

# NOTES ESPARSEES SOBRE LA RECEPCIÓ CATALANA DE L'ÒPERA DE TRES RALS. A PROPÒSIT DE LA CONFIGURACIÓ D'UN TEATRE NACIONAL

---

Núria Santamaria

Mirar-se Brecht des d'una història teatral tan irregular i desmarxada com la nostra, assajar de calibrar-ne l'impacte, no pot aspirar a gaire més —em temo— que a fer una aportació d'ordre merament additiu, ratificadora de la virtut brechtiana per somoure actituds, estructures i pensaments. No hi ha dubte que, en aquest sentit, som els que ens dediquem a ajuntar les peces del nostre patrimoni dramàtic, els que hi sortim guanyant, perquè estirant el fil de les estrenes de Brecht en català —les de *L'òpera de tres rals*, en concret, que són les que centren aquestes notes—, examinat el ressò que aconseguiren i els elements que s'hi entremesclaren, s'obtenen dades prou eloqüents sobre alguns dels condicionants, dels problemes i de les característiques del panorama escènic català d'abans-d'ahir i, per torna, ubèrrims motius de reflexió sobre el panorama escènic català d'ara mateix. En qualsevol cas, ni que sigui reduint Brecht a la irreverent categoria d'alçaprem per anàlisis d'interès conjuntural, aproximacions d'aquesta espècie avalen la constatació —òbvia des de fa molt de temps— del valor extraordinàriament revulsiu de l'obra i la personalitat de l'intel·lectual alemany. I si bé això té el risc de contribuir a una cristallització del mite, a estones deturpadora i desenfocant per a l'estudi de l'autor, cal creure que no mancarà qui s'armi amb prou esperit crític per assumir-la i analitzar-la com una de les conseqüències que, per refracció, defineixen la seva obra i hi donen significació.

La migrada bibliografia que existeix sobre els orígens del brechtianisme a casa nostra sol assenyalar 1929 com a data de partida.<sup>1</sup> Al juny d'aquell any la Société Universelle du Théâtre va celebrar-ne el III Congrés Internacional a Barcelona. Entre la delegació germànica que hi assistí, Alfred Kerr —crític del *Berliner Tageblatt* i un dels promotors del procés contra Brecht pels suposats plagis que contenia *Die Dreigroschenoper*— va entretenir els senyors congressistes amb una dissertació sobre el teatre alemany que s'ocupava breument del darrer treball d'un «jeune auteur d'avantgarde». Al cap de dos mesos, Ramon Vinyes dictava una conferència a l'Ateneu Polytechnicum —Teatre Modern— on també s'ahudia l'escriptor.<sup>2</sup> Els objectius i les perspectives d'ambdós circumstanciats introductors eren força diferents: Vinyes parlava des de la impertinència d'un dramaturg que se sabia marginal. S'oposava belligerantment a la banalitat i el panxaccontentisme que dominaven l'escena barcelonina, tirava amb bala rasa contra els autors comercials d'arreu —des de Josep M. de Sagarra fins a Noel Coward o Louis Verneuil— i presentava com

a alternativa a l'estovament i la impostació burgeses un teatre que reeixís i que esdevingués una autèntica expressió dels conflictes humans i, si s'esqueia, d'intervenció social. El sac dels recanvis moderns a la inanitat dramàtica predominant era prou folgat per encabir-hi autors tan dissemblants com Jean Giraudoux, John Yeats, Mikhaïl Bulgàkov, Eugene O'Neill i encara, dins d'un et-cètera de considerables dimensions, Bertolt Brecht i els seus compatricis (Ernst Toller, George Kaiser, Walter Hanseclever, etc.) Un Brecht, el de *Baal* i *Timbals en la nit*, que ell situava en la intersecció del romanticisme i l'expressionisme. No em puc estar de remarcar que pel damunt de l'acaparador bombardeig de noms forans que etzibava Vinyes, hi sobrenedava —em sembla—, si no una proposta estètica excessivament perfilada, sí una crida al redreçament del teatre «nacional». Trio a posta l'adjectiu a pesar de la rècula de matisacions que sóc conscient que requeriria i que lamento no poder entretenir-me a desgranar, perquè crec que si el conferenciant rodava el món era per tornar al Born, per reivindicar una determinada tradició domèstica —Guimerà, Rusiñol, Iglésias— que considerava menystinguda i per replantejar el bastiment d'una dramàtica pròpia que, sense caure en l'enlluernament provincià vers les modes estrangeres i sense renegar de la seva història, aconseguís alè universal. Per això li eren útils els exemples polonès i irlandès. I també, ben especialment, el del teatre *yiddish* de Nova York perquè, a més de tenir uns valors estètics i socials amb els quals podia sintonitzar («ha barrejat els intel·lectuals amb les multituds» p. 13), era una eina de vertebració per a una comunitat sense estat i sense territori («àdhuc entre els jueus hi ha qui sap que una manifestació d'art personalitza més un poble que les grans cases de banca. No vulguem recordar ara que hi ha qui ha dit que els Banquers de tot el món eren jueus, menys els de Catalunya, que eren catalans.» P. 13).

Per Vinyes, Brecht i companyia eren el camí, un dels camins possibles, si més no. En canvi, Kerr no podia evitar d'arrufar el nas davant segons quines novetats. La seva provava de ser una crònica desapassionada de la vida teatral alemanya que, defugint de vanitats de «lokalpatriot», presentava una instantània discretament falaguera d'un país que no havia acabat de superar el trauma de la guerra. El que s'hi produïa, deia, era un art de transició, un teatre que «reflète le chaos général en Europe» on els agosarats directores de la darrera fornada (Piscator al capdavant) havien pres, amb procediments i resultats discutibles, bona part de l'antic protagonisme dels autors. Identificat amb el fraternal esperit de la societat fundada per Firmin Gémier, Kerr maldava per mantenir l'esperança i cloïa el seu report amb una voluntariosa declaració de fe en la qualitat artística, moral i sentimental del teatre que havia de venir i que algunes obres recents ja semblaven anunciar. Val a dir, però, que *Dei Dreigroschenoper* no entrava dins aquests epifànics indicis. El crític va consignar l'èxit de l'estrena brechtiana sense ocultar les prevencions que li inspirava la tendenciosa adaptació de la vella peça de John Gay i la samfaina musical que l'acompanyava.

Divergències de contingut a banda, el que tenien en comú les dues presentacions de Brecht era el fet de tenir unes audiències molt específiques i un conseqüent àmbit d'influència potencial molt restringit. És probable que rastrejant a fons el material hemerogràfic de l'època, el nom de l'escriptor aparegui algun altre cop: Joan Tomàs, en un to menys belligerant i més divulgatiu, posà l'accent en els escandalosos efectes de l'obra brechtiana i l'*Avui* i *Mirador* comentaren, sense anar més lluny, les versions cinematogràfiques que Pabst havia fet de *L'òpera*...<sup>3</sup> Així i tot, Brecht no va ultrapassar en aquells moments la categoria de referència difusa, sense repercussions artístiques

tangibles. I no mudà pas de condició durant la guerra civil, per més que entremig dels debats a propòsit de l'articulació d'un possible teatre de combat o de revolució, es deixés sentir la veu d'algun partidari de programar obres del dramaturg.<sup>4</sup>

El resultat del conflicte bèl·lic, amb el triomf final dels revoltats, guillotina les possibilitats de difondre les peces d'un intel·lectual que des del 1933 s'havia hagut d'exiliar del seu país i havia anat adquirint gruix com a icona antifeixista (recordeu, si no, el muntatge de Vito Pandolfi a la Roma del 1943 amb un debutant Vittorio Gassman). L'implacable exercici de repressió política i cultural que instaurà el franquisme determinà que la reintroducció de l'escriptor es produís amb comptagotes, mediatitzada per la recepció a altres països (França, sobretot) i per les traduccions a altres llengües, fins que al tombant dels anys seixanta, joves germanòfils com Josep M. Carandell, Feliu Formosa o Ricard Salvat van portar-ne notícies de primera mà. Els meticulosos estudis del Dr. Orduña han traçat un precís mapa de la penetració brechtiana de postguerra i no cal tornar-hi.<sup>5</sup> Les diferències d'aprofundiment i comprensió que hi ha entre el que ell té per una «recepció estrictament nominal» a la primeria dels anys cinquanta amb la que va començar a existir a partir de l'emblemàtica lectura de *L'excepció i la regla* a Facultat de Lletres de la Universitat de Barcelona (1958) —traduïda del francès per Formosa i Joaquim Vilar— foren notables; però el grau de popularitat real que assoliren fora dels cercles iniciats són figures d'un altre paner. Així ho hem de creure quan el 1963, preparant el terreny a la imminent estrena de *L'òpera de tres rals* anunciada per l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, Joaquim Molas advertia que «Brecht és encara un nom, un mite», cosa que explicava una nova «Presentació de Bertolt Brecht» a *Serra d'Or* <sup>6</sup> i que adobava, indirectament, la coartada divulgadora amb què l'ADB justificava la tria d'aquell autor.

De fet, Molas era un reincident: el 1958 havia redactat l'entrada sobre el teatre de Brecht al «Bompiani» sense baixar de la trona més o menys acadèmica.<sup>7</sup> L'article que escriví cinc anys després —quan ell i Josep M. Castellet estaven reordenant l'horitzó literari català d'acord amb criteris sostrets en bona manera del materialisme històric, i propugnant unes determinades actituds de compromís social i estètic— combinava la difusió elemental dels conceptes bàsics del teatre èpic, la valoració d'un treball creatiu dialècticament porós a les reaccions de l'audiència i superador de la veneració romànticoburguesa de l'originalitat i del culte a l'individu, amb una especial atenció a la grapa escènica —no simplement literària— que tenien els ginys brechtians i que li havia estat descoberta per la representació de *L'òpera da tre soldi* que havia dirigit Strehler. En glossar algunes de les solucions dramàtiques italianes, el crític no sols il·lustrava la revolució brechtiana a les taules, sinó que ajudava a fixar una altra de les coordenades que influïrien de distinta manera en les versions catalanes successives de *L'òpera*, tant a l'hora de plantejar-se els llenguatges dramàtics com a l'hora de decidir sobre quin repertori havia de treballar una institució dramàtica que tenia o aspirava a tenir alguna mena de representativitat nacional.

La creu de l'entusiasme de Molas per l'innovador tractament escènic que havia presenciat el donaven tot seguit les declaracions del director del muntatge barceloní, Frederic Roda, publicades al mateix número de la revista.<sup>8</sup> Bo i admetent la «facultat crítica que li va permetre descobrir una sèrie de característiques de l'obra teatral que, fins a ell, havien restat implícites a l'obra», Roda deixatava la cabdal renovació dramàtica de l'escriptor, anteposant el valor poètic de les seves peces i el mèrit «documental i informatiu» que tenia el fet de representar un dramaturg



*Els intèrprets d'Els fusells de la senyora Carrà, de Bertolt Brecht, amb direcció d'Oriol Broggi. Marissa Josa, Pere Ventura, Marc Garcia Coté, Xavi Ruano, Elena Codó, Joana Palou i Vicenç Miralles. Es va poder veure al Tantarantana del 18 de febrer al 14 de març. (David Ruano)*

de primera fila. Aquest tipus d'aprehensió edulcorada de l'alemany no era singular i potser, a causa de la mateixa precarietat o parcialitat de les informacions, Roda no va acabar d'adonar-se què tenia entre les mans. També hi cap, però, que tot i adonant-se'n es trobés limitat per un gran nombre de factors, provinents del marc polític i inherents a la pròpia agrupació i al públic que la sostenia. Llimar la dissolència estètica i ideològica de l'obra hauria estat en aquestes circumstàncies un pedaç possibilista que, poc o molt, va donar el seu resultat. Al capdavant, la funció es va representar i els endiumenjats burgesos del Palau de la Música van aplaudir. És cert que això no va evitar l'enfadós diàleg de sords amb l'administració, ni la suspensió governativa el mateix dia de l'estrena, ni les mans i mànigues per aconseguir la reautorització.<sup>9</sup> Convindria demanar-se, tanmateix, si l'aparell policíac que impedí les primeres representacions s'havia mobilitzat per evitar la propagació de les subversives idees d'un estrangerot mig roig o per ajornar la inconvenient manifestació de suport a una llengua i una cultura baquetejades pel règim que implícitament representava l'acte, mentre el Generalíssim es passejava per la regió. L'arbitrarietat dels engranatges repressors deixa la pregunta sense resposta unívoca, però posa en evidència el lligam —a estones paradoxal— que s'establí entre representar Brecht, protestar contra la iniquitat politico-social i definir una cultura nacional. Tots tres vèrtexs ja eren a la conferència de Vinyes del 1929 —vagament i en un sentit diferent, si es vol— i emergiren, més nítids, amb motiu de les estrenes domèstiques de *L'òpera*, el 1963 i el 1984.

L'irregular equilibri d'aquests tres neguits en convivència es deixà sentir en el mateix tàndem de traductors, i d'una manera més matisada en els estils dels intèrprets. Feliu Formosa, l'adaptador de les cançons, tenia una definida trajectòria pública com a brechtian, indestriable de la percepció del mateix compromís com a intel·lectual català d'esquerres. El seu Grup de Teatre Popular Gil Vicente, nat del nucli d'universitaris que havien llegit *L'excepció i la regla* el 1958, havia assumit programàticament alguns dels principis èpics per acostar la cultura a un públic allunyat dels teatres comercials. Coneixedor de la llengua i la cultura alemanyes podia copsar la profunditat de la innovació que el dramaturg significava des d'un punt de vista orgànic, al servei d'«una nova ideologia, un nou sistema econòmic, històric i filosòfic»,<sup>10</sup> i provà d'explicar-la en reiterades ocasions. En canvi, l'atracció que podia sentir per la peça Joan Oliver, principal versionador del text, crec que reposava sobre altres components. És segur que com a lector culte devia reconèixer la qualitat de l'obra i fins entra dins del que és probable que la rebentada brechtiana dels valors burgesos encaixés amb la proverbial animadversió que Oliver havia mostrat cap a l'estament enriquit. Cal filar prim, però, perquè més enllà de la constatació de l'injust repartiment de diners i privilegis mai no he sabut trobar una gran preocupació igualitarista en l'obra oliveriana, entre altres coses perquè el proïsme (començant per la família) és sempre un enigma. S'ataca el bur-gès no tant com a producte d'una organització social cruel i forassenyada —que també—, sinó com a quinta essència de la covardia i la mesquinesa humanes. Desposseir-lo de les seves normes, mostrar l'absurda fragilitat de les seves convencions i les seves seguretats acaba deixant al descobert l'essencial desemparança de l'individu davant els capricis del destí o les inescrutables maniobres d'un Déu que mai no es pren la molèstia d'explicar quines són les regles del joc o si hi ha regles del joc. Al davant d'això la raó no hi pot res. Tot plegat, i sense entrar en qüestions formals, em sembla que allunya bastant el català de les pretensions i els plantejaments de l'alemany.

D'altra banda, l'interès que Oliver podia sentir per Brecht s'inscrivía en un context més general que el desparticularitzava, em refereixo a l'aspiració de l'escriptor d'institucionalitzar una plataforma teatral que fornís quall civil i cultural al país.<sup>11</sup> L'ADB —agombolada pel mecenatge de la burgesia barcelonina—, decidida a constituir-se com una alternativa ocasional i no professionalitzada als ròncs repertoris dels circuits comercials, decidida a fomentar l'aparició d'un públic per a un teatre en català i a dignificar l'esquàlida tradició autòctona amb la revisió crítica d'alguns vells títols, l'estrena d'autors catalans contemporanis i la importació de peces de qualitat alienes li devia semblar un plausible succedani de teatre nacional. Per tant, l'anostrament de Brecht dins d'aquest conjunt era homologable al de Beckett, Ionesco o Anouilh. El que comptava era l'oxigenació a través de l'eclecticisme, el tenaç gest de connexió amb la dinàmica europea en inevitable contrast amb el reclosiment celtibèric, i l'oportunitat de flexibilitzar i donar valor de canvi a una llengua que la dictadura havia volgut liquidar. Contemplat des d'aquest angle, el fet que el vessament idiomàtic oliverià es realitzés des d'una traducció francesa o que no resultés —com postillava Ricard Salvat— tan fidel com calia,<sup>12</sup> perdia importància en comparació amb el fistó patriòtic i testimonial que s'adjudicava a una recreació d'innegable eficàcia, que Oliver hauria desitjat acabar d'elaborar a la manera de Strehler situant la trama a la Barcelona del 1929. Formosa —que en aquell moment va trobar afortunada la idea i que la recollí per col·laborar a posar-la en pràctica l'any 1984— explicà *a posteriori* que s'havia imposat el criteri dels «divulga-

dors» que creien que tractant-se de la primera presentació autoritzada de Brecht era més convenient emmotllar-se a les disposicions originals.<sup>13</sup> Sigui com vulgui, l'adaptació va rebre elogis unànims de tots els crítics, tret de Luís Marsillach que, bo i confessant que no llegia en alemany, considerava una reprobable llicència «el léxico soez» que gastaven a *L'òpera*, la responsabilitat del qual no va dubtar a atribuir a la indecorosa tirada d'Oliver a la llengua de tavernaris i carreters.<sup>14</sup>

És indicatiu constatar que les respectives apreciacions que sobre aquell Brecht feia el duet traductor al cap d'un cert temps recalaven la diferència d'unes preocupacions que les circumstàncies havien fet confluïr: Oliver insistia en el mèrit fonamental de la primícia,<sup>15</sup> un extrem que Roda havia fet prevaler i que la premsa de l'hora no havia deixat de ponderar; aprofitant l'avinentsa per denunciar el retard peninsular i aplaudir la iniciativa d'un grup que treballava amb dificultats al marge de l'àmbit professional. La renovació venia del marge, i d'una manera tàcita aquell Brecht boicotejat, escamotejat, interdit havia esdevingut una arma catalana, defensiva i de contestació al règim; més que pel seu contingut, per la forma com espontàniament s'havia instrumentat. El 1963 —torno a Molas— Brecht només era un nom, un mite, per això la mutació a insígnia podia resultar relativament fàcil i per això l'aventura brechtiana de l'ADB podia rebre el suport d'una revista vinculada a l'Abadia de Montserrat: *Serra d'Or* els brindà l'espai que els brindà i s'atreví a publicar quatre fotografies dels assaigs generals de l'obra informant sobre la suspensió governativa<sup>16</sup> perquè, al costat de l'inequívoc confessionalisme de la publicació, hi havia un compromís de servei a la cultura catalana que l'havia transformada en un respectat òrgan de resistència patriòtica capaç d'acollir col·laboradors d'inclinacions ideològiques ben diverses, alguns dels quals (Oliver i Roda, com a mínim) estaven involucrats en el projecte. I potser també perquè la revista ja havia ofert una anàlisi sobre el dramaturg més acostada a la filosofia catòlica quan el 1960 Ballarín separava el gra de les lliçons humanistes incrustrades a l'obra brechtiana de la distorsionadora palla del dogma comunista.<sup>17</sup>

Aquesta identificació amb la lluita per a la supervivència cultural fou també, en definitiva, la que coadjuvà l'èxit d'unes representacions que despreses de tots aquests condicionants extradramàtics potser no haurien satisfet ningú. En fred i des d'una perspectiva brechtiana, Salvat retreia la desvirtuadora absència de plantejament crític i històric a l'obra,<sup>18</sup> però a un nivell més elemental —si hem de creure el que ressenyaven les notes de premsa— hi havia incongruències en la posada escena, actuacions mediocres, se sentia l'apuntador... Pitjor: els personatges carregaven contra els principis que regien el món al qual pertanyia la majoria de l'auditori. I, tanmateix, esclataren les ovacions. I part de la fauna crítica es quedà amb un pam de nas. S'imposava el paral·lisme amb l'estrena berlinesa del 1928, circulaven explicacions i interpretacions per a tots els gustos: el vehement Marsillach retreia «el entusiasmo puerilmente ostentoso» d'un públic que ni es preocupava per les reformes socials ni estava disposat a rascar-se la butxaca per aconseguir-les; Germán Schroeder pensava que el temps havia esbravat la virulència subversiva de la peça i que la sàtira que en quedava tenia «más de divertimento que de pamflet»; Martí Farreres basculava entre sumar-se a la refutació del sistema èpic —si no se'n senten és perquè no cou—<sup>19</sup> i l'esnobisme del públic «capaz de conducirles a reacciones de un grotesco delirante». El mateix terme utilitzava Sagarra per descriure l'actitud dels burgesos europeus davant les obres de Brecht, l'esnobisme «de ser de izquierdas», escrivia ell, reblat per «la excitación mo-

mentania» i «el plaer furtivo».<sup>20</sup> No val la pena multiplicar els exemples, el que sí que és oportú és assenyalar que precisament tots aquests aspectes —relacionats amb la reacció dels congregats al Palau i amb la potencial fallida de les intencions brechtianes— centraren les ulteriors especulacions de Formosa. Contra altres parers, Formosa sostenia que l'eufòrica predisposició del públic no adulterava l'experiència, les variables extrateatral que s'hi barrejaren eren «elementos de los que —desde Piscator— debe vivir todo teatro que aspire a conquistar a un público mayoritario, y que, en definitiva, constituyen los elementos de transición de un teatro burgués —aún vigente en nuestro país— a nuevas formas artísticas.»<sup>21</sup> Que el gremi crític s'entestés a ignorar-ho o a menysprear-ho confirmava que hi havia un divorci entre el teatre oficial, un tipus determinat de teatre, i el públic. Això no obstant, la imatge que sembla haver transcendit, la d'un absolut tancament de files al voltant de les representacions de l'ADB, té alguna esclatxa. M. Luz Morales ja havia fet notar l'existència d'aplaudiments a certes frases més o menys subversives que ella trobava desmesurats i que distingia de l'ovació «unànime» i merescuda del final.<sup>22</sup> Quinze anys després, Jaume Melendres rememorant un d'aquells vespres descrivia una divisió del públic —«a baix, la burgesia il·lustrada catalana; a dalt, els estudiants d'una Universitat que havia esmicolat el senyor Galinsoga i que, a través del Sindicat, estava esmicolant el S.E.U.»— que esmenava la idíl·lica estampa de pinya nacional. «Els crits i aplaudiments d'alguns feien tremolar de por els altres.»<sup>23</sup> Formosa també l'havia percebuda, aquesta divisió, i la va entendre com el resultat de la concurrència d'un nou tipus de públic a l'estrena, «pertanyents també a la burgesia culta i a les capes intel·lectuals, però no al "cenacle"; era gent més lliurada a una necessitat de manifestar ja públicament i amb continuïtat una protesta contra certes institucions i certs fets socials, criticats precisament per Brecht a *L'òpera*.»<sup>24</sup> Brecht s'havia convertit per a alguns en una altra mena d'arma. La subsistència cultural semblava menys amenaçada i els fronts de combat es multiplicaven. «Ja no es tractava de "redreçar el teatre català", sinó un cert teatre. Ja no hi havia una sola Catalunya resistent. La lluita es feia més complexa —i més clara, ben mirat—.» No haver-ho sabut veure va contribuir a l'extinció de l'ADB, per bé que les discrepàncies intestines venien de lluny i les autoritats franquistes van propinar-li el cop de gràcia. Salvat, que havia estat un dels primers a marxar per trobar el seu propi espai, fundà el 1960 l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, que esdevingué un dels principals focus de divulgació del teatre èpic, i a partir del 1965 la influència brechtiana —ben o mal entesa— assaonà un percentatge elevadíssim dels textos dramàtics i de les produccions independents catalanes.

En girar els anys vuitanta, *L'òpera* de l'ADB era alguna cosa més que un record: al mal·leable mite de Brecht s'havia sobreposat el mite de la resistència heroica i la valoració d'una tasca que, a despit de les dificultats, s'havia mantingut amb el rigor d'un teatre nacional. I així fou assumit per Hermann Bonnín quan acceptà la direcció de la primera entitat dramàtica catalana que després de la guerra es finançava amb diners públics. Bonnín s'havia fet càrrec del Centre Dramàtic de la Generalitat en condicions poc planeres: heretava la mala maror creada entre polítics i gent de la faràndula arran de la dimissió del seu predecessor —Xavier Fàbregas—,<sup>25</sup> i succeïa una gestió artística erràtica i desigual quan el més calent de l'articulació d'una autèntica política teatral per part del govern autonòmic era a l'aigüera. El CDG feia tot l'efecte d'una solució improvisada amb la finalitat d'entretenir la gana, mentre no s'arbitraven les bases legals i es proporcionaven les adequades dotacions materials al que hauria de ser un teatre nacional amb tots els ets i uts.

El Centre Dramàtic va haver d'abdicar, doncs, en bona manera de les seves funcions immediates per absorbir les que semblaven més pròpies d'un teatre nacional. Amb una voluntat integradora i el disegni d'invertir d'una manera equànime i «representativa» els recursos públics —atès que es tractava d'aconseguir representativitat nacional—, Bonnín dissenyà una estratègia programadora que passava per jugar tots els papers de l'auca i recuperar el temps perdut: crear un repertori —nacional i universal— a través de produccions pròpies, estimular la creació contemporània, coproduir espectacles amb companyies o locals establerts, servir d'escaparata als espectacles internacionals més destacats, etc.<sup>26</sup> Una política de miques que donava mostres de bona voluntat als més escèptics i que podia crear un cert miratge de normalitat —la impressió d'haver començat a restaurar l'esvoranc històric— davant de segons qui. I com que el que tocava era fer l'ofici de teatre nacional, de desplegar les passarelles per a la identificació col·lectiva, de consolidar l'esmunyedís sentiment de genuïtat cultural, Bonnín salvava l'hiat del temps sense eludir la malenconiosa evocació de tot allò que podríem haver estat si altres no ens ho haguessin impedit per la força.

Servint-se de la poderosa emulgència dels símbols, la decisió de programar *Peer Gynt* el 1982 i *L'òpera de tres rals* el 1984 entroncava explícitament amb la infortunada política teatral catalana anterior: la de la Generalitat republicana que havia previst la representació de l'obra d'Ibsen per inaugurar el projectat Teatre Nacional i la de l'ADB, que era així reconeguda com a precedent institucional que calia considerar amb totes les conseqüències polítiques i ideològiques —més que no pas estètiques— que això comportava.<sup>27</sup> Si m'allargo en aquestes explicacions és per donar una noció de les circumstàncies que envoltaven la represa de l'obra de Brecht i que, per fer-ho curt, era un terreny sembrat de contradiccions i paradoxes. Teníem un teatre nacional que, de fet, no ho era; la reconstrucció d'una presumpta tradició de política teatral pròpia que no s'executava a partir de la programació de textos catalans sinó d'estrangers; i tot això s'esdevenia en un local de lloguer, el Teatre Romea, seu o cau —segons com es miri— per antonomàsia d'una catalanitat dramàtica força desprestigiada. Joan Oliver ho deia sense reserves: l'ensulsiada a temps d'aquell teatre hauria estat un benefici per a la literatura dramàtica del país. Literatura que, en un dels seus famosos estirabots, havia comparat a un solar per edificar.<sup>28</sup> La irònica coincidència era que els manobres que el 1984 es disposaven a (re)edificar-la utilitzaven per bastir les parets mestres una peça com *L'òpera*, que ells mateixos definien com un producte confegit amb materials d'enderroc, com un còctel explosiu.<sup>29</sup> Talment Mr. Peachum traient pans de les pedres. I tenien raó, és clar; *L'òpera* és tot això, i també un efectiu eixam d'aparents contradiccions i ambigüïtats. Som —em sembla— al pinyol de la qüestió, a la paradoxa elevada a l'enèsima potència. Les nines russes convertides en un autèntica *mise en abîme* que feia avinent, vulgues o no, les esquizofrènies i les limitacions d'una cultura que provava d'atrinxerar-se rere la coherència presumptament salvadora d'una medullació nacional.

L'intent d'albergar *L'òpera* brechtiana dins les estructures d'un respectable marc oficial plantejava més interrogants, suscitats molt abans en altres contrades, i que retrunyien en els comentaris dels observadors periodístics. Fins a quin punt la incorporació de Brecht a les programacions oficials no domesticava els seus continguts revolucionaris? Fins a quin punt no s'havia convertit en un d'aquells honorables clàssics que engreixava el cànon occidental burgès?<sup>30</sup> I en directa relació: el camí dramàtic dels nous factòtums de *L'òpera*, havia preservat el fons intencional de



l'escriptor o havia tendit a alleugerir la feixuguesa del seu «missatge»? No hi ha contestació simple. A primer cop d'ull, el director Mario Gas adoptà una via de compromís, prou hàbil per no desdir la filosofia del CDG ni traïr els seus interessos de professional tot terreny. Les notes de direcció deixaven ben clara la sintonia ètica amb un text que s'interpretava com la formidable denúncia d'una «societat en què el capital defineix les relacions i on l'home val allò que pot pagar per ell mateix», i també el determini de respectar l'essència de Brecht des de la llibertat de la pròpia inspiració.<sup>31</sup> Assessorat per Feliu Formosa, que s'encarregà de retocar la versió del 1963, Gas s'aproximà al virtual imaginari català amb una transposició a l'artificios casticisme del



*Marissa Josa en el personatge de la senyora Carrà.  
El Teatre Tantarantana va presentar l'espectacle  
Els fusells de la senyora Carrà, de Bertolt Brecht, amb  
direcció d'Oriol Broggi, del 18 de febrer al 14 de març.  
(David Ruano)*

barri xinès barceloní de l'any 1929 —seguint la pauta creada per Strehler i la idea original d'Oli-ver— amb el disseny de retre homenatge a la fita de l'ADB i d'aclimatar un efecte de distanciament que no s'havia d'identificar per força amb avorriment.<sup>32</sup> Vet aquí un dels fantasmes més temuts i que era el delme que es pagava després d'haver explotat, a tort i a dret, el brechtianisme com a arma de conscienciació, impermeable a segons quines frivolitats, i com a model de recanvi a l'alienant poca-solta dels repertoris comercials.

La fatiga podia crear prevencions cap a una nova dosi de doctrina politicosocial, inoculada a còpia de cartells i trucs suposadament estranyadors, i per curar-se en salut els escrits que servien de presentació a la nova *Òpera* expressaven un diàfan anhel de desmarcar-se del cromobrechtianisme, alliberant la proposta de depassades cotilles escèniques. Eternitzar els fressats recursos del teatre èpic era —segons afirmaven— passaport segur a la «momificació» que es defugia per tal de trobar fórmules més eficaces de transmissió.<sup>33</sup> Bona part dels textos que s'inclouïen al programa de mà adoptaren un to justificatiu que, sense descurar el treball de contextualització per als espectadors profans, s'aplicaven a donar resposta als hipotètics reptes dels més ortodoxos. Els arguments giraven al voltant de dos grans motius: en primer lloc, *L'òpera* —inútil era negar-ho— havia accedit a l'estatut de «clàssic» i com a tal tenia un pes específic propi que els epidèrmics canvis que s'hi efectuaven no podien corrompre. La vigorosa denúncia del món capitalista i la societat burgesa es mantenia incòlume.<sup>34</sup> I des d'aquest benentès un director, com Gas, partidari de les dràstiques actualitzacions dels clàssics se sentia amb les mans lliures.<sup>35</sup> No es tractava de donar a conèixer un autor —com havia pretès l'ADB—, sinó de demostrar la modernitat de la seva obra. La millor manera de deixar parlar Brecht era, per tant, —i aquí s'adduïa el segon gran motiu— ser fidel a l'esperit del mateix text i esprémer totes les possibilitats expressives que brindava; prendre's l'epicitat brechtiana com una manera de concebre l'activitat teatral, no com un feix de receptes per venerar.<sup>36</sup>

El devesall de recursos que s'invertiren per corporificar el que els promotors del projecte titllaven de pastix —l'ús de diversos llenguatges plàstics, la barreja de codis expressius, l'abarrocamment, el gegantisme, el moviment de conjunts, etc.— desembocaren en una proposta que admetia una recepció àmpliament estratificada, conciliadora de la seducció ingènua a través de l'espectacularitat amb l'anàlisi crítica dels continguts i els elements de vehiculació. L'ànsia de lligar tots aquests caps —les idees i els conceptes dramàtics de Brecht, la fabricació d'un producte rendible, l'homenatge als pioners del 1963, etc.— duia aparellada, tanmateix, el risc de la dispersió, el perill que el farciment rebentés el pollastre. El que, poc més o menys i a una altra escala, estava passant amb la institució. I com en el cas del CDG, van aparèixer les veus crítiques que, apreciament la dignitat de l'esforç realitzat, es dolien que faltés el nervi d'una orientació segura i concreta. Més interessant, però, que les indicacions pràctiques que es podien fer sobre un espectacle que a estones perdia tremp, desbordat per l'excés, era l'ambigüitat que el travessava, i que costa de decidir en quina proporció era qualitat o defecte del muntatge en si, i en quina proporció projectava les ambigüitats de l'entorn.

Una de les companyes de bordell de la Jenny diu que ella mai no es vesteix de seda perquè això fa creure als clients que està malalta. La reacció d'alguns sectors crítics davant la babilònica exhibició de mitjans que s'havia efectuat va reproduir aquest tipus d'aprensions. Fàbregas ho valorà com un recurs fàcil per a *épater le bourgeois* que desnaturalitzava l'obra, per bé que era

legítim a l'hora de servir l'afany empresarial de fer-se amb una clientela fixa, engolosint-la amb vistoses gratificacions immediates.<sup>37</sup> A les antípodes d'aquesta anàlisi, un abrandat Francesc Burquet i Ardiaca es rendia davant l'astúcia, perfectament brechtiana, d'embolcallar amb la seda de la diversió les dures denúncies que la peça contenia fins a plantar-les indefugiblement en la consciència dels confiats espectadors.<sup>38</sup> Entremig, una gamma de posicions que avaluaven la idoneïtat del tractament, en funció del concepte mateix sobre la vigència dramàtica de Brecht. Gabancho ho sentenciava amb una claredat meridiana: «Se nos ha vuelto inofensivo el señor Brecht. O festivo, si lo prefieren.»<sup>39</sup> i aquells que com la ressenyadora pensaven que les prèdiques ideològiques s'havien marcit o havien esdevingut impracticables es concentraven a ressaltar les troballes espectaculars de l'escenificació, i a felicitar-se per la «descoberta» (encara érem, doncs, malgrat tot en una etapa purament exploratòria) d'un Brecht divertit i passador.<sup>40</sup> Tot amb tot, atendre les virtuts del muntatge més que les del missatge, ni que fos per lloar el treball d'alguns intèrprets i constatar l'esforç coral, acabava delatant (per omissió, si es vol) les anòmales característiques d'una escena catalana poc avesada a empreses de gran volum i amb una plantilla actoral afectada de certes limitacions tècniques.

Els errors o els desajustaments concrets de realització podien tenir-se per pecats venials, al costat de l'espatarrant esforç de coordinar quaranta i escaig actors, músics en directe, una sofisticada maquinària escènica..., i es guanyaven la indulgència dels crítics perquè el virtuosisme —no dic efectisme— no constituïa pas el fonament essencial de la proposta. Hi cabia un component metateatral afegit al superespectacle que el director no deixà de subratllar: El premeditat allunyament de tot naturalisme per mitjà de l'exasperada amalgama d'heterogenis ingredients expressius —arrancats del cinema mut, la revista, el sàinet, etc.— pretenia relligar un paròdic compendi de dispositius de ficció que, contrafets, palesessin allò que Dort havia denominat «la crítica del teatre pel teatre».<sup>41</sup> Joan-Anton Benach parlà dins d'aquest ordre de coses d'una obra més adreçada al tècnic que no pas a l'aficionat,<sup>42</sup> i potser cal afegir a les observacions del periodista que la correntia de complicitat que es podia establir entre l'escenificació del Romea i un sector de públic, apte per reconèixer críticament determinats tics escènics, arribava a extrems ben concrets quan s'hi entatxonava una picada d'uilet nuada a la memòria corporativa com el de situar el casament de Mackie i Polly al saló Diana, local on s'havia celebrat, el 1976, l'Assemblea de Treballadors de l'Espectacle. Un homenatge «sentimental», es deia, per bé que no estava exempt de significació política.<sup>43</sup> De tota manera, el més rellevant de tot plegat era dilucidar l'abast del qüestionament de les formes sostingudes per una determinada pràctica teatral en el marc d'una societat burgesa; l'abast de tot això —puntualitzo— en relació amb la retòrica de la sobreabundància que l'encapsulava, amb la rebuda dispensada per la platea i amb el fet no menys pertinent d'haver nascut sota l'ala dels diners públics. Joan de Sagarra concedia el mèrit de l'entreteniment a la funció en uns temps en què prevalia el xarol de l'espectacularitat i en preveia l'èxit de taquilla, però en un demolidor darrer paràgraf pintava un Brecht «fagocitat» pels interessos institucionals: «No se olvide —escrivia— que estamos en la normalidad normalizadora y que la obra se representa en un teatro oficial, cortesano. Brecht, en cierto sentido, es, también, ya, un altre català.»<sup>44</sup> Els que havien agafat el relleu de la provocació —concloïa—, els que havien exhibit una notable traça per incomodar els cercles benpensants eren els Joglars —excrescència híbrida i rebeca de l'ADB—.

Instal·lat als llims dels clàssics contemporanis, *L'òpera* no només era encaixable dins l'hivernacle institucional, sinó que el producte escènic que se'n derivava es convertí en factor de crèdit —en rebre els llorers del premi Crítica Serra d'Or de muntatge teatral (1985)—<sup>45</sup> i targeta de presentació del nou teatre oficial català —en acceptar la invitació del Teatro Nacional Español per obrir la temporada 1984-1985 al María Guerrero de Madrid—.<sup>46</sup> Es consumava així una identificació que els aristarcs més perspicaces ja havien utilitzat per qüestionar, aprofitant les crítiques de l'espectacle, la gestió de l'ens que ostentava la representació pàtria. I allò que encapçalava la llista de queixes era el capítol de despeses: *L'òpera* era desmesuradament cara. Es parlava de més de seixanta milions que les taquilles no podrien recuperar i tampoc no se li escapava a ningú el greuge comparatiu que hi havia entre els diners que s'havien invertit a *L'òpera* i els esqualids ajuts que rebien grups i autors autòctons. Això no obstant, la majoria de crítics entenien les raons artístiques que s'havien argüït per explicar el colossalisme del muntatge. Les reconvençions no naixen d'escrúpols promoguts per l'irreductible seny estalviador catalanesc, sinó dels dubtes sobre la rendibilitat social de la immensa parada, cosa que posava al centre de la discussió el que era axial: les funcions i les responsabilitats d'un teatre públic o, si volen formular-ho d'una altra manera: pel cas que ens ocupa, el contingut geopolític i sociocultural que es donava a l'adjectiu *nacional*.

La grandària i la complexitat d'aquell oneros aparat escènic dificultava l'exhibició fora de Barcelona d'un espectacle que, tot d'una, semblava certificar el caràcter mausoleic del Teatre Romea. La impossibilitat que la gent de comarques tingués accés a una oferta teatral que també es pagava amb els seus impostos demostrava el jacobinisme de la planificació. «Centro Dramático de Cataluña? —s'exclamava Fàbregas— De Barcelona y gracias.»<sup>47</sup> Per acabar-ho d'adobar, la fungibilitat del producte, la condició de luxós foc d'artifici afeblia algunes de les línies de força del muntatge (la crítica del teatre pel teatre, per exemple) reduint-les a una inofensiva especulació perfectament acoblable al que es maliciava que no fos més que una operació de cosmètica institucional, assaonada pels sofismes d'un pervers populisme posat al dia. D'aleshores ençà han passat quinze anys i cal reconèixer que diversos aspectes del panorama dramàtic casolà han millorat i alguns fins ens asseguren que hem ensopegat el camí per bastir una digna tradició pròpia.<sup>48</sup> La institucionalització definitiva d'un Teatre Nacional ha dilucidat certes qüestions: una tímida col·laboració productiva amb entitats comarcals pot ajudar a dinamitzar el treball fora de Barcelona, per bé que la centralització exhibidora en un local que consagra un determinat concepte de consum teatral és indiscutible. Un local, per cert, on encara és hora que s'hi programi un Brecht. I això, ateses les vicissituds i la joventut del projecte del TN, potser no cal tenir-ho per defecte; però, d'altra banda, atesa la penetració del dramaturg en la recent història del teatre català, potser sí que seria convenient començar a mirar-s'ho com un deute.

## NOTES

1. FÀBREGAS, Xavier. «Brecht i el teatre èpic a Catalunya». A: *Serra d'Or*, n. 210, març del 1977, p. 51-54; ACKERMANN, Gerhard. «Brecht a Catalunya durant el franquisme. A: *L'Aiguadolç*, n. 14, primavera del 1991, p. 49-56.
2. KERR, Alfred. «Le théâtre actuel en Allemagne». A: *Les Cahiers du Théâtre*, 1929, p. 18-24. També podeu trobar-ne la transcripció a *Tercer Congreso Internacional de Teatro. Estudios y comunicaciones*, vol. I, Barcelona: Publicaciones del Instituto del Teatro Nacional, 1929. VINYES, Ramon. «Teatre Modern (conferència)», Barcelona: Associació Obrera de Teatre.
3. «El darrer film de Pabst». A: *Mirador*, n. 130, 23-07-1931, p. 4; TOMÀS, Joan. «Sobre "L'Opéra de Quat'Sous". II, Bert Brecht». A: *Mirador*, n. 201, 08-12-1932, p. 5; «Cinema», *Avui*, 08-12-1933, p. 6.
4. AUB, Max. «Acerca del teatro. El repertorio» A: *La Vanguardia*, 01-03-1938, p. 7.
5. ORDUÑA, F. J. *Aspectos de la recepción de Brecht en España (1958-1967)*. Barcelona: Departamento de Lengua y Literatura Alemanas de la Facultad de Filología. Universidad de Barcelona, 1977. (Tesis de licenciatura). Reelaborada i ampliada a: *El teatre alemany contemporani a l'Estat Espanyol fins el 1975*. Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1988 («Monografies de teatre», 25).
6. MOLAS, Joaquim. «Presentació de Bertold Brecht». A: *Serra d'Or*, n. 4, abril del 1963, p. 46-48.
7. MOLAS, Joaquim. «Teatro de Bertold Brecht», *Diccionario Literario González Porto-Bompiani*, vol. 10, Barcelona: Montaner i Simón, 1959, 1967-1968, p. 44-51 No és ociós recordar que Joan Oliver era director en cap d'aquest *Diccionario* que comptà amb col·laboradors tan importants com Carles Riba, Joaquim Molas, Sergi Beser o Antoni Comas. Sobre la influència que aquestes relacions tingueren sobre l'adaptador de *L'òpera* al català, vegeu: *Joan Oliver-Pere Calders/ conversa transcrita per X. Febrés*, Barcelona: Ajuntament de Barcelona-Laia, 1984 («Diàlegs a Barcelona», 2), p. 63-64.
8. MARFANY, Joan Lluís. «Amb Frederic Roda». A: *Serra d'Or*, n. 4, abril del 1963, p. 48-49.
9. Jordi Coca reconstruí exemplarment el procés a: *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona. Intent de teatre nacional (1965-1963)*. Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre-Edicions 62, 1978 («Monografies de Teatre», 9), p. 160-166.
10. FORMOSA, Feliu. «Nota preliminar» a B. BRECHT, *L'òpera dels tres rals*. Barcelona: Fontanella, 1963 («Quaderns de l'ADB»).
11. Sobre aquest punt en concret consulteu si us vaga: PORCEL, Baltasar. «Joan Oliver, decapitador verbal». A: *Serra d'Or*, n. 2, febrer del 1966, p. 71-76; FORMOSA, Feliu. «La incorporació de textos teatrals a una tradició escènica d'àmbit restringit i amb grans ruptures històriques» a *Congrés Internacional de Teatre a Catalunya 1985. Actes*, vol. II, Barcelona: Institut del Teatre, 1986, p. 28-31 esp.; CASAS, Joan. «Pròleg» a Joan OLIVER, *Versions de teatre*, Barcelona: Proa, 1989 («Obres Completes de Joan Oliver», 3), p. 7-25; GIBERT, Miquel M. «Sobre les traduccions dramàtiques de Joan Oliver», *El teatre de Joan Oliver*, vol. I. Tesis doctoral inèdita. Barcelona: Departament de Filologia Catalana de la Universitat de Barcelona, 1995, p. 563-564.
12. SALVAT, Ricard. «Die Dreigrsochenoper o la responsabilidad de introducir Brecht en España». A: *Primer Acto*, n. 64, 1965. Reproduït a *Escrits per al teatre*, Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre, 1990 («Monografies de Teatre», 32), p. 201.

13. FORMOSA, Feliu. «Nota sobre la versió», *L'òpera de tres rals de Bertold Brecht* (programa de la representació). Barcelona: Centre Dramàtic de la Generalitat, 1984.
14. MARSILLACH, Luis. «Brecht en el Palacio de la Música». A: *Solidaridad Nacional*, 14-11-1963, p. 11.
15. *Op. cit.*, p. 35.
16. J.C. «"L'òpera de tres rals", de Bertold Brecht». A: *Serra d'Or*, n. 8-9, agost-setembre del 1963, p. 56.
17. BALLARÍN, Joseph. «Bertold Brecht: la rebel·lió i l'esperança dels vivents». A: *Serra d'Or*, n. 7, juliol del 1960, p. 9-11.
18. SALVAT, Ricard. *Op. cit.*, p. 201.
19. En la mateixa línia: PEDRET MUNTAÑOLA, J. «"L'òpera de tres rals" de Bertold Brecht, por la Agrupació Dramàtica de Barcelona». A: *La Vanguardia Española*, 14-11-1963, p. 29.
20. MARSILLACH, Luis. *Art. cit.*, p. 11; SCHROEDER, Juan Germán. «Brecht, Büchnery Shaw en catalán». A: *Primer Acto*, n. 47, 1963, p. 51; FARRERAS, Martí. «L'òpera de tres rals». A: *Destino*, n. 1372, 23-11-1963, p. 62; SAGARRA, Juan de. «Brecht y el público». A: *El Noticiero Universal*, 22-11-1963, p. 10.
21. FORMOSA, Feliu. «Crònica de un fenómeno político-teatral. Die Dreigroschenoper» a BRECHT, Bertolt. *La ópera de la perra gorda*. Barcelona: Aymà, 1965 («Voz e Imagen», 9), p. 36.
22. MORALES, M. Luz. «Palacio de la Música». A: *Diario de Barcelona*, 14-11-1963, p. 44.
23. MELENDRES, Jaume. «Brecht, la resistència i el teatre català». A: *L'Avenç*, n. 11, desembre del 1978, p. 74-75.
24. FORMOSA, Feliu. «Entre la crònica i el manifest». A: *Per una acció teatral*. Barcelona: Edicions 62, 1971 («L'Escorpí», 28), p. 40.
25. Podeu documentar-vos sobre l'afer a: GALLÉN, Enric. «Entre la supervivència i la institucionalització» a BACARDIT Ramon, et al., *Romea, 125 anys*. Barcelona: Generalitat de Catalunya-Departament de Cultura, 1989, p. 110-111; TORRE, Albert de la. «Vicissituds del teatre institucional». A: *El País-Quadern*, 28-02-1991, p. 2-3.
26. «Editorial». *Documents del Centre Dramàtic*, n. 1, juliol del 1983, p. 4.
27. «Editorial». *Documents del Centre Dramàtic*, n. 3, juny del 1984, p. 3; PÉREZ de OLAGUER, Gonzalo. «Bonnin i les etapes d'un esforç col·lectiu». *Documents del Centre Dramàtic*, n. 11, maig del 1987, p. 11.
28. PORCEL, Baltasar. «Joan Oliver, decapitador verbal». A: *Serra d'Or*, n. 2, febrer del 1966, p. 75 i *Joan Oliver-Pere Calders / conversa transcrita per FEBRÉS, X.* Barcelona: Ajuntament de Barcelona-Laia, 1984 («Diàlegs a Barcelona», 2), p. 36.
29. GAS, Mario. «Notes de direcció», «"L'òpera de tres rals" de Bertold Brecht». Programa de mà. Barcelona: Centre Dramàtic de la Generalitat, 1984.
30. «En 1984, el haber escogido esta obra sólo tiene un peligro: que ya sea aceptada por todos como la obra de un clásico del siglo XX. [...] El peligro de los clásicos es que nadie les escuche. Que aceptemos con demasiada facilidad sus planteamientos como el de alguien de la familia que nos sale con su sonsonete conocido.» URDEIX, Joseph. «"L'òpera de tres rals". Sigue viva la denuncia de Brecht». A: *El Correo Catalán*, 13-04-1984, p. 29.
31. GAS, Mario. «Notes...», *Op. cit.*

32. ARMADA, Alfonso. «Con Mario Gas» A: *Primer Acto*, n. 203-204, marzo-abril/mayo-junio 1984, p. 179-181.
33. OLLER, Víctor-L. «Brecht i Alemanya», «"L'òpera de tres rals" de Bertold Brecht». Programa de mà. Barcelona: Centre Dramàtic de la Generalitat.
34. FORMOSA, Feliu. «Nota sobre la versió», «"L'òpera de tres rals" de Bertold Brecht». Programa de mà. Barcelona: Centre Dramàtic de la Generalitat. Reproduït a BRECHT, Bertold. *L'òpera de tres rals*, Barcelona: Edhasa, 1984 («Els textos del Centre Dramàtic», 4), p. 5-10.
35. Vegeu GABANCHO, Patricia. «Mario Gas» a *La creació del món. Catorze directors catalans expliquen el seu teatre*. Barcelona: Institut del Teatre, 1988 («Monografies de teatre», 24), p. 181-182.
36. Per afegiment, l'apel·lació a la carta que el dramaturg havia adreçat als integrants del seu teatre berlinès —elogiant la frescor que el Piccolo de Strehler havia infiltrat al muntatge milanès de *L'òpera*, i aconsellant-los superar l'excessiu respecte cap a la teoria— donava la sanció definitiva a les llicències dels catalans. (Alfonso ARMADA, *Con Mario... art. cit.*, p. 181.)
37. FÀBREGAS, Xavier. «"L'òpera de tres rals" o el sonido de la calderilla». A: *La Vanguardia*, 13-04-1984, p. 42.
38. BURGUET i ARDIACA, Francesc. «Sr. Brecht, els repugnants burgesos, ara paguem amb targeta de crèdit». A: *El Món*, n. 113, 20-04-1984, p. 28. L'extremós comentari que redactà Burguet, acusador dels perversos mecanismes d'un sistema burgès del qual tots n'érem còmplices, potser demostra que Gas la va encertar evitant de carregar les tintes pamfletàries. Òbviament ja hi havia qui ho feia per ell.
39. GABANCHO, Partícia. «Bertold Brecht llega al Romea convertido en vistosa parodia». A: *El Noticiero Universal*, 12-04-1984, p. 33.
40. PÉREZ de OLAGUER, Gonzálo. «L'òpera de tres rals». A: *El Periódico*, 12-4-1984, p. 48; VILÀ i FOLCH, Joaquim. «Bertold Brecht a l'Exposició». A: *Avui*, 13-04-1984, p. 37; PÉREZ de OLAGUER, Gonzálo. «Un gran momento teatral». A: *Primer Acto*, n. 202, gener-febrer del 1984, p. 118-119; FÀBREGAS, Maria. «Bertold Brecht al Centre Dramàtic de la Generalitat». A: *Serra d'Or*, maig del 1984, p. 49-50.
41. Així ho assenyala Benach a «El mito que vuelve. "L'òpera de tres rals"». A: *El Público*, n. 8, maig del 1984, p. 29-31. La referència a Bernard Dort correspon a la famosa *Lecture de Brecht*, París: Séuil, 1960.
42. Ell fou, sens dubte, el que més i millor glossà aquest vessant de la producció: BENACH, Joan-Anton. «Divertir-se amb Brecht». A: *Documents del Centre Dramàtic de la Generalitat*, n. 3, juny del 1984, p. 5-6.
43. FORMOSA, Feliu. «Nota sobre la versió», *Op. cit.*, p. 10. Sobre l'AAD i les seves derivacions, llegiu, si us plau, els capítols que li són dedicats a Jordi COCA et al., *Grec 1929-1986. Teatre Grec de Monjuïc*, Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1987, p. 81-107.
44. SAGARRA, Joan de. «L'òpera de tres rals». A: *Guia del Ocio*, n. 333, 19-04-1984, p. 35. I «Quin món de mones» A: *Guia del Ocio*, n. 334, 26-4-1984, p. 31. En la mateixa línia: «El mogollón Brecht». A: *El País*, 13-04-1984, p. 26.
45. «Premis crítica "Serra d'Or" 1985». A: *Serra d'Or*, n. 306, març del 1985, p. 32-33.
46. «Editorial». A: *Documents del Centre Dramàtic de la Generalitat*, n. 3, juny del 1984, p. 3.
47. FÀBREGAS, Xavier. «"L'òpera de..." Art. cit., p. 42.
48. CASTELLANOS, Jordi. «Teatre Nacional: balanç d'una temporada». A: *Avui*, 17-06-1999, p. 23.