestió de producció, deia Me-ti ple de confiança.

Me-ti deia: Per comportament moral jo no puc entendre sinó un comportament productiu. Les relacions de producció són les fonts de tota moralitat i tota immoralitat. [...]

Me-ti deia: Una mala vida és més de témer que la mort.

D'un treballador que alguns qualificaven de bona persona, Me-ti deia: La candidesa no és pas bondat.

Me-ti deia: Si els petits són d'esperit esquitit, estan perduts. Amb ells mateixos i amb els seus semblants han de ser d'esperit obert. Als treballadors, els ho ensenya així la mateixa lluita que menen.

Me-ti deia: Qui no té alegria de les coses vives, no tindrà alegria de viure.

Me-ti deia: Els qui no animen més vida que la seva viuen una vida esquitida. La gent esquitida es veu obligada a desgarnir els altres, la gent generosa els omple de coses. Els treballadors combatius que he conegut jo eren gent generosa.



ACTIVITATS

Conversa d'Oriol Broggi amb Albert Lladó

Bibl. El Clot – Josep Benet
04/02/19, 19 h

Col·loqui amb Josep Maria Esquirol

Sala Gran
08/02/19, després de la funció

Introducció a l'obra *La bona persona de Sezuán*

TNC
22 i 28/02/19, 19 h

GIRA (AMB LA PERLA 29)

24 i 25/03/19

Manacor, Auditori de Manacor

29/03/19

Tarragona, Teatre Tarragona

31/03/19

Terrassa, Teatre Principal

05/04/19

Sant Cugat del Vallès, Teatre-Auditori

06 i 07/04/19

Manresa, Kursaal

Patrocinador

ESPECTACLES EN CARTELL I PROPERES ESTRENES

17/01/19 — 24/02/19

Afanyes d'amor perduts

William Shakespeare
Sala Petita

05/03/19

SE'NS N'HA ANAT EL SANTOS AL CEL

Carles Santos i Jordi Oriol
Sala Gran

13/02/19 — 03/03/19

La gallina dels ous d'or

Zum-Zum Teatre
Sala Tallers

07/03/19 — 17/03/19

NOM

Gelabert Azzopardi
Companyia de Dansa
Sala Petita

CAFETERIA RESTAURANT DEL TNC

Àmplia varietat de *montaditos* i entrepans. Tapes per compartir que canvien segons mercat. En els espectacles amb entreacte, menú Express, Bon Vivant i Bon Vivant Vegà per trobar-s'ho tot a punt a l'entreacte (imprescindible reserva prèvia). Reserves: 933 065 729.



SINGULARIS

Fotos: David Ruano
Disseny: Forma
DL B 3722-2019

Protectors

Damm
Fundació

Benefactors



Col·laboradors

