

DESENGANXANT LES ETIQUETES: COMPARACIÓ  
I RECEPCIÓ DE LES DUES VERSIONS D'UNA HISTÒRIA  
CATALANA, DE JORDI CASANOVAS

MARTÍ ROMANÍ PICAS

Professor i investigador teatral

INTRODUCCIÓ

L'any 2012 Sergi Belbel encara la seva última temporada al capdavant de la direcció artística del Teatre Nacional de Catalunya. El dramaturg i director terrassenc havia rellevat Domènec Reixach el 2006 i deixava pas a l'etapa de Xavier Albertí. En aquell darrer curs al temple de la Meridiana, Belbel decideix programar quatre dramaturgs catalans contemporanis a la Sala Gran. La jugada, celebrada per la premsa (ANTÓN 2012, BARRANCO 2012, FONDEVILA 2012, OLIVER 2012a), serveix per reivindicar la generació d'autors sorgida en el transcurs de la primera dècada del segle XXI. L'aposta es pot llegir com un acte simbòlic en què Belbel, exponent de la recuperació de l'escriptura de teatre en català als anys vuitanta, passa el testimoni a una nova fornada de dramaturgs. Cal tenir en compte que, abans d'aquella temporada (2012-2013), només un autor català viu havia estrenat a la Sala Gran: Josep Maria Benet i Jornet, l'any 2000, amb *Olors*. Gràcies a aquesta «nova operació Belbel», Albert Espinosa (*Els nostres tigres no beuen llet*), Marc Rosich (*La dona vinguda del futur*), Pere Riera (*Barcelona*) i Jordi Casanovas (*Una història catalana*) tenen l'oportunitat d'estrenar a l'escenari de grans dimensions projectat per Ricardo Bofill. Els tres primers autors presenten textos originals; en canvi, Casanovas recupera una obra que havia estrenat el 2011 a la Sala Tallers del mateix teatre, la revisa de dalt a baix i la reescriu.

Més enllà del cop d'efecte de Belbel, l'estrena el 27 de febrer de 2013 de la segona versió d'*Una història catalana* és un fet ben poc habitual en la història del teatre català contemporani i inèdit en la trajectòria del Nacional. ORDÓÑEZ (2013) creu que és un fet «doble o triplement insòlito», i afegeix: «eso no lo he visto yo en ningún tea-

tro europeo». La peculiaritat del fet convida a comparar ambdues versions i fa emergir algunes preguntes: per quin motiu Casanovas revisa l'obra de dalt a baix?; què revelen aquests canvis sobre la seva teatralitat? A la vegada, l'existència de dues històries catalanes permet un estudi de recepció comparatiu i el qüestionament de les principals línies interpretatives apuntades per la crítica.

## LA HISTÒRIA DE DUES HISTÒRIES

### *Una trajectòria consolidada*

Jordi Casanovas (1978) s'inicia en la dramaturgia en el món del teatre d'aficionats de Vilafranca del Penedès, la seva ciutat natal.<sup>1</sup> Les seves primeres peces es caracteritzen per la provatura amb llenguatges dramàtics diversos. Així, *Les millors ocasions* (Premi Internacional de Teatre Josep Robrenyo, 2002) és un exercici d'estil que parteix de *The Dumb Waiter* de Harold Pinter; *Gebre* (2003) s'emmarca en l'estètica del drama relatiu que ha teoritzat Carles Batlle; *Andorra* (Premi Marqués de Bradomín, 2005) vol imitar les comèdies d'Albert Espinosa; *Beckenbauer* (Premi de Teatre Ciutat d'Alcoi, 2005) parteix clarament dels textos de Jordi Galceran; *Estralls* (Premi de Teatre en València Eduard Escalante, 2006) està inspirada en la dramaturgia de Thomas Bernhard i Michel Azama. Gràcies als diversos premis que rep i a la formació de companyia pròpia, la Flyhard, la carrera de Casanovas agafa embranzida.

Amb la trilogia *Hardcore Videogames* (*Wolfenstein*, 2006; *Tetris*, 2006; *City/Simcity*, 2007), Casanovas enceta un nou període, l'època dels videojocs, en què el retrat generacional pren protagonisme en les obres, els textos s'acaben d'escriure en els assajos amb la col·laboració dels actors, i els referents estètics provenen de la cultura pop, sobretot del cinema, la televisió, els còmics i els videojocs (FOGUET 2007; MASSIP 2009). En aquest cas, el referent dramaturgic més clar és Javier Daulte i el joc amb les convencions de la ciència-ficció. De fet, el 2003

1. Per a un repàs més detallat de la seva trajectòria, vegeu ROMANÍ (2014).

Casanovas veu *4D òptic* al Lliure i hi troba un model que s'adequa als seus interessos teatrals (ROMANÍ 2014: 41-42). Amb els textos d'aquesta època, entre els quals cal incloure també *La ruïna* (2008) i *La revolució* (2009), Casanovas es fa un lloc a la cartellera de Barcelona.

L'obertura de la Sala Flyhard el 2010 amb la seva companyia d'actors coincideix amb un canvi de to en la seva escriptura: s'introdueix el tema de les relacions paternofilials, així com la mirada històrica i l'interès per tractar qüestions polítiques i identitàries. D'aquesta manera pren forma la trilogia catalana, que comença amb *Una història catalana* i que continua amb *Pàtria* (2012) i *Vilafranca* (2015). A partir de 2014, Casanovas trenca amb la Sala Flyhard i treu el cap als escenaris de Madrid, en què cada cop serà més present. El punt de partida és l'estrena al Teatro del Barrio de *Ruz/Bárcenas* (2014), el primer exemple en l'obra del dramaturg vilafranquí de teatre *verbatim*. També treballa amb la companyia La Joven, amb qui versiona *Romeu i Julieta* (*Hey Boy Hey Girl*, 2015); l'espectacle gira per diversos festivals i teatres de l'Estat. La seva obra s'internacionalitza gràcies a l'èxit de la comèdia negra *Idiota* (2015), de la qual es fan muntatges a Madrid, Roma, Buenos Aires, Ciutat de Mèxic i Santiago de Xile. A més, aterra als Estats Units amb una nova versió de *Gazoline* (2016), que s'estrena a Nova York, i *Cervantes: el último Quijote* (2016), un encàrrec del GALA Hispanic Theatre de Washington.

Actualment, la presència de Casanovas en la cartellera barcelonina i madrilenya és habitual. Creador compulsiu, no deixa d'ampliar la llista de muntatges estrenats. De fet, el 2012 confessava ser «molt animal. Escric massa i vull dirigir massa» (SORRIBES 2012). Les coordenades de les creacions dels últims anys són les següents: el drama (*La dansa de la venjança*, 2019), a voltes amb pretensions documentals (*Valenciana*, 2019; *Alguns dies d'ahir*, 2021); la comèdia negra (*Mala broma*, 2018; una reescriptura de *Sopar amb batalla*, 2020); les versions de clàssics (*Yo, Feuerbach*, a partir de Tankred Dorst, 2016; *Dansa macabra*, a partir d'August Strindberg, 2017; *Filoctetes*, a partir de Sòfocles, 2018); i el teatre *verbatim* (*Port Arthur*, 2016; *Jauria*, 2018; *Kitchen*, 2021).

### *La trilogia catalana*

Casanovas tanca la trilogia dels videojocs el 2010 amb *Un home amb ulleres de pasta*, una nova versió de *Tetris*, i el mateix any posa fil a l'agulla per bastir una altra trilogia, la catalana. El punt de partida d'aquest cicle de textos, desenvolupat en cinc anys, és el qüestionament de què vol dir ser català. Ara bé, el 2007 Casanovas ja treballava en *Vilafranca, la visita americana*, una primera versió del que serà l'última part de la tríada (FOGUET 2007). És a dir, el tema de la identitat catalana ve de lluny. La trilogia articula la qüestió identitària en tres nivells: el semipúblic (*Una història catalana*), el públic (*Pàtria*) i el privat (*Vilafranca*) (ORAZI 2018b: 29). La primera peça revisa la història del país des de la perifèria i les fronteres, tant físiques comamentals; la segona gira a l'entorn de la construcció del concepte de pàtria; i la tercera parla de la identitat en el nucli familiar (ROMANÍ 2014: 122-123).

Però no és fins la inclusió de l'autor en la cinquena edició del Projecte T6 del TNC (2009-2011) que la trilogia comença a agafar forma.<sup>2</sup> És l'oportunitat de dur a terme l'obra més ambiciosa, fins llavors, de la seva carrera. I és que Casanovas es proposa recórrer vint anys de la història de Catalunya, entre el final de la dictadura i el postolimpisme. L'aparició de la perspectiva històrica en l'obra de Casanovas té un precedent clar, la peça breu «Transició», inclosa en el muntatge col·lectiu del 2010 *Dictadura-Transició-Democràcia*, capitanjat per Àlex Rigola, director en aquell moment del Teatre Lliure. Malgrat la brevetat del text i les limitacions que imposaven els requeriments del projecte, «Transició» inicia una trasmudança del to i dels embolcalls argumentals i temàtics del teatre de Casanovas; tot i això, com veurem, es manté intacta l'essència del seu teatre.

2. El Projecte T6 s'inicia la temporada 2002-2003 amb Domènec Reixach al capdavant del TNC. A part de Casanovas, en aquesta edició hi participen Carles Mallol (*M de Mortal*), Marta Buchaca (*A mi no em diguis amor*), Pere Riera (*Lluny de Nuuk*), Cristina Clemente (*Vimbodí vs. Praga*) i Josep Maria Miró (*Gang Bang: obert fins a l'hora de l'Àngelus*).

*La primera versió*

En la primera versió d'*Una història catalana*, publicada per Arola el 2011, el text es divideix en tres actes. El primer, i més extens, comença el 1979 i acaba el 1995. L'acció se situa en dos espais diferents: un poble indeterminat del Pallars i el barri de la Mina de Barcelona. D'aquesta manera l'autor presenta dues realitats que semblen antitètiques però que són les cares d'una mateixa moneda. El joc de contrastos és volgutament extremat i es materialitza en la llengua: uns fan servir el dialecte pallarès i els altres un castellà sui generis, curull de formes col·loquials i pròpies de l'argot de l'hampa. A la muntanya, el personatge principal és Núria, que es nega a vendre els seus terrenys a una immobiliària i per això s'enfronta amb la resta de vilatans. El conflicte recorda el de la muntanya de Tor i està esquitxat per referències als maquis i al món de la bruixeria. De fet, Núria vol protegir la seva filla Laia i mantenir allunyats de la casa la resta de vilatans. Per això es fa passar per bruixa. A la capital, en canvi, Calanda és qui porta la veu cantant. És un *quinqui* que, fart d'atracsaments, decideix ascendir socialment primer amb el narcotràfic i després amb el negoci de la construcció. Les escenes s'intercalen amb agilitat i els canvis d'espai i d'època són constants. El desengany amorós de Calanda amb Mercedes Amat, que el rebutja «porque tú no eres de aquí» (CASANOVAS 2011: 79), és el detonant que farà confluïr les dues trames. El *quinqui* de la Mina, que ha assolit el cim de la piràmide social a través de l'especulació immobiliària, vol comprar els terrenys del poble del Pallars per fer-hi unes pistes d'esquí.

En el segon acte, els espectadors es traslladen a l'escenari i fan de figurants involuntaris: són els inversors de Barcelona que acompanyen Cala i el seu amic Muerto. Els actors els reben a la plaça de la vila, ben engalanada. Ara ja no hi ha salts temporals ni canvis d'espai. Casanovas s'inventa un gir argumental clau: Josep de Farràs, el pare de la Núria, apareix després de quaranta anys, quan tothom el donava per mort. Arriba per intentar salvar la seva família de veïns i forans i vol fer entrar amb calçador un missatge de reconciliació: «Ara et tocarà construir de nou. I no ho podràs fer ni sobre l'odi ni la rancúnia. Ni sobre la violència ni sobre la por» (CASANOVAS 2011: 151), diu a

Núria. La tensió esclata en un desgavell de trets, crits i corredisses que provoca explosions i rius de sang. El tercer acte, que funciona més aviat com un epíleg, és una persecució muntanya amunt. El cim com a espai simbòlic també és present al desenllaç de *Pàtria*. Però aquí el simbolisme es dilueix en melodrama amb escenes de gran patetisme. Calanda fuig, Josep mor abatut pels *quinquis* i quan sembla que Laia se n'ha anat a l'altre barri, obre els ulls murmurant una última paraula: «mare».

### *La segona versió*

Dos anys després de la primera història, Casanovas encara una revisió amb profunditat de l'obra per afrontar el repte que li ha plantejat Belbel.<sup>3</sup> Hi ha dos motius essencials que expliquen la reescriptura del text, publicada el 2020 al volum *Algunes obres (2009/2019)* d'Arola.<sup>4</sup> D'una banda, a causa de l'aforament de la Sala Gran no és viable encabir tot el públic a l'escenari.<sup>5</sup> En paral·lel, els canvis en el nus i el desenllaç intenten fer l'obra més entenedora. Casanovas, en les funcions a la Tallers, detecta que és difícil seguir les trames d'alguns personatges, tant per problemes de posada en escena com de dramaturgia. El caos final desconcerta bona part del públic i es perd la tensió que s'havia acumulat al llarg del primer acte. Doncs bé, per

3. Per a una anàlisi en profunditat dels canvis entre ambdues versions, vegeu ROMANÍ (2017).

4. És habitual que Casanovas revisi els seus textos i n'estreni versions diferents. Confessa que «no tornaria a estrenar una obra sense revisar-la. De fet, en traduir-les em costa molt no canviar-ho tot» (ROMANÍ 2017: 96-97). Els casos més destacats són: *Les millors ocasions*, escrit el 2002 i estrenat a la Sala Flyhard en una versió renovada el 2012; *Gazoline*, un text de 2006 del qual s'han estrenat dues versions, el 2016 a Nova York i el 2019 a Madrid amb La Joven; *Tetris*, que es presenta el 2007 a AREAtangent i el 2010 a la Sala Flyhard amb un nou títol, *Un home amb ulleres de pasta*; i *Sopar amb batalla*, que es munta el 2010 al Versus Teatre i el 2020 al Teatre Borràs en una nova versió.

5. Encara que BARRANCO (2013) anunciï que la Sala Gran reduirà l'aforament a la meitat per permetre que el públic baixi a l'escenari, finalment es manté el nombre de butaques habitual.

l'autor la millor estratègia per perfeccionar *Una història catalana* és ampliar-la. Si la primera versió durava dues hores i deu minuts, el muntatge de la Sala Gran s'allarga fins a les tres hores i vint, amb els dos descansos inclosos.

Al mateix temps, Casanovas no deixa de buscar la màxima eficàcia escènica del text. Per tal de greixar l'engranatge dramaturgic, revisa les rèpliques per fer-les més sintètiques i precises. Vol que els diàlegs siguin més àgils i més fidels a l'expressió oral. Per això també perfecciona l'ús del dialecte pallarès i de l'argot dels *quinquis* amb la inclusió de vocabulari i expressions més genuïnes.<sup>6</sup> Al mateix temps, escurça les intervencions en què els actors fan de narradors i expliquen l'escena, recurs molt present en el primer acte de la primera versió. També introdueix variacions en els personatges i en la trama. Pel que fa als personatges, Verdeny, una de les habitants del Pallars, es mostra més agressiva; Muerto, company de Calanda, és més supersticiós; s'aprofundeix en la història personal de Mercedes Amat, un personatge amb més pes en la segona versió; finalment, Calanda també adopta nous matisos.

El cas del *quinqui* és, com a mínim, curiós. Si el primer Cala és cada vegada més ambiciós a causa de la ceguera que li provoca el poder, el segon és, de fet, un pària que tothom rebutja. En el text de 2011, en la presentació del personatge es remarcava que «nunca le trataron como a uno de los suyos porque su padre era payo» (CASANOVAS 2011: 41), però en la reescriptura s'afegeix una escena en què, a banda de desenvolupar la història d'amor amb Mercedes, s'insisteix en la seva condició de rebutjat:

MERCEDES AMAT: Pini, se llamaba. Pero lo atropelló un coche.

MUERTO: Pues yo tenía un mil leches que murió de viejo.

MERCEDES AMAT: ¿Qué es un mil leches?

CALANDA: Mujer. De todas las razas del mundo. Mezcla.

MERCEDES AMAT: Ah... Ahora entiendo. Qué asco.

CALANDA: Claro...

6. Pel que fa al pallarès, el 2013 l'Oficina de Llengua i Literatura de Ponent i del Pirineu (OLLPP) de la Universitat de Lleida assessora Casanovas en l'ús del dialecte.

CANI: Como tú, Cala.

CALANDA: ¿Qué?

CANI: Mil leches. Como tú, ¿no?

*Calanda s'aixeca cabrejat.* (CASANOVAS 2020: 235)

A més a més, Casanovas suma una nova tara al personatge. I és que al seu comportament xulesc, masculista i prepotent s'hi ha de sumar el perfil de maltractador. A través del xantatge, arrossega la seva enamorada a la muntanya i això desencadenarà el final tràgic.

Però la variació principal d'una versió a l'altra és la inclusió d'una tercera trama, que té lloc a Nicaragua en el context de la revolució sandinista dels anys vuitanta. Si en la primera versió els salts temporals i espacials se succeïen al llarg del primer acte, l'addició de set escenes situades a l'altra banda de l'Atlàntic fa que l'obra passi a tenir cinc actes: el primer original es divideix en tres a la segona versió; el segon i tercer, per tant, corresponen als nous quart i cinquè. La confusió en el primer muntatge sorgia sobretot amb l'arribada de Josep de Farràs. Així, l'allargament s'explica per la voluntat de justificar la seva aparició inesperada.

A grans trets, la trama nicaragüenca mostra la participació de Josep de Farràs, que ara té un àlies, Reverendo, en la lluita contra el general Somoza i els esdeveniments posteriors a la caiguda del seu règim. Així, Casanovas ens mostra amb traços gruixuts el triomf sandinista, l'inici de la contrarevolució i la decadència posterior del país, en el qual s'esfumen els ideals de progrés. A la vegada, dona una nova dimensió al personatge: Josep de Farràs és un idealista que ha combatut en diverses revolucions a fi de redimir els seus pecats al Pallars, entre els quals cal comptar l'assassinat d'uns quants guàrdies civils i el maltractament de la seva dona, la mare de Núria. Tampoc no pot faltar la trama amorosa. Josep i Dora, una altra combatent, s'enamoren. Però la història d'amor va pel pedregar per la impossibilitat de tenir fills i, per acabar-ho d'adobar, la malaltia d'ella. En una escena especialment patètica, Dora mor mentre Josep de Farràs li descriu el Pallars i li canta una cançó de bressol. El tràgic decés i la promesa que ha fet empenyen el pistoler a tornar a la seva terra natal.

L'altra modificació fonamental en l'adaptació del 2013 és la reescriptura del conflicte final. Grosso modo, l'argument és el mateix

malgrat que amb prou feines es mantenen les rèpliques del text original. Ara bé, s'hi introdueixen alguns matisos. Per una banda, s'accentua el component epicotràgic amb una tempesta: els llamps i trons s'equiparen així a les deflagracions de les armes de foc. Però en comptes d'aigua, cauen ocells morts del cel: són una premonició funesta del desenllaç. D'altra banda, com ja s'ha apuntat, Mercedes se suma a la festa de sang i fetge; la seva intervenció és fonamental. A més, l'estratagema que s'empesca Josep de Farràs per salvar el poble és comprar la muntanya amb les cinc caixes de lingots d'or que havia amagat abans de marxar i que pertanyien als maquis. Sembla una referència a la llegenda de la mina de la Vajol, a l'Alt Empordà, on s'explica que es va enterrar l'or de Moscou (SOTORRA 2013). La història de la segona versió es tanca amb més cadàvers. A la Tallers, al Pallars només hi morien Muerto i Josep de Farràs. En canvi, el nou final augmenta el nivell de violència, de manera que també moren Joan de Coma, Verdeny, Gallart, Mercedes Amat i Calanda, que ara no se surt amb la seva.

En resum, els canvis entre els dos muntatges es fonamenten en la voluntat de l'autor de fer més entenedora la història i de garantir que el trasllat d'un espai a un altre no desvirtuï l'esperit del primer muntatge. I és que malgrat l'intens procés de revisió, *Una història catalana* és, en essència, la mateixa obra en ambdues versions. En comptes d'intentar introduir matisos en la reflexió sobre la identitat catalana i enfortir el discurs intel·lectual, Casanovas espectacularitza el text tot ampliant la dimensió de la història.

## LA RECEPCIÓ D'UNA HISTÒRIA

2011

La primera vegada que *Una història catalana* puja a l'escenari és el dimecres 8 de juny del 2011; l'estrena a la Tallers s'ha de posposar una setmana per la complexitat de la posada en escena (MACHÍO 2011). Al llarg de tres setmanes, amb funcions de dimecres a diumenge, l'obra té una bona acollida de públic: un total de 2.139 espectadors

van aconseguir un 96,7% d'ocupació de la sala,<sup>7</sup> xifres semblants a les de la resta d'espectacles del T6 (BORDES 2011*b*). Més enllà de les dades, fixem-nos en la rebuda de la crítica. Dels articles publicats a la premsa i en webs especialitzades es poden distingir, a grans trets, dues categories: els anteriors i els posteriors a la data d'estrena. La majoria d'articles que anuncien el nou espectacle de la Sala Tallers es publiquen entre el 6 i el 7 de juny. Serveixen per posar en context el públic potencial: introdueixen el marc temàtic, esbossen el punt de partida de les trames i recullen les declaracions de l'autor, tant les del dossier del muntatge com les de la roda de premsa. I és que als redactors els interessen especialment els records d'infantesa de l'autor, amb els quals expliquen que s'abordi el tema de la identitat catalana. Per exemple, Casanovas recorda que «dues cases més avall, vivien uns nans dels quals no recordo el cognom. No acostumaven a jugar amb nosaltres. En dèiem els castellans, a casa» (TNC 2011: 5). Aquestes paraules permeten relacionar l'obra amb la novel·la de Jordi Puntí *Els castellans* (SERRA 2011*a*, 2011*b*), malgrat que l'únic nexa d'unió entre el recull d'articles i l'obra sigui l'anècdota que explica Casanovas; a més, l'origen vilafranquí de l'autor justifica per si sol el viatge teatral als extrems de Catalunya (FERNÁNDEZ 2011). La pregunta que origina el muntatge, «què vol dir ser català?», converteix el text en un espai de reflexió (BARRANCO 2011) i resulta «transcendental i poc explotada al teatre» (SERRA 2011*a*). Al mateix temps, es considera que *Una història catalana* marca un punt d'inflexió en la carrera de Casanovas perquè és el seu text més ambiciós (BORDES 2011*a*, SERRA 2011*b*) i la confirmació que deixa enrere el retrat generacional de l'època dels videojocs.

A partir del 8 de juny proliferen les crítiques i les cròniques de l'espectacle. En general, la recepció de l'obra per part de la crítica és

7. L'aforament de la Sala Tallers varia en funció de la disposició escenogràfica. En el cas d'*Una història catalana* era d'unes 150 butaques. Aquella temporada van passar 13.580 espectadors per la Tallers, amb una mitjana de 2.716 per funció. La mitjana d'ocupació va ser del 82,91%. Les dades, del Teatre Nacional de Catalunya, me les han facilitades Romina Paps i Elisabet Piella, a qui haig d'agrair sincerament la seva col·laboració.

força homogènia i es tendeix a elogiar el muntatge; fins i tot es recomana que ningú se'l perdi (ESPASA 2011). Es destaca de nou que el text és un repte ambiciós (BORDES 2011a) del qual l'autor «se'n surt amb el cap ben alt» (SORRIBES 2011). S'avalua la construcció dramàtica i l'habilitat teatral de Casanovas, sobretot a l'hora d'entretreixir les dues trames en el primer acte (BENACH 2011, DORIA 2011, ORDÓÑEZ 2011). La posada en escena aporta una «estupenda dosis de tensió en directe» (BARRENA 2011) que manté «l'audiència en sopols, amb revirades d'esglai» (MASSIP 2011) perquè l'obra està escrita «amb l'agilitat narrativa, la precisió dramàtica i la capacitat per sorprendre» que caracteritza l'autor (FONDEVILA 2011). També se subratlla el treball lingüístic amb la varietat palletera i l'argot dels pispes de la Mina per perfilar les comunitats enfrontades (BENACH 2011, ORDÓÑEZ 2011).

A l'hora de citar referents, els títols i autors seleccionats coincideixen. S'identifica Calanda amb el Pijoaparte d'*Últimas tardes con Teresa* de Juan Marsé (BARRENA 2011, DORIA 2011, ORDÓÑEZ 2011, SORRIBES 2011). En l'ambient barceloní que es dibuixa es veuen similituds amb l'obra de Francisco Casavella i amb *La ciudad de los prodigios* d'Eduardo Mendoza (ORDÓÑEZ 2011), o amb Jaime Gil de Biedma (DORIA 2011). Amb relació a la trama del Pallars, les comparacions amb els fets de Tor són inevitables (DORIA 2011, ESPASA 2011), i s'hi afegeix la tragèdia de muntanya de Jordi-Pere Cerdà i els textos de l'escriptor provençal Jean Giono (ORDÓÑEZ 2011). Tampoc no poden faltar les comparacions amb el món audiovisual: les pel·lícules de Cody Jarret (DORIA 2011) i la sèrie *Deadwood* (ORDÓÑEZ 2011), per certa ambientació western; *Dogville* (SORRIBES 2011), de Lars von Trier, per la nuesa de l'escena i la suggestió dels espais en el primer acte; o *Huevos de oro*, de Bigas Luna, per l'ambició de Calanda i els projectes immobiliaris (ORDÓÑEZ 2011). Fins i tot es troben paral·lelismes amb la contraposició entre la terra alta i la terra baixa d'Àngel Guimerà (ESPASA 2011, SOTORRA 2011). A més, també es tendeix a subratllar les bones interpretacions dels actors, que han de doblar papers i canviar d'accent constantment (BENACH 2011, ORDÓÑEZ 2011, SOTORRA 2011).

Però quan toca valorar el tema de l'obra comencen les discrepàncies. D'una banda, uns consideren que l'obra formula preguntes

transcendents sobre la identitat catalana que indueixen a la reflexió (BARRENA 2011, ESPASA 2011, MASSIP 2011); en canvi, per a un altre sector de la crítica, l'espectacularitat del final fa que el fil inicial de la identitat catalana resti amagat (BORDES 2011*a*) i que la tesi quedi «sobrepassada pel vigor i l'ambició del seu relat escènic», de manera que el text esdevé una «comèdia d'una catalanitat tangencial, referencial i anecdòtica» (FONDEVILA 2011). Per a BENACH (2011), «en alguna cantonada dels diàlegs, en les petites referències a la qüestió de la immigració, [sembla] que la diüresi de l'autor s'esdevé fora de test». ORDÓÑEZ (2011) se centra en la poca credibilitat de Cala, perquè «su motor no es la integración identitaria sino la ascensión de clase» i perquè «el perfil del truhán depredador, fundacional y decimonónico [...] chirría, por excesivo e improbable, en la Cataluña de finales del XX, y corre el serio peligro de quedarse en un baratísimo maniqueísmo: el charnego como supervillano de la función».

Cal destacar que la crítica és unànime a assenyalar els problemes de la resolució de la història. En general, els crítics posen en relleu les dificultats per seguir un final que es fa massa llarg (BARRENA 2011; ESPASA 2011) per recursos innecessaris com l'excés de trets i el karaoke de Josep de Farràs (SORRIBES 2011) o la persecució muntanya amunt (FONDEVILA 2011). El canvi d'espai dels espectadors és un dels motius principals del tancament poc reeixit, ja que «la visió perd claredat i l'oïda perd netedat» (SOTORRA 2011). El muntatge perd pistonada pel recargolament de la trama (MASSIP 2011), de manera que «l'obra és, doncs, com un magnífic castell de cartes que es destrueix sobtadament a causa d'una mesura semovent desencertada» (BENACH 2011). ORDÓÑEZ (2011) és el més precís a l'hora d'enumerar les debilitats dels actes segon i tercer. Fa referència als problemes logístics, la pèrdua de suggestió d'espais imaginaris amb la proximitat entre públic i actors, la poca versemblança de la introducció d'un personatge nou al final de l'obra (que carrega amb dos pesos: «la obligación de “ponernos en antecedentes” sobre su vida anterior y de portavocear el discurso, tan simplón como forzado, de “hay que construir sobre el amor y no sobre el odio”»); l'evolució inversemblant de Calanda; «insertos marcianos» com el moment musical suara esmentat; i l'allau de trets «que rozan lo risible». DORIA (2011), en la mateixa línia, afirma

que els últims vint minuts espatllen l'obra. I per això tant el crític del diari *ABC* com el d'*El País* demanen a Casanovas que retalli i reescrigui el final.

Doncs bé, dit i fet: les peticions d'un i altre es van fer realitat en la versió de 2013, encara que en comptes de retallar el text, Casanovas el va ampliar, com ja hem dit. Totes les febleses que la crítica havia enumerat s'intenten solucionar amb canvis substancials en la segona versió: el final es reescriu de dalt a baix, es justifica l'aparició de Josep de Farràs amb una tercera trama, s'intenten matisar els motius de l'evolució de Calanda i se suprimeix el karaoke. A més, la impossibilitat de traslladar els espectadors a l'escenari fa que Casanovas opti per recuperar la quarta paret, de manera que s'eviten els problemes acústics i de visió. Tot i les correspondències evidents, Casanovas nega que les crítiques l'influïssin gaire i cita com a motius de la reescriptura les característiques de la Sala Gran i el fet que els espectadors es perdien i no entenien el tercer acte (ROMANÍ 2017: 97).

### 2013

El dimecres 27 de febrer de 2013 es reestrena *Una història catalana*. Aquesta vegada es programen sis setmanes de funcions. No només es dupliquen les representacions, sinó que l'aforament passa de 150 a més de 800 butaques. En aquesta ocasió, veuen l'obra 9.676 persones, xifra que representa un 41,19% d'ocupació total.<sup>8</sup> Les dades no són tan cridaneres. Cal tenir en compte que les dimensions monumentals de la sala fan difícil aconseguir el ple; a més, només havien passat dos anys de la primera versió.

En el transcurs de les setmanes prèvies a la reestrena, els articles que es publiquen segueixen una mateixa línia. A grans trets, resumeixen l'argument, expliquen el tema i recorden l'èxit que va tenir la primera versió a la Tallers. A la vegada, introdueixen les novetats

8. En la temporada 2012-2013 van passar per la Sala Gran 72.511 espectadors, amb una mitjana de 14.502 per espectacle. La mitjana d'ocupació de la sala va ser del 60,88%.

que aporta la revisió: parlen del nou repartiment, de la durada del muntatge i de les intencions de l'autor en l'adaptació (BARRANCO 2013, BARRENA 2013a, FERNÁNDEZ 2013). També se celebra la reposició: no calen segones parts d'històries sinó versions millorades i ampliades (SALA 2013).

Precisament la gran novetat de la segona història, la trama de Nicaragua, és el blanc de les crítiques. Encara que alguns la considerin una millora perquè «el puzle de la identidad catalana gana en piezas y en complejidad, y todas ellas acaban encajando para ofrecernos una imagen mucho más abigarrada» (BARRENA 2013b) i perquè «contribueix a la rotunditat catàrtica del final» (PUIGTOBELLA 2013), en general s'assenyala que allargassa la història innecessàriament, que «endarrereix el ritme i no aporta gaire res» (BORDES 2013). És destaquen les similituds amb els esquemes argumentals de les telenovel·les: GOMILA (2013) pensa que «el nou text fa aigües i “culebreja”, a banda de dispersar el tema principal», de manera que l'obra és pitjor en la segona versió; OLIVARES (2013) parla d'una «Nicaragua d'opereta televisiva que no està a l'altura dramàtica de les dues històries que transcorren a Catalunya —un malbaratament de text i temps». No hi ajuda gens l'ús d'un accent nicaragüenc massa forçat, «molt lluny de l'ús magistral del dialecte del Pallars o de l'argot caló» (SORRIBES 2013). BENACH (2013) insisteix que «la novetat no millora l'espectacle» i que la resolució continua sent confusa i incomprendible a causa d'un final «de trets tarantinescos, humorístics, amb aires de “deixem-ho córrer”». D'altra banda, PUIG (2013) considera que el problema de la història sud-americana «és que se li dóna exactament la mateixa importància (i nombre d'escenes) que a la resta».

La bona interpretació de l'equip d'actors i actrius, amb noves cares, és un dels aspectes de consens en les crítiques. I, altre cop, es relaciona l'obra de Casanovas amb una tirallonga heterogènia de referents teatrals, històrics i audiovisuals. Les noves incorporacions són: la pel·lícula *Canino*, de Yorgos Lanthimos, i el llibre *Els altres catalans*, de Paco Candel (PUIG 2013); les obres de Manuel Vázquez Montalbán, el cinema de Carl Theodor Dreyer i els fets de la matança de Puerto Hurraco (OLIVARES 2013); *Dispara, Flanagan*, de Jordi Teixi-

dor (GRASET 2013); i les ficcions de Robert Lepage i alguns elements de la història de Peer Gynt (ORDÓÑEZ 2013).

En resum, la segona tongada de crítiques no difereix massa de la primera. En aquesta ocasió, el pes negatiu de l'espectacle recau en el desenvolupament de la tercera trama i no tant en la resolució. Cal destacar que bona part de la crítica ja va assistir al muntatge de la Tallers, de manera que la segona versió es jutja en comparació amb la primera. Casanovas n'és conscient i aprofita per carregar contra els crítics:

Els espectadors que no van veure la primera versió, que van ser la majoria, recorden l'obra com una experiència teatral que els va colpir. En canvi, la crítica va ser molt conservadora i criticaven qualsevol canvi plantejat. Malauradament, tenim una crítica que podria ser millor. És una mica trist. És evident que l'obra podia ser millor o pitjor, però no es pot negar que si veies el muntatge per primer cop les sensacions eren iguals o millors que amb la versió de 2011. (ROMANÍ 2017: 97)

Per tant, queda clar que Casanovas està orgullós dels canvis i valora més l'opinió dels espectadors. Aquestes afirmacions deixen entreveure quina mena de relació té Casanovas amb la crítica.

## DESENGANXANT LES ETIQUETES

### *Teatre històric?*

Primer amb *Dictadura-Transició-Democràcia* i després amb *Una història catalana*, Casanovas s'endinsa en una teatralitat amb voluntat de retrat històric. Si fins llavors els textos tendien a situar-se en la contemporaneïtat, ara les dates prenen un pes específic. A banda de narrar una història, l'acció pretén esbossar com es va viure un període de la història, en aquest cas de Catalunya. Per a Casanovas, la inclusió en el Projecte T6 és l'oportunitat de fer un salt en l'escriptura i projectar un espectacle de grans dimensions (OLIVER 2012b). La pretensió historicista requereix certa documentació, amb

la qual es vol aconseguir que el moment històric sigui més que un marc referencial. D'aquesta manera, Casanovas consulta tant llibres d'història com material audiovisual relacionat amb les diferents trames.<sup>9</sup> A fi que la inserció en el període sigui veraç, Casanovas dissemina en el text una sèrie de referències històriques, com el celebèrrim «À la ville de Barcelona» de la nominació per als Jocs Olímpics de 1992, la campanya contra el frau fiscal de Josep Borrell i, d'esquitrèbit, el cas de Banca Catalana. En la segona versió, Casanovas fa un pas més. El punt de partida de la tercera trama és la ficcionalització d'un fet històric: l'anomenada «Operación Chanchera» del 22 d'agost del 1978, en la qual els revolucionaris sandinistes van assaltar el Palau Nacional de Nicaragua, a Managua, i s'hi van atrinxerar amb ostatges. Fins i tot, Casanovas s'atreveix a fer aparèixer un personatge real: Edén Pastora.

Tots aquests elements pretenen crear un efecte de realitat ja que actuen «a modo de ancla que sujeta la ficción en la verosimilitud y hace más creíbles los acontecimientos que se presentan» (OGANDO 2002: 350). Però, permet l'ús de dates i de fets històrics concrets qualificar *Una història catalana* de teatre històric? FOGUET (2013: 134-135) considera que «el marc històric serveix més aviat per emmarcar la peça esquemàticament, estructurar-ne les seqüències i dotar-la d'un vernís de topicitat, tremendisme i versemblança» de manera que l'obra, juntament amb *Dictadura-Transició-Democràcia*, esdevé una «mostra de la cerimònia de la confusió o de la banalització de la me-

9. Per a la trama del Pallars, Casanovas cerca informació sobre la bruixeria a *Muntanyes maleides*, de Pep Coll, i a *Les bruixes catalanes: història i llegendes*, d'Ana Ferra Vidal. El conflicte recorda vagament els fets de la muntanya de Tor perquè l'autor parteix del reportatge *Tor: la muntanya maleïda* i el llibre *Tor: tretze cases i tres morts*, ambdós de Carles Porta. Amb relació a les referències als maquis, amb prou feines apuntades en el text, la font és *Las montañas de la libertad: el paso de los refugiados por los Pirineos durante la Segunda Mundial (1939-1944)*, de Josep Calvet. Pel que fa a la trama barcelonina, la documentació prové de l'exposició que el 2009 va fer el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona sobre els *quinquis* dels anys vuitanta. A la vegada, Casanovas visiona les principals pel·lícules de l'anomenat cinema *quinqui*, com ara *Perros callejeros* (José Antonio de la Loma) i *Yo, el Vaquilla* (José Antonio de la Loma i José Antonio de la Loma Jr.). Finalment, la informació sobre la història de Nicaragua prové d'Internet (ROMANÍ 2017: 94).

mòria». En conseqüència, nega la presència d'un discurs a partir de la perspectiva històrica: la història és només una anècdota, un recurs estètic. I és que Casanovas defuig el revisionisme o el didactisme, encara que defensa que l'obra és un retrat d'un període històric determinant. El que aconsegueix és mostrar una Catalunya violenta, intolerant, fragmentada i irreconciliable. Per això el lema que apareix al cartell, al programa de mà i al dossier de l'espectacle és justament «Catalunya, terra d'acollida. Vés amb compte». És a dir, Casanovas vol portar a collació els vessants més obscurs de la societat catalana i mostrar que els catalans són un poble tancat i poc procliu als forans.

### *Western?*

La primera part de la trilogia catalana intenta ser una reflexió sobre la identitat catalana. A fi d'indagar en aquesta qüestió Casanovas vol fugir de les explicacions oficials de la història per tal de situar-se als extrems del país. Per això l'obra es titula *Una història catalana* i no pas *La història catalana*. A Casanovas li interessa parlar dels marges i, per tant, de la marginalitat, i incloure aquells personatges i comunitats que, tot i haver format part de la formació de la identitat catalana, no apareixen en els relats històrics hegemònics. La frontera no és només física o geogràfica, sinó sobretot social i fins i tot antropològica. Se situa al Pallars, al barri de la Mina i, en la segona versió, també a Nicaragua. Amb aquests escenaris es dibuixen tres perfils de catalans: l'autòcton, l'immigrant i l'emigrant, encarnats respectivament per Núria, Calanda i Josep de Farràs. La llengua, element troncal en la construcció de la identitat (ORAZI 2018a), és el que identifica cadascun dels grups. De les tres peces del puzzle, la darrera és la que quadra menys, perquè «l'emigració catalana reconeguda és la dels *indianos* o la que va viatjar a l'Europa pròspera o allà on acullin científics catalans desubicats, amb ganes de fer de cambrer» (BORDES 2013). Però Casanovas decideix que l'emigrant, en la seva obra, ha de ser un pistolero que combat pels més desfavorits.

Per reforçar la temàtica de la peça, Casanovas recorre al món del western. No és la primera vegada que l'art de la gran pantalla és el

punt de partida de la construcció dramàtica: la trilogia dels videojocs ja es basava en el joc amb gèneres cinematogràfics.<sup>10</sup> La intenció d'*Una història catalana* és fer un western «a la catalana».<sup>11</sup> Per documentar-se, Casanovas visiona diversos films, entre els quals ell destaca *Pale Rider*, de Clint Eastwood; *Il buono, il brutto, il cattivo*, de Sergio Leone; *Shane*, de George Stevens; i *The Magnificent Seven*, de John Sturges (ROMANÍ 2017: 92).

L'esquema argumental de l'obra, en què «la figura del foraster [...] representa un perill pels autòctons o viceversa, els autòctons hostils amb els forasters» (ROMANÍ 2017: 91), recorda el western: dues comunitats, catalanes però d'orígens diferents, s'enfronten entre elles. És el clàssic «colons versus nadius» dels relats de conquesta. Ara bé, en aquest cas la identificació amb aquests grups és dubtosa: són els pallaresos uns indis sense plomes i els habitants de la Mina els colons? Qui són els conquerits i qui els conqueridors en un territori que pertany a totes dues comunitats? D'altra banda, Josep de Farràs és el personatge que més clarament s'identifica amb el gènere. Representa la figura clàssica del «cowboy benefactor», un pistoler amb un passat fosc que busca redimir-se ajudant els més desemparats i que resulta ser una fotocòpia dels protagonistes de *Shane* i *Pale Rider*.<sup>12</sup> El model d'interpretació d'aquest caràcter, un «good bad man en busca de la redención, muy delicado con las mujeres pero temible cuando desenfunda» (COHEN 2006: 29), prové d'una de les primeres estrelles del western, William S. Hart, que va fer carrera en el cinema mut. El seu llegat el perpetuen Gary Cooper, Randolph Scott, John Wayne i Clint

10. Cadascuna de les peces mesclava dos tipus de pel·lícules que no acostumen a anar de bracet: ciència-ficció i western a *Wolfenstein*; melodrama i terror a *Tetris*; viatges en el temps i atracaments perfectes a *City/Simcity* (FOGUET 2007: 11).

11. No és la primera peça de dramaturgia catalana contemporània que parteix del western. L'any 2006 Pau Miró estrena a l'Espai Lliure *Bales i ombres*, un «western contemporani» de to minimalista. La mateixa temporada que s'estrena *Una història catalana*, Àlex Rigola s'acomia com a director artístic del Lliure amb *The End*, un autohomenatge en clau de «narco-mexspaghetti-western».

12. Cal tenir en compte que el film d'Eastwood, de 1985, és una relectura del clàssic d'Stevens, de 1953.

Eastwood.<sup>13</sup> Com els personatges d'aquests actors, Josep de Farràs també és un tirador expert: «Tinc lo revolver alçat i si intentes fer algun moviment te dispararé al cap abans que et pugues preguntar a quants atres hai disparat durant la meua vida» (CASANOVAS 2011: 133). La inserció d'una tercera trama en la segona versió reforça els elements del western. L'escena en què Edén i Josep de Farràs es juguen la propietat de Dora en un duel etílic n'és un exemple. A la vegada, els duels amb armes de foc, els tirotejos, les persecucions muntanya amunt, alguns detalls del vestuari de Josep de Farràs (el ponxo, el barret) i la música amb aires d'Ennio Morricone, també s'inspiren en el cinema de l'Oest.

Segons Casanovas, recórrer al western l'ajuda en la seva recerca sobre la identitat catalana perquè «és un relat tipus que explica com es va crear la nació americana, quines tensions es van haver de superar per arribar a assolir una identitat pròpia» (TNC 2011: 7). És veritat que el western és un gènere clau en la formació de la identitat americana. Richard Slotkin, que des de la història cultural ha estudiat amb detall l'evolució del «mite de la frontera» al llarg del segle xx als Estats Units, considera que aquest és el mite més antic i característic de la cultura americana, i fonamental per explicar la formació de la nació:

According to this myth-historiography, the conquest of the wilderness and the subjugation or displacement of the Native Americans who originally inhabited it have been the means to our achievement of a national identity, a democratic polity, an ever-expanding economy, and a phenomenally dynamic and "progressive" civilization. (SLOTKIN 1998:10)

El western cinematogràfic és una de les expressions culturals en les quals aquest mite s'articula i, potser, ha estat la més reeixida i universal. Casanovas trasllada aquest mite a la Catalunya de finals del segle xx i empra també el concepte de frontera. Això no obstant, les

13. Encara que Casanovas s'inspira en Eastwood, el referent interpretatiu de Pep Cruz, que encarna el personatge en els dos muntatges, és Wayne, segurament pel factor generacional.

fronteres a què es refereix disten de la formulació nord-americana. A principis del segle xx, la frontera a l'Amèrica del Nord és una realitat molt concreta: la línia que separa els territoris dels colons d'aquells territoris que encara queden per conquerir a la natura i als nadius americans. Aquesta frontera és fins i tot un concepte administratiu: el 1890, l'Oficina del Cens en declara la fi perquè ja es domina la major part del territori. La idea es reforça amb la «tesi de la frontera» de l'historiador Frederick Jackson Turner, que el 1893 fa una relectura de la història del seu país que dona als americans «esa explicación de sí mismos romántica, nacionalista y excepcionalista que estaban esperando, dándoles la clave de su propia identidad, basada en la confrontación entre individuo y entorno, civilización y barbarie, y haciendo de la frontera el mito fundador de la democracia americana» (COHEN 2006: 9). En aquest sentit, a *Una història catalana* el concepte «frontera» es confon amb «perifèria» i marca més aviat les diferències socials, econòmiques, lingüístiques i culturals d'una sèrie de comunitats en el si de la Catalunya finisecular.

Certament, el western parla de la formació d'una identitat, però com totes les expressions culturals muda amb el temps i, en funció de condicionants socials, polítics i històrics, pren altres significats. Segons BAZIN (1966: 396), el western és el gènere nord-americà per excel·lència. El seu naixement a finals del segle xix va lligat a l'aparició del cinema i a la desaparició del món que vol representar, l'Oest.<sup>14</sup> És a dir, els primers films del gènere tenen gairebé una voluntat documental en tant que volen representar un tipus de vida, la dels pioners que van conquerir les terres salvatges, que s'està extingint. Així, el western neix d'una ambivalència: «reconquistar a través de la ficción y del mito un territorio que, geográficamente, ha desaparecido» (COHEN 2006: 55).

*The Great Train Robbery*, d'Edwin S. Porter, es considera la fundació del western com a gènere cinematogràfic (SLOTKIN 1998: 231) i

14. Cal tenir en compte que el cinema de l'Oest és només una de les formulacions del mite de la frontera, que també es fa palès en la literatura, la pintura i espectacles com els del Wild West del cèlebre Buffalo Bill. L'aparició del cinema fa que les pel·lícules de l'Oest s'estableixin com «a primary vehicle for the transmission of that myth/ideology rivaling or exceeding in importance the pulp novel» (SLOTKIN 1998: 254).

n'assenta les bases iconogràfiques (CASAS 1994: 19). La primera època daurada del cinema de l'Oest, amb les produccions de John Ford, Thomas H. Ince o James Cruze, s'estén fins a 1930, quan cau en picat la producció de westerns; a partir de 1939, amb *Stagecoach* de John Ford, el gènere viu una renaixença de la qual sorgeixen alguns dels títols més icònics, que tendeixen a presentar les gestes dels americans en la conquesta de l'Oest i a rellegir alguns dels fets històrics més destacats, encara que es tendeix a preferir la llegenda a la història (COMA 1996). Per tant, els westerns que d'una manera més explícita parlen de la formació de la nació americana es desenvolupen abans de la Segona Guerra Mundial.

Cap dels westerns que cita Casanovas forma part d'aquest període. De fet, els quatre títols que selecciona són exemples de la transformació posterior del gènere. Bazin encunya el terme «superwestern» per referir-se al western «que se avergüenza de no ser más que él mismo, e intenta justificar su existencia con un interés suplementario: de orden estético, sociológico, moral, psicológico, político, erótico..., en pocas palabras, por algún valor extrínseco al género y que se supone capaz de enriquecerle»; precisament, un dels films que millor il·lustra aquest superwestern és *Shane*, la tesi del qual és el mite, ja que Stevens vol justificar el western amb el western (BAZIN 1966: 407-408). Pel que fa a *The Magnificent Seven*, SLOTKIN (1998: 485) hi veu una mena d'al·legoria de la política nord-americana a Vietnam. *Il buono, il brutto, il cattivo* és un dels exemples més populars d'spaghetti western, malnom amb què s'etiquetaven els westerns europeus, especialment els produïts a Itàlia. En definitiva, els referents audiovisuals de Casanovas no s'adeqüen a la seva intenció d'explicar el naixement d'una nació a partir del western.

El quartet de pel·lícules que escull l'autor són exemples de la manipulació del codi del western amb unes finalitats artístiques que divergeixen del esquemes tradicionals del gènere. De fet, Casanovas el redueix a «un conjunt de convencions d'argument, d'espai» (TNC 2011: 7) i confessa que la seva intenció és fer un spaghetti western (ROMANÍ 2017: 92). L'spaghetti western és la mort del gènere (COHEN 2006: 63). En una època en què el cinema de l'Oest entra en decadència als Estats Units, a Europa es manté amb vida a través d'un

procés d'hiperbolització. Els seus elements prototípics passen pel sedàs de l'estetització, de manera que el temps es dilata de forma excessiva, s'abusa del primer pla i l'ús de la música adquireix una rellevància especial. Aviat el gènere «da un giro hacia el gran guiñol, lo grotesco, se muerde la cola parodiándose a sí mismo» (CASAS 1994: 46) Doncs bé, l'obra de Casanovas connecta estèticament amb l'spaghetti western per la prevalença de la violència, element habitual en els seus textos (ROMANÍ 2014). Encara que el western es pot considerar un gènere intrínsecament violent, els films dels seixanta, en general, apugen el to posant l'accent en la cruesa i la truculència, de manera que «la violencia, desde entonces, se erigió en motor casi único del cine del Oeste» (CASAS 1994: 17). Ambdues versions d'*Una història catalana* semblen una pel·lícula de sang i fetge.

Tant en la recepció del primer muntatge com en la del segon, la crítica compra el tractament en clau de western. Es tendeix a fer símils amb el gènere (BORDES 2011a, FERNÁNDEZ 2011), i en les crítiques són habituals les etiquetes «western a la catalana», «gran western», «western monumental» (SORRIBES 2011) i fins i tot «escudella western» (PUIG 2013). ORDÓÑEZ (2011) observa que la reinvençió del Pallars i la Mina com a territoris fronterers en clau de western funciona bé. Qui ho veu menys clar és SOTORRA (2011), que parla de «pseudowestern» per la manca d'elements del gènere i considera que «amb una mica de “rodeo” inclòs, a molts potser fins i tot els hauria semblat que estaven en una de les atraccions del Park Far West d'Universal Port Aventura». A la vegada, com hem vist, l'arribada de Josep de Farràs, el «cowboy benefactor», genera confusió i no és ben rebuda malgrat que Casanovas ho considera un clixé del western fàcilment recognoscible (ROMANÍ 2017: 97).

Arribats en aquest punt, podem dir que *Una història catalana* és un western? BAZIN (1966: 397) orienta la resposta: «A decir verdad, nos esforzaríamos en vano intentando reducir la esencia del western a uno cualquiera de sus componentes. Los mismos elementos se encuentran en otras partes, pero no los privilegios que parecen estarles unidos. Hace falta, por tanto, que el western sea algo más que su forma». Un gènere no es defineix per uns elements particulars i exclusius, sinó per com s'articulen i pel pes que tenen (Neale, citat a CA-

BEZA 2015: 121). Per tant, malgrat inspirar-s'hi, *Una història catalana* no és un western stricto sensu, no només per tractar-se d'una obra de teatre, art en què el gènere no ha fet fortuna, sinó sobretot pel tractament epidèrmic dels elements. Els referents cinematogràfics són un recurs més per atrapar l'espectador, generar tensió i sumar espectacularitat al muntatge.

### *Teatre èpic?*

A banda del western, la crítica tendeix a fer servir l'adjectiu «èpic» a l'hora d'analitzar el text de Casanovas. En la majoria de textos, no queda clar en quin sentit es fa, però ORDÓÑEZ (2011, 2013) i PUIG (2013) parlen directament de teatre èpic. El primer estableix punts de contacte amb Brecht i fa referència als espais «escuetísimamente sugeridos por una simple mampara con dos puertas» (ORDÓÑEZ 2011) i al desdoblament dels intèrprets en narradors, amb el qual es presenten els personatges, es comenta l'acció i es fa avançar la trama. El segon també enumera algunes tècniques d'alienament o distanciament i relaciona el format horitzontal de l'escenari amb les posades en escena de Piscator; a més, afirma que a Ricard Salvat li hauria encantat l'espectacle. Per acabar-ho d'adobar, en la roda de premsa de presentació de la segona versió, Sergi Belbel defineix així la primera part del muntatge: «és com un Bertolt Brecht del segle XXI» (FERNÁNDEZ 2013).

Però de nou ens hem de preguntar la validesa de l'etiqueta. Ras i curt, *Una història catalana* no es pot considerar teatre èpic en el sentit brechtian o piscatorià del terme, encara que en mimetitzi algun dels procediments escènics. BRECHT (2010: 63) explica que «lo esencial del teatro épico es quizá que no apela tanto al sentimiento como a la razón del espectador. Éste no ha de emocionarse sino reflexionar», i BENJAMIN (1975: 20) subratlla que en aquest tipus de teatre les situacions no es fan properes a l'espectador «sino que son alejadas de él. Las reconoce como situaciones reales no con suficiencia, como en el teatro del naturalismo, sino con asombro». Casanovas opera de forma diametralment oposada: no hi ha traces d'una «superestructura ideològica» i acosta la història al públic, sobretot en la primera versió. La

construcció dramàtica s'erigeix com un mecanisme que permet als espectadors commoure's i assolir la catarsi. Si la forma èpica és una nova anàlisi de la societat (PAVIS 1998: 146), en Casanovas es redueix a una sèrie de recursos dramàtics i escènics per *épater les bourgeois*. De fet, tal com explica ell mateix, aprèn aquestes tècniques en un curs amb el dramaturg argentí Ricardo Bartís «en què feia jugar els actors a entrar i sortir constantment del personatge, de manera que es creava una relació entre la ficció i la realitat que ho feia tot més viu: la ficció era més real i la realitat més imaginativa» (ROMANÍ 2017: 96).

## CONCLUSIONS

*Una història catalana* suposa un punt d'inflexió en la trajectòria de Casanovas, ja que el consolida en el panorama teatral català. Inaugura temes i maneres d'explicar fins llavors inèdites en la seva producció. Cal destacar la introducció de la perspectiva històrica a partir de la disseminació de referències a fets reals. A la vegada, l'estrena de les dues versions representa un anomalia en el teatre català contemporani perquè no és gens habitual que un text es reestreni en escenaris diferents de la mateixa institució després de ser sotmès a una intensa revisió. Els canvis entre una versió i l'altra es justifiquen amb el salt a la Sala Gran i la voluntat tant de millorar l'eficàcia escènica del text com de facilitar la comprensió de la trama. En definitiva, es cerca una espectacularització del text. Casanovas entén al teatre des de l'escena, no des de la literatura.

El punt de partida del text és la reflexió sobre la identitat catalana, i per això agafa de referent el western. Ara bé, els clixés del gènere s'empren de manera referencial, per seduir l'espectador. No hi ha la voluntat de traslladar el gènere cinematogràfic a l'escenari. Més que un gènere, per a Casanovas el western és una fórmula. De la mateixa manera, la pretensió de fer un teatre històric es queda en l'intent i esdevé tan sols un «teatre de la memòria»; pel que fa al teatre èpic, es converteix en un conjunt d'estratègies narratives i escèniques del tot allunyades dels preceptes teòrics brechtians. Per tant, hem de desenganxar les etiquetes «western», «teatre històric» i «teatre èpic» d'*Una història catalana*.

En l'estudi de la recepció, sorprèn l'homogeneïtat de la crítica. Tant en la primera tongada d'articles com en la segona, es remarquen les mateixes forteses i febleses del muntatge. A més, el ventall de referències que es desplega per contextualitzar l'obra es repeteix, i només en casos aïllats, com el de Marcos ORDÓÑEZ (2011, 2013), es proposen lectures que amplien l'opinió general. Cal assenyalar que el corpus de crítiques periodístiques no acaba de detectar la manera de procedir de Casanovas i, en general, compren l'etiqueta de «western a la catalana». Passa una cosa semblant amb les referències a Brecht. De fet, Casanovas i la crítica mostren una certa confusió a l'hora de manejar l'etiqueta «èpic», més aviat relacionada amb el món audiovisual i els grans relats històrics i d'aventures. Per tant, *Una història catalana* se situa en el terreny de la neoèpica,<sup>15</sup> que es pot definir com la voluntat de reproduir l'experiència emocional del cinema a l'escena a partir de l'economia de mitjans i el desdoblament de l'actor en narrador.

Casanovas busca tothora la creació d'una experiència escènica satisfactòria i tot els elements, argumentals, temàtics o dramàtics, hi estan supeditats. No amaga que les seves obres no cerquen la creació d'un discurs intel·lectual ni tenen pretensions didàctiques. Es vol l'emoció, no la reflexió. Les paraules de MASSIP (2009) encara són vigents per parlar del teatre de Casanovas: «el seu interès radica a explicar una història que interessi i que atrapi el públic d'avui». En el cas d'*Una història catalana*, l'ampliació de l'obra dilueix encara més la qüestió ideològica fins a relegar-la a la categoria d'anècdota. Ara bé, segons ORAZI (2018a: 146-147), en el conjunt de la trilogia catalana el dramaturg «sintetitzava els elements clau de la progressiva definició i reconstrucció del perfil identitari» i aconsegueix una «representació eficaç tant del component identitari específic com dels mecanismes universals». Si més no, la decisió d'evitar el discurs teòric ens permet parlar d'una ideologia de la no ideologia. Els discursos de la postmodernitat que se situen en un context pretèsament postideològic són, segons ŽIŽEK (2003), plenament ideològics. Casanovas no és un cas únic, ja que bona part dels seus companys de generació operen d'una

15. He d'agrair al professor Miquel M. Gibert que em suggerís aquesta denominació.

manera semblant. La visió del fet teatral que la majoria comparteixen (preeminència de la història, renúncia a certa experimentació dramàtica) no es pot explicar només com una reacció estètica a generacions anteriors sinó que s'ha d'analitzar a partir dels postulats postmoderns, des del concepte de «simulacre» de Baudrillard o la idea de «societat transparent» de Vattimo, però també a partir de la visió «líquida» de Bauman. En el present treball tan sols apuntem la qüestió i subratllem la necessitat d'una aproximació més àmplia. De moment, aquesta història de dues històries acaba aquí.

#### REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ANTÓN (2012): Jacinto Antón, «Selecció Nacional de teatre», *El País*, 5-7-2012. <[http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/07/04/catalunya/134143\\_7760\\_463992.html](http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/07/04/catalunya/134143_7760_463992.html)> [Consulta: 10-4-2017].
- BARRANCO (2011): Justo Barranco, «El teatro despide temporada con nota», *La Vanguardia*, 8-6-2011.
- BARRANCO (2012): Justo Barranco, «El teatro catalán llega a la mayoría de edad», *La Vanguardia*, 26-6-2012.
- BARRANCO (2013): Justo Barranco, «L'èpica d'«Una història catalana' fa el salt a la sala Gran del TNC», *La Vanguardia*, 28-2-2013.
- BARRENA (2011): Begoña Barrena, «¿Qué es ser catalán?», *El País*, 13-6-2011. <[http://elpais.com/diario/2011/06/13/catalunya/1307927248\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2011/06/13/catalunya/1307927248_850215.html)> [Consulta: 12-4-2017].
- BARRENA (2013a): Begoña Barrena, «Tot tipus d'històries», *El País. Quadern*, 28-2-2013. <[https://elpais.com/ccaa/2013/02/27/quadern/1362001963\\_991037.html](https://elpais.com/ccaa/2013/02/27/quadern/1362001963_991037.html)> [Consulta: 12-4-2017].
- BARRENA (2013b): Begoña Barrena, «Una historia histórica», *El País*, 4-3-2013. <[https://elpais.com/ccaa/2013/03/03/catalunya/1362341589\\_677383.html](https://elpais.com/ccaa/2013/03/03/catalunya/1362341589_677383.html)> [Consulta 12-4-2017].
- BAZIN (1966): André Bazin, *¿Qué es el cine?*, Madrid: Rialp.
- BENACH (2011): Joan-Anton Benach, «Entre bruixes i brivalls», *La Vanguardia*, 11-6-2011.
- BENACH (2013): Joan-Anton Benach, «Sense millores», *La Vanguardia*, 4-3-2013.
- BENJAMIN (1975): Walter Benjamin, *Iluminaciones 3: tentativas sobre Brecht*, Madrid: Taurus.

- BORDES (2011a): Jordi Bordes, «Un 'western' de barris fronterers al TNC», *Avui*, 6-6-2011.
- BORDES (2011b): Jordi Bordes, «Del Facebook al Twitter», *El Punt Avui*, 15-8-2011.
- BORDES (2013): Jordi Bordes, «Més història i 'western,' però menys catalana», *El Punt Avui*, 2-3-2013.
- BRECHT (2010): Bertolt Brecht, *Escritos sobre teatro*, Barcelona: Alba.
- CABEZA (2015): Elisabet Cabeza Gutés, *Indis, cowboys i mestresses de casa: construcció i deconstrucció d'arquetips del somni americà al western i melodrama de Hollywood dels anys 50*, tesi doctoral dirigida per Josep M. Català Domènech, Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona. <<https://www.tdx.cat/handle/10803/377755>> [Consulta: 20-7-2021].
- CASAS (1994): Quim Casas, *El western: El género americano*, Barcelona: Paidós.
- CASANOVAS (2011): Jordi Casanovas, *Una història catalana*, Tarragona: Arola.
- CASANOVAS (2020): Jordi Casanovas, *Algunes obres (2009/2019)*, Tarragona: Arola.
- COHEN (2006): Clélia Cohen, *El western*, Barcelona: Paidós.
- COMA (1996): Javier Coma, *La gran caravana del Western: las 100 mejores películas del Oeste*, Madrid: Alianza.
- DORIA (2011): Sergi Doria, «El precio de la ambición», *ABC*, 11-6-2011.
- ESPASA (2011): Marina Espasa, «Una història catalana», *Ara*, 16-6-2011.
- FERNÁNDEZ (2011): Imma Fernández: «El TNC acull un 'western' sobre la identitat catalana», *El Periódico*, 6-6-2011.
- FERNÁNDEZ (2013): Imma Fernández: «Duel a mort a la Sala Gran del TNC», *El Periódico*, 28-2-2013.
- FOGUET (2007): Francesc Foguet i Boreu, «Una dramaturgia per a la "generació líquida"», dins: Jordi Casanovas, *Estralls*, València: Bromera, ps. 11-35.
- FOGUET (2013): Francesc Foguet i Boreu, «Els miralls de la història en la dramaturgia catalana (1989-2012)», dins: *El desig teatral d'Europa*, edició a cura de Víctor Molina i John London, Lleida: Punctum, ps. 119-140.
- FONDEVILA (2011): Santi Fondevila, «Una història catalana», *Time Out Cultura*, del 19-6-2011.
- FONDEVILA (2013): Santi Fondevila, «La gran jugada de Sergi Belbel i els equilibris de Lluís Pascual», *Ara*, 25-7-2013.
- GOMILA (2013): Andreu Gomila, «Una història catalana», *Time Out Barcelona*, 25-3-2013.
- GRASET (2013): Xavier Graset, «Triangle d'or», *El Punt Avui*, 2-3-2013.

- MACHÍO (2011): Christian Machío, «Es posposa una setmana l'estrena d'«Una història catalana» al TNC», *Teatralnet*, 19-5-2011. <<http://www.teatral.eu/ca/noticies/11663/es-posposa-una-setmana-lestrena-duna-historia-catalana-al-tnc#.YOM0Auj7Q2w>> [Consulta: 4-7-2021].
- MASSIP (2009): Francesc Massip, «Teatre català i dramaturgia europea», dins: *Actes del Catorzè Colloqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes. Volum 1*, coordinat per Kálmán Faluba, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, ps. 345-356.
- MASSIP (2011): Francesc Massip, «Fronteres i perifèries», *Avui*, 13-6-2011.
- OGANDO (2002): Iolanda Ogando, «¿Por qué la historia en el teatro?», *Anuario de estudios filológicos*, 25, ps. 345-362.
- OLIVARES (2011): Juan Carlos Olivares, «Una identitat 'hardcore'», *Ara*, 2-3-2011.
- OLIVER (2012a): Ramon Oliver, «Els quatre de la gran: Jordi Casanovas», *Què fem?*, 21-4-2012.
- OLIVER (2012b): Ramon Oliver, «Joves autors catalans 4 - Clàssics 0», *Què fem?*, 21-4-2012.
- ORAZI (2018a): Veronica Orazi, «Els factors identitaris i la seva dramatització en el teatre català contemporani», *eHumanista/IVITRA*, 13, ps. 20-33. També disponible en línia a: <<https://www.ehumanista.ucsb.edu/ivitra/volume/13>> [Consulta: 5-7-2021].
- ORAZI (2018b): Veronica Orazi, «Teatre i identitat: Jordi Casanovas, *Una història catalana* (2011), *Pàtria* (2012) i *Vilafranca* (2015)», *Zeitschrift für Katalanistik*, 31, ps. 141-150. <<http://www.romanistik.uni-freiburg.de/pusch/zfk/cat/2018.htm>> [Consulta: 5-7-2021].
- ORDÓÑEZ (2011): Marcos Ordóñez, «'Una història catalana': Brecht en la frontera», *El País*, 25-6-2011. <[http://elpais.com/diario/2011/06/25/babelia/1308960789\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2011/06/25/babelia/1308960789_850215.html)> [Consulta: 10-4-2017].
- ORDÓÑEZ (2013): Marcos Ordóñez, «¡Una buena noticia teatral!», *El País*, 21-3-2013. <[https://elpais.com/cultura/2013/03/20/actualidad/1363791992\\_475355.html](https://elpais.com/cultura/2013/03/20/actualidad/1363791992_475355.html)> [Consulta: 10-4-2017].
- PAVIS (1998): Patrice Pavis, *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona: Paidós.
- PUIG (2013): Oriol Puig Taulé, «Com cuinar un 'escudella western'», *Núvol*, 1-3-2013. <<http://www.nuvol.com/noticies/com-cuinar-un-escudella-western/>> [Consulta: 12-4-2017].
- PUIGTOBELLA (2013): Bernat Puigtobella, «Catarsi al TNC», *Núvol*, 1-3-2013. <<http://www.nuvol.com/opinio/una-historia-catalana-jordicasanovas-catarsi-al-tnc/>> [Consulta 12-4-2017].

- ROMANÍ (2014): Martí Romaní Picas, *Entre les cares noves, Jordi Casanovas: Vida i obra d'un dramaturg del segle XXI*, treball de fi de grau tutoritzat per Miquel M. Gibert, Barcelona: Universitat Pompeu Fabra. <<http://hdl.handle.net/10230/24879>> [Consulta: 19-7-2021].
- ROMANÍ (2017): Martí Romaní Picas, *Dues històries catalanes: estudi comparatiu de les versions d'«Una història catalana», de Jordi Casanovas*, treball de fi de màster, Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.
- SALA (2013): Carlos Sala, «Una història catalana' más grande en el TNC», *La Razón*, 23-2-2013.
- SERRA (2011a): Laura Serra, «Pagesos, 'quillos' i la identitat catalana», *Ara*, 4-6-2011.
- SERRA (2011b): Laura Serra, «Bon cop de falç», *Time Out Cultura*, 12-6-2011.
- SLOTKIN (1998): Richard Slotkin, *Gunfighter Nation: The Myth of Frontier in Twentieth-Century America*, Norman: University of Oklahoma Press.
- SORRIBES (2011): José Carlos Sorribes, «Gran 'western' al TNC», *El Periódico*, 11-6-2011.
- SORRIBES (2012): José Carlos Sorribes, «Sóc molt animal; dirigeixo i escric massa», *El Periódico*, 5 i 6-4-2012.
- SORRIBES (2013): José Carlos Sorribes, «El gran any de Jordi Casanovas», *El Periódico*, 2-3-2011.
- SOTORRA (2011): Andreu Sotorra, «Una història catalana», *Clip de teatre*, 24-6-2011. <<http://www.andreusotorra.com/teatre/clipdeteatre/tnc-tallers2.html#2379>> [Consulta 12-4-2017].
- SOTORRA (2013): Andreu Sotorra, «Pseudowestern a la catalana», *Clip de teatre*, 1-3-2013. <<https://www.andreusotorra.com/teatre/clipdeteatre/tncgran4.html#2596>> [Consulta 20-7-2021].
- TNC (2011): Teatre Nacional de Catalunya, *Una història catalana*, dossier de l'espectacle, Barcelona: Teatre Nacional de Catalunya.
- ŽIŽEK (2003): Slavoj Žižek, «El espectro de la ideologia», dins: *Ideologia: Un mapa de la cuestión*, compilat per Slavoj Žižek, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, ps. 7-42.

