

Els factors identitaris i la seva dramatització en el teatre català contemporani

Veronica Orazi
Università degli Studi di Torino

1. Factors identitaris, discurs literari i dramatització

En el marc de l'expressió identitària, el paper que des de sempre ha jugat el teatre és estratègic: de fet, la dramatització dels elements i esdeveniments clau de la tradició, de les arrels històrico-polítiques i socio-culturals ha resultat força impactant a l'hora de vehicular els valors identitaris, perquè el teatre aconsegueix qüestionar i desafiar els paradigmes estètics, socials, lingüístics i polítics amb eficàcia, també per la seva relació directa amb el públic, la capacitat d'implicar els espectadors i el potencial efectista.

Per tant, l'estudi del teatre com a expressió d'aspectes, situacions i grups perifèrics o minoritaris, en tota la seva complexitat, pot descobrir dinàmiques interessants (González & Laplace-Claverie),¹ perquè al discurs dramàtic es transparenten amb immediatesa les relacions de poder i la dependència recíproca entre societat i literatura (Pfister, 50); conseqüentment, la dramaturgia es pot fer servir per recobrar, (re)definir i consolidar els paradigmes identitaris del passat i reconstruir-los per al futur.

Així, l'anàlisi de les característiques específiques de la gènesi i evolució de la identitat nacional, enfocades a través del text teatral, descobreix la dialèctica construcció/deconstrucció encaminada cap a la reconstrucció identitària; i, com que el teatre és l' 'escena del món', en dramatitzar la història (tant passada com recent o contemporània) el dramaturg pot tractar temes crucials que perfilen la consciència i la percepció de la identitat nacional (ahora personal i col·lectiva).

En aquest tipus d'anàlisi, doncs, resulten fonamentals: el text sencer, acotacions incloses; el context històric de l'obra; finalment, l'intertext subjacent, que pot ser autèntic (discursos públics de tipus diferent –com ara els discursos polítics–, passatges de premsa periòdica, pamphlets, però també poemes, cançons, citacions literàries) o bé semi-autèntic (materials autèntics integrats dins els diàlegs o els monòlegs de la representació i/o del text teatrals).

A més d'això, però, la dramaturgia catalana contemporània també concreta de manera exemplar i significativa la dialèctica entre especificitat cultural i anhel universalista: aparentment el gran èxit internacional del teatre català podria semblar sorprenent, perquè representaria en un principi l'expressió d'una cultura minoritària, per cert no global, que tanmateix ha sabut expressar peculiaritats culturals fortament específiques a través de trets estilístics, tòpics, mecanismes, que hom podria definir arquetípics, en què el públic estranger es pot reconèixer, activant un veritable diàleg intercultural.

Recentment, la crítica ha tornat a subratllar que “contemporary theatre is a rich source for increasing the visibility of communities generally perceived by others as minorities” i, conseqüentment, “the claims of minorities enjoy a privileged medium in theatre” (González, IX). Així, doncs

theatre [...] can provide a challenge to the paradigms of western hegemonic culture, simply by staging alterity and particularity [...] while also possessing a universal dimension or resonance by speaking through and about the collectivity to the wider community, whether that community be regional, national or interna-

¹ És el que passa en analitzar les peces sobre la realitat basca, la flamenca, la kurda, l'escolesa, etc. i, naturalment, la catalana també.

tional. Even if minority theatre often stems from a specific cultural, linguistic or political situation, and the need to affirm or reclaim that specificity, in many cases it can speak to the majority about the minority and thus open up important new cultural dialogues between the margins and the mainstream (González, XI).

A tal propòsit, hom podria citar el cas irlandès: amb el *collapse of the old Gaelic order* en el 1601, després de la batalla de Kinsale, la Irlanda gaèlica entra a formar part de l'imperi britànic. En la lenta i cruenta recuperació de la independència, resulten decisius factors tant polítics com culturals, com ara d'una banda la promoció de l'autonomia político-econòmica, fomentada a través del principi de llibertat i autodeterminació del poble irlandès, i alhora el fenomen migratori (i doncs la formació d'una identitat híbrida) com a conseqüència de la política anglesa; d'altra banda, també tenen un pes determinant la diferència religiosa (irlandesos catòlics i anglesos anglicans/protestants) i lingüística (el gaèlic esdevé el símbol de la resistència) i també les tradicions culturals. A la fi del segle XIX brolla l'*Irish Literary Revival* (o *Irish Literary Renaissance*): pel que fa a l'àmbit teatral, ja el 1890 es funda un nou teatre i el 1897 es publica el *Manifesto for Irish Literary Theatre* (que començarà la seva activitat en el 1899), per fomentar la representació de peces d'autors irlandesos; es componen obres en *Hiberno-Englih* o *Irish-English*, parlat a la Irlanda de l'Oest, en les illes Aran, però també en anglés, per promoure la difusió de la *Irishness* (Levitas; Ryschka; Roche). El mateix William Butler Yeats pensava que s'havia de realitzar una "living tradition embodied in speech, literature, institutions and examples of history" (Murrey, 5).

Passant a un altre cas paradigmàtic, l'austriac, és determinant la crisi de l'imperi austrohongarés i la incorporació al *Reich* alemany amb l'*Anschluss* de 1938-1945 i la conseqüent desaparició del país del mapa, juntament amb l'aparició del fenomen migratori. Després del 1945, es redefineix la consciència nacional austríaca, gràcies a la represa de la *Österreich-Ideologie*, que de totes maneres és qüestionada a partir de la segona meitat dels anys 80, amb la dissociació respecte als 'altres' (els alemanys). També en aquest context el factor lingüístic (dialectal) i religiós (alemanys protestans i austríacs catòlics) es fa servir per connotar el perfil identitari. Durant els anys 60 i 70 neix i es desenvolupa l'*Anti-Heimatliteratur*, el màxim representant de la qual és Felix Mitterer, amb les seves peces *Kein Platz für Idioten* (1977), *Kein schöner Land* (1987) i *In der Löwengrube* (1998). Mitterer aprofita el teatre per criticar la societat i afrontar temes com ara el concepte de *Heimat*, el rescat i la recuperació de la memòria històrica i la identitat cultural per posar terme a l'amnèsia col·lectiva, subvertir els paradigmes ideològics i desenvolupar una anàlisi crítica (Lorenz; Claydon & McBride; Ryschka).

Pel que fa a Catalunya, tampoc cal recordar esdeveniments epocals com ara la unió dinàstica de la Corona Catalano-aragonesa amb la Corona de Castella (en l'últim quart del segle XV); la guerra dels Segadors (1640-1652); la guerra de Successió (1701-1715), la promulgació dels decrets de Nova Planta (1707-1716) i l'anihilació de la Corona d'Aragó (Principat de Catalunya i la resta dels estats de la Corona); la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930) i, finalment, la dictadura franquista (1939-1975).

La resposta cultural a aquests fets històrics és potent, també a nivell de producció dramaturgica, pel profund arrelament de la tradició teatral a l'àmbit català i la seva funció socio-política intensa i constant, sovint expressió de la consciència nacional. Fins i tot durant els segles XVI-XVII alguns autors mantenen un teatre en català.² Després de la der-

² Al segle XVI, les formes litúrgiques i els espectacles populars empenen el català, tot i que el teatre culte es representa en castellà; al segle XVII encara trobem testimoniatges interessants, com ara *La famosa comèdia de gala està en son punt*, anònima, de 1630 –paròdia de la *comedia nueva* castellana– o bé autors com ara

rota en la guerra de Successió, la situació empitjora amb el procés d'imposició lingüística, que implica també el teatre;³ malgrat això, a les darreries del segle XVIII es difon el sàinet en català, amb finalitats polítiques antiabsolutistes (Broch); successivament, durant la Renaixença, el teatre romàntic, realista, naturalista i intimista participa en la recuperació de la llengua, la cultura i la literatura catalanes.⁴ A continuació, amb el Modernisme,⁵ hom assisteix a l'obertura a Europa i a la voluntat de modernització, que caracteritza el teatre vitalista o regeneracionista i el teatre simbolista o esteticista i, un cop superada la crisi de la dramaturgia modernista, torna a posar-se en marxa la recuperació quan el teatre noucentista comença a fomentar l'alta comèdia –o comèdia burgesa– i el poema dramàtic.⁶ Durant la dictadura de Primo de Rivera la situació es fa difícil i empitjora dràsticament després de la Guerra civil amb la dictadura franquista; de fet, el teatre català emmudeix per la minorització (o repressió) de la llengua, almenys durant els primers deu anys del règim. A partir de la dècada dels 50 la situació millora i des dels anys 60, amb el Teatre independent, es produeix una nova renaixença dramàtica. És un moment decisiu, perquè des d'aleshores el teatre es concep com a instrument de lluita i incidència social i política, de recuperació i rescat identitaris; gràcies a institucions com ara l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (1960), l'Institut del Teatre (fundat el 1913 i refundat a partir del 1970) i després el Teatre Lliure (1976) i la Sala Beckett (1989) de Barcelona, es consoliden els centres de formació, producció i experimentació de la dramaturgia catalana contemporània (Corrons 2011a; Saumell; Amo Sánchez & Mestres).

2. Jordi Casanovas, *Trilogia sobre la identitat catalana (2011-2015)*

No és d'estranyar, doncs, que en l'actualitat, en plena fase de (re)definició i (re)afirmació identitària, el teatre es faci ressò un cop més d'una tendència tan significativa. Un exemple especialment interessant d'aquest fenomen ens l'ofereix Jordi Casanovas i Güell (Vilafranca del Penedès, 1978), dramaturg i director teatral pluripremiat,⁷ format a l'Institut del Teatre i la Sala Beckett de Barcelona. Casanovas ha escrit més d'una trentena de peces;⁸ entre elles, una trilogia sobre la identitat catalana –*Una història catalana* del 2011, amb una nova versió del 2013 (Casanovas 2011a; Casanovas 2013; Orazi 2018),

Fontanella –*Tragicomèdia pastoral d'amor, firmesa i porfia* de 1640, *Lo desengany* de 1650–, hereu de dues tradicions, la joglaresca medieval i la humanista (inspirada en Plaute, Terenci, etc.), tot i recollint també la barroca castellana.

³ Única excepció, el mallorquí Joan Ramis (1746-1819), amb les seves peces neoclàssiques *Lucrecia* de 1769, *Arminda* de 1775 i *Rosaura* de 1783.

⁴ Des de la meitat del segle XIX, amb el drama històric i el drama sentimental o melodrama, amb autors com ara Àngel Guimerà amb el seu drama romàntic i després realista.

⁵ Els límits cronològics del qual s'identifiquen convencionalment amb el 1892 –quan la revista *L'Avenç* es converteix en la plataforma del nou moviment– i el 1911 –amb la mort de Joan Maragall i Isidre Novell– o el 1912 –amb la publicació de la novel·la *La vida i la mort d'en Jordi Friginals* de Josep Pou i Pagès–.

⁶ Amb autors com ara Josep M. de Sagarra.

⁷ Premi Ciutat de València 2006, Premi Crítica Barcelona 2007, Premi Crítica “Serra d'Or” 2007 al millor text teatral, Premi Butaca al millor text teatral 2009, Premi Time Out Barcelona 2010, Premi Butaca al millor text teatral 2011 per *Una història catalana*, Premi Ciutat de Barcelona de Teatre 2012 per *Pàtria*, Premi Tendències 2013, Premi Butaca al millor text teatral 2016 per *Vilafranca*, etc.

⁸ Les més recents són: *Port Arthur*, presentada del 13 al 24 de juliol del 2016 al Teatre del Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, en el marc del Festival Grec; *Cervantes, el último Quijote*, estrenada el 8 de setembre del 2016 en el Teatro Gala de Washington DC (Casanovas 2016; Brickman); *Gazoline*, en cartellera en el IATI Theatre de Manhattan (New York) del 25 de març al 16 d'abril de 2017. Sobre l'autor i la seva trajectòria dramàtica, veg. Prieto; Foguet; Casanovas 2009; Corrons 2011a; Corrons 2011b; Pérez Rasilla; Saumell; Corrons 2013; Romani.

Pàtria del 2012 (Casanovas 2012a) i *Vilafranca. Un dinar de Festa major*⁹ del 2015 (Casanovas 2015a)–, on el dramaturg aprofita el discurs teatral per analitzar els factors i elements que configuren el perfil identitari català en constant redefinició i consolidació. L'estudi del tractament del tema en l'àmbit dramàtic, de la dialèctica entre els personatges, dels aspectes que l'autor considera com a característics de la identitat catalana actual i la peculiar manera de utilitzar-los en les seves peces, en descobreixen la seva idea individual i alhora plural, resultat d'un constant procés de negociació entre les parts implicades. De fet, Jordi Casanovas ha afirmat recentment: «Passen els anys i cada cop tinc menys clar què és ser català. Espero descobrir-ho aviat» (Casanovas 2011b). Potser aquesta trilogia l'hagi feta servir per investigar sobre la seva personal percepció i concepció identitària i poder-la expressar en el seu teatre. Així, per a dur a terme l'estudi de la trilogia sintetitzat a aquestes pàgines, s'ha tingut en compte necessàriament la reflexió teòrica sobre el tema (Pallach; Fernández & Subirana; Sabaté, etc.), aprofintant alhora les experiències crítiques aplicades a l'àmbit literari català (Arnau; Buffery; Corrons 2011a; Amo Sánchez & Corrons; etc.), a àmbits que es podrien definir afins (com ara l'irlandès o l'austriac: Ryschka, etc.) i en general a altres àmbits no majoritaris (González & Laplace-Claverie, etc.).

3. *Una història catalana*

La peça, primera part de la trilogia, rep el Premi Butaca al millor text teatral 2011 i s'estrena el 6 de juny d'aquell mateix any a la Sala Tallers del Teatre Nacional de Catalunya, en el marc del projecte T6. En la nova versió del 2013, també estrenada en el Teatre Nacional de Catalunya –però a la Sala Gran– el 28 de febrer, Casanovas afegeix una tercera línia argumental, reordena les escenes i la dinàmica de l'acció, fa créixer un personatge abans gairebé marginal, matisa la resta dels papers, amplia el repartiment i reescriu el final. El prisma identitari s'enriqueix, doncs, reflectint facetes que perfilen amb major precisió una identitat canviant i complexa, amb les seves llums i les seves ombres, oferint una reflexió força interessant sobre la història política i social de la Catalunya recent, que el dramaturg aconsegueix concretar a l'escena gràcies al seu potent sentit del conflicte dramàtic, del ritme de l'acció, de la concatenació dels diàlegs, implicant el públic i obligant-lo a reflexionar.

L'epígraf cita una dita popular: “de porc i de senyor se n'ha de venir de mena”; elecció significativa, atès que els proverbis són elements tradicionals estrictament relacionats amb l'àmbit de què són expressió; en aquest cas, s'aprofita un element paremiològic que al·ludeix a l'ambient on neixen o creixen les persones, de què aquestes hereden característiques distintives (en aquest cas, vulgaritat i mediocritat o bé senyoriu), enfatitzant-se la importància de les arrels i dels orígens.

La peça descriu gairebé 20 anys de la història catalana, del 1979 al 1995, de la Transició a la Barcelona postolímpica, presentant tres ambientacions –el Pallars, Barcelona i Nicaragua– i un triple enfocament temàtic: les aspiracions d'un poble de la muntanya del Pirineu, que vol aprofitar l'arribada de la democràcia i la modernitat per desenvolupar-se econòmicament; l'experiència sud-americana d'un emigrant català que es torna un guerri-

⁹ Durant els mesos d'octubre i novembre del 2017 es va rodar la pel·lícula per a televisió *Vilafranca*, adaptació de la peça homònima, produïda per Diagonal TV amb la participació de Televisió de Catalunya i dirigida per Lluís Maria Güell, que va recuperar alguns interprets de l'obra de teatre (Marta Angelat, Vicky Luengo, Lluïsa Castell i Marc Rius). Precedentment, al més d'octubre del 2015, Casanovas va presentar *B, la pel·lícula de Bàrcenas*, sobre el tema de la corrupció, adaptació d'una altra peça seva, *Ruz-Bàrcenas* (2014), basada en el segon interrogatori del jutge Pablo Ruz a Luis Bárcenas, ex-tresorer del Partit Popular, a partir de les declaracions del mateix Bárcenas del 15 de juliol del 2013 en la Audiència Nacional.

ller, finalment implicat en la revolució nicaragüenca; els intents d'un quinquí del suburbi barceloní de La Mina de sortir de la il·legalitat i esdevenir un honrat home de negocis. S'entén immediatament que al text no s'hi trobarà cap idealització, sinó tot el contrari: la Catalunya rural i muntanyenca no hi apareix mitificada, sinó retratada com a un ambient de malfiança i violència; amb Barcelona passa el mateix i els quinquís de La Mina com els burgesos sense escrúpols amb els seus fills mimats descobreixen un panorama degradat; també el català emigrat a Amèrica Llatina que s'ha tornat un guerriller juga un paper desmitificador en la descripció de la crisi de la revolució després de la victòria contra el dictador Somoza (Tree). Es tracta, doncs, d'una història de fronteres (Angus), protagonitzada per autòctons, immigrants castellanoparlants, emigrants, amb les seves històries personals que es mesclen en la quotidianitat, construint una realitat social, econòmica i política complexa que desafia qualsevol visió monolítica (Article no firmat 2013). De fet, l'obra juga amb el concepte de 'límit franquejat', mostrant un País per construir, famílies per preservar, empreses per desenvolupar, perquè el públic s'interrogui sobre qui és el bo i qui és el dolent en aquesta història, reflex de la història catalana, com els tres espais en què es desenvolupa l'acció.

S'ha afirmat que la peça explora dues pulsions primàries: “d'una banda, [...] el món asfixiant i atàvic d'un poble dels Pirineus, que porta el caïnisme a l'extrem [...]” (Casanovas 2011b); de l'altra, l'ascens d'un quillo de La Mina, que sotmet tots aquells que es troba pel camí. Aquestes dues trames representen sengles empentes contràries, la de vendre i la de comprar. El dramaturg descriu aquests dos móns antitètics restituint-los la veu (fins i tot amb les seves variants lingüístiques): el pallarès és amenaçat per l'extinció mentre que el castellà dels xarnegos es va imposant, la tendència a callar dels pallaresos –reservats i tossuts– contrasta amb l'arrogància ostentosa del quinquí de La Mina, el masclisme del qual xoca amb el matriarcat del Pallars. Casanovas dona forma dramàtica a aquest enfrontament antropològic (Puigtbella 2011), afegint-hi un desenllaç efectista, influït per les sèries televisives, el cinema i els còmics, amb què ofereix una nova visió de la història de la Catalunya recent (Barbany).

Els tres actes, doncs, presenten sengles fronteres catalanes on, contemporàniament i amb salts cronològics i espacials significatius, es desenvolupa la vivència dels 23 personatges interpretats per 10 actors. Els protagonistes són una família de tres dones de la muntanya (la Maria, la Núria i la Laia de Farràs, l'àvia, la mare i la filla respectivament), que lluita per no perdre la seva casa i la seva terra quan tots els veïns volen vendre als especuladors que planifiquen la construcció d'una estació d'esquí, emparades per una llegenda pagesa segons la qual aquestes dones practiquen la bruixeria; el xarnego traficant de droga del suburbi barceloní, Luis Calanda Martínez 'El Cala', qui aconsegueix aprofitar el boom i les especulacions immobiliàries anteriors als jocs olímpics del 1992 i canviar de vida; finalment, en Josep de Farràs, *alias* Reverendo, un emigrant català que ha deixat la seva terra, s'ha tornat un guerriller –implicat també en la revolució Sandinista– i ha assistit al passatge de la utopia revolucionària a la corrupció després de la derrota del dictador; aquest personatge en el tercer acte retornarà als seus orígens i determinarà la recomposició d'un mosaic força complex. Josep de Farràs, que en la versió del 2011 apareixia de manera ràpida al tercer acte, ara es reforça i la seva intervenció adquireix més sentit, amb una trama pròpia, que n'explica l'ansia de redempció i resulta determinant en el final.

En l'últim acte, descobrim que el guerriller és el marit de l'àvia del poble pallarès: la seva història permet entendre la dels seus descendents i fa coincidir a la muntanya el desenllaç de la triple acció. La convergència de les tres trames suscita un efecte gairebé

èpic, en aquest “singularísimo western fronterizo” (Ordóñez) ple de tensió dramàtica, on conviuen la supersituació, l’odi, la codícia, el tancament i l’ascensió social.¹⁰

Des del principi, la llengua és l’element utilitzat per contextualitzar i connotar l’acció, les ambientacions, les situacions i els personatges, fent-la servir per tant com a marcador identitari: hom pot escoltar el pallarés més o menys tancat dels habitants de la muntanya, el barceloní, el castellà dels immigrants de La Mina més o menys catalanitzat, el castellà estàndard, l’espanyol de Nicaragua parlat pels guerrillers. A través d’aquestes variants lingüístiques, es descobreixen les obsessions, les manies, les esperances, les supersticions, la por, la venjança, el poder i les febleses d’un grup, d’una comunitat, de què finalment emergeix també la coherència d’un conjunt en aparença incoherent.

A més, l’autor realitza un ús experimental de les acotacions: els intèrprets les reciten en català central, tornant-se ‘acotacions parlants’ i passant ràpidament d’una varietat lingüística i d’una llengua a l’altra quan juguen dos o tres papers diferents, amb una habilitat actoral no comuna.

L’escenografia és minimalista: una falsa paret amb dues portes i unes cadires constitueixen el decorat, amb un canvi final molt senzill (amb el desplaçament de l’acció a la muntanya) i alhora impactant quan, al segon entreacte, el públic de les primeres files és convidat a seure en l’escenari, on es desenvoluparà el desenllaç wester (Bachs), abatent-se la quarta paret i anul·lant-se el límit entre espectadors i actors. En l’epíleg tot encaixa a la perfecció i, gràcies al desvelament conclusiu, construït amb gran eficàcia dramàtica, on es concentren la tensió màxima i uns personatges i una història realment potents, destaquen la coherència i el sentit de la peça:¹¹ el temps i l’espai –tractats de manera experimental, desestructurant-ne la linealitat–, les diferents històries, tot s’unifica en el present de la representació, en un lloc de la muntanya on s’homogeneïtzen les vivències dels protagonistes.

Segons Gemma Bachs, a *Una història catalana* l’eix identitari s’identifica amb la pregunta inevitable sobre què significa ser d’un lloc i com funcionen els mecanismes d’arrel a una terra, sigui quina sigui. Això demostra la capacitat del dramaturg per conciliar elements identitaris peculiars amb factors universals, rebutjant tot tipus de mitificació i basant, en canvi, la seva anàlisi en una reflexió força concreta i realística, tant en aquesta peça com en les altres dues que integren la trilogia, fet que n’explica l’èxit també internacional.

4. *Pàtria*

La segona part de la trilogia, Premi Ciutat de Barcelona i nominació als Premis Butaca al millor text teatral del 2012, s’estrena dins el festival Temporada Alta el 12 d’octubre d’aquell mateix any, un mes després de la històrica manifestació de l’Onze de Setembre. Casanovas, entrevistat per Jordi Basté, ha declarat que la primera versió de l’obra la va escriure en el 2007 i la definitiva en el 2011 i que després de la Diada del 2012 va retocar tan sols alguns aspectes secundaris (Sagarra).

Com en *Una història catalana*, també a *Pàtria* reapareixen alguns elements clau del teatre de l’autor: el tractament experimental dels elements cronològic i espacial, amb la multiplicació dels plans dramàtics aprofintant el desplaçament de l’acció a llocs llunyans entre si (com ara Catalunya i Estats Units), el *flashback* per articular la línia argumental

¹⁰ Segons Marcos Ordóñez, l’aventura de Josep de Farràs té l’alè de les grans novel·les sudamericanes dels 70 i de “los pistoleros cansados de Marsé (con unas sorprendentes gotas de Peer Gynt)”, mentre que Bernat Puigtobella (2013) l’ha definida una història coral amb esforç d’amplificació.

¹¹ Begoña Barrera ha definit aquest efecte ‘èpic’; de fet, l’obra sembla col·locar-se entre l’èpica hollywoodiana i la brechtiana.

en una doble dimensió temporal (la passada –des de fa seixanta anys– i l’actual, canviant sovint de l’una a l’altra per fer-les coincidir en el final), l’escenografia minimalista (amb tan sols quatre taules i unes cadires) on sis actors interpreten més d’una vintena de personatges.

La peça presenta dos epígrafs: el primer és, un cop més, una dita popular, “Una bona capa tot ho tapa”; el segon és una citació de Brecht, “Aquell qui no sap és un imbècil, aquell qui sap i calla és un criminal”; ambdós al·ludeixen a la idea de veritat encoberta, tant ignorada com amagada, i a les responsabilitats de qui sap i calla (un criminal, segons Brecht) i de qui no sap (igualmente culpable per abdicar el dret-deure d’informar-se i, per conseqüent, tomar posició).

En *Pàtria* s’examina el context socio-polític que ha engendrat la complexa situació de la Catalunya actual, oferint “un final rotund, inflammat de patriotisme, [que] va posar dempeus els espectadors [...], convidats a metabolitzar vertiginosament la ficció, convertida en el plausible futur polític” (Benach; citat també per Sagarra) plantejat des de Diada del 2012. De fet, l’obra sembla concretar l’anhel (en termes més o menys utòpics) de veure aparèixer un personatge polític que pugui aconseguir l’objectiu comú en la delicada situació actual; perquè, amb paraules del mateix dramaturg,

fa mesos, potser anys, que vivim un autèntic malson social, econòmic i polític. És per això que no és descabellat pensar que potser sorgirà aviat un individu capaç de moure les masses [...]. La gent [...] diu noms [...] Qui sap si un d’ells, o algú a qui encara no coneixem, tindrà prou carisma per engrescar tot un poble. Potser tots ens sentirem representats amb les seves paraules. Potser creurem que aquesta vegada sí [...]. Potser estarem orgullosos de ser diferents a la resta del món. Potser ens sentirem dir que les coses estan canviant. Potser ens omplirem d’il·lusió. Però no crec que sapiguem mai del cert quins són els pensaments que passen pel cap d’aquest home. En què haurem de creure llavors, en una persona o en una idea? A partir d’ara, nosaltres també serem responsables del rumb que prengui el nostre país (Casanovas 2012b).

Aquestes afirmacions contenen una crítica implícita dels protagonistes de l’escena política actual i és per això que Casanovas construeix el personatge principal –En Miquel Raventós– connotant-lo amb trets antitètics respecte als polítics reals, però sense caure en la banalitat de proposar contrafigures, presentant-nos-lo com a una opció alternativa.

El començament de la peça és dramàticament intens i alhora conceptualment inquietant i, durant l’estrena i les reposicions successives, ha provocat un aplaudiment espontani dels espectadors: En Miquel, que no és un polític professional sinó un periodista televisiu indignat, en l’escena inicial interromp un debat polític que condueix des d’un estudi de televisió per blasmar tots els convidats al programa. Després d’aquest episodi, es llança a la política aglutinant la població descontenta amb la situació econòmica i política del país i es torna “el primer candidat clarament independentista amb possibilitats reals d’aconseguir la majoria a les [...] eleccions a la presidència de Catalunya”; com a conseqüència, “el partit de govern vol eliminar aquest inesperat i inoportú rival plantejant una jugada sorpresa i els detractors més ultres [...] el volen veure literalment mort” (Casanovas 2012b). Quan falten tres dies per a les eleccions, el protagonista desapareix: la policia investiga; la seva dona, el seu fill i la seva assessora de campanya tracten d’esbrinar perquè En Miquel ha desaparegut; la gent està tensa; i, si hom no aconsegueix trobar el candidat aviat, el país podria esclatar.

És evident que també en aquesta obra, com en la primera part de la trilogia, el desenvolupament de la línia argumental resulta parcialment influït per la novel·la policíaca

i per les sèries televisives, presentant –com la peça que la precedeix– “un element ex-cèntric, [...] aquí la figura de l’avi, que no és l’heroi sacrificat que tothom creia, sinó un espavilat que s’ha passat anys fent de negre de Mark Rothko, el pintor nord-americà mort el 1970” (Benach).

La trama, doncs, estigmatitza les maniobres dels polítics per destruir l’adversari i posa al descobert la falta d’una confrontació política èticament digna, substituïda pels intents de pactar amagadament un compromís rentable per a tots i per les tretes per desqualificar i eliminar un contrincant molest. *Pàtria*, però, també és duríssima amb els mitjans de comunicació o, més precisament, amb una certa manera de gestionar i instrumentalitzar la informació (Sagarra). A l’obra “hi ha una crítica molt severa a la maquinària que crea lideratges a mida dels electors, tan perversa que fa de l’autenticitat d’un nouvingut a la política el principal artífici de qui aspira al poder” (*Àlvaro*).

Amb sorprenent habilitat i eficàcia, Casanovas suggereix les preguntes més incòmodes sobre la distància i –en els casos pitjors la incongruència– entre les expectatives suscidades en l’electorat i la real voluntat o capacitat dels polítics de realitzar-les. “*Pàtria* analitza el naixement i la construcció d’una il·lusió política reactiva” (*Àlvaro*) i la gran qüestió de la peça –que reflecteix el moment històric i polític actual– és precisament la gestió intel·ligent d’aquesta necessitat de transformació. És per això que, segons l’autor, qualsevol canvi ha d’anar acompanyat “d’una restauració del prestigi i la credibilitat de la política”, per no caure en la “paradoxa de ser com abans sota una nova bandera” (*Àlvaro*), autocrítica preventiva que representa el nucli del missatge i l’element de reflexió més profund sobre el debat polític a la societat catalana (i no tan sols) d’avui.

Juntament amb el tema polític, eix central de l’obra, *Pàtria* desenvolupa alhora altres subtemes relacionats amb ell, com ara el de la memòria històrica –i la seva instrumentalització–, la mentida com a tretra que pot igualar els adversaris, la “reflexió sobre el paper de la família al si de la col·lectivitat” i “una nova incursió [...] en el mite de l’alta muntanya, que a *Una història catalana* era el Pallars i que aquí és el Montseny, amb les Agudes com a mirador privilegiat de Catalunya” (Benach).

També en aquesta obra, en el tercer acte, el complex entramat format per les diferents línies argumentals (la política, la familiar, la individual de cada personatge, etc.) es resol en una construcció unitària, ressaltant alhora l’inquietant concepte clau de la justificació de la ‘mentida al servei d’una veritat superior’. L’ambigüitat brechtiana del final (estratègicament anticipada en l’epígraf inicial) nega tota complacència als dos bàndols oposats, reafirmant l’eficàcia i la força dramàtica de l’obra.

5. Vilafranca. Un dinar de Festa major

La tercera part de la trilogia, ha estat definida una obra coral, tot i que hi apareixin ‘tan sols’ tretze personatges (inclosos dos d’ells qui en els *flashbacks* apareixen de joves) interpretats per onze actors, força menys respecte a les altres dues peces que la precedeixen. En paraules del mateix Casanovas, *Vilafranca* havia d’encapçalar la trilogia, atès que el tema arrenca de la seva vivència més privada, resultant-li per això molt pròxim, per ser el dramaturg originari del Penedès i haver viscut de prop algunes de les situacions dramatitzades. Tot i així, i encara que l’esborrany de l’obra es remunta al 2005, l’autor va entendre que per explicar el que coneixia millor havia de tenir més experiència i aconseguir un cert distanciament per destacar el valor col·lectiu d’elements i dinàmiques personals i locals i tornar-los sobrenacionals i universals (Marimon; Sala).

Vilafranca està caracteritzada per un to naturalista que recorda el teatre clàssic rus, encara que sense reproduir-ne les pretensions poètiques. El dramaturg ha afirmat que en aquests personatges hi ha un poc de Chekov, però també de Tennessee Williams i Brian

Friel (Sala) i, en una entrevista recent, ha afegit que potser observant com es mou, pensa i sent una família catalana hom pot descobrir com realment es mou, pensa i sent tot un país (Casanovas 2015b). De fet, els protagonistes són tres generacions d'una típica família catalana, que ofereixen un recorregut pels trets més característics d'aquest context, centrat precisament en l'àmbit familiar (Article no firmat 2015), per reconstruir-ne com si diguessim la psicologia social; gairebé un arbre genealògic comú, on els tòpics i fins i tot els estereotips culturals es mesclen amb els records concrets de la infantesa i la joventut.

L'epígraf és una cita de Ramón Gómez de la Serna: "Tenía tan mala memoria que se olvidó que tenía mala memoria y se acordó de todo", relacionada amb l'enfermetat del patriarca, però també amb el concepte de memòria, tant aquella subjectiva dels personatges com aquella comú del grup (la família), que hom podria definir ancestral i, per tant, arquetípica i també de les relacions interpersonals i els mecanismes comportamentals reflex de vicissituds personals projectades en una dimensió més àmplia i compartida.

La mestria de l'autor en concretar la construcció dramàtica demostra la naturalitat amb què els dramaturgs catalans contemporanis aconsegueixen reflectir la seva peculiar realitat –al·ludint a referents concrets– tot i acordant-la amb un missatge global, en contratendència respecte als conflictes metafòrics entre personatges anònims en un context indefinit i intemporal típics de l'escena dels 90: des d'aquest punt de vista, *Barcelona* de Pere Riera¹² o *L'hort de les oliveres* de Narcís Comadira¹³ confirmen una tendència que es manifesta en la seva màxima expressió precisament en la trilogia de Casanovas.

Per estudiar el perfil identitari col·lectiu, doncs, l'obra part de l'àmbit familiar i aprofita una sèrie d'elements anecdòtics costumistes (els castells, les danses, el menú, les begudes, etc.), que connoten l'acció de manera més popular i tradicional respecte a les altres dues peces. Tot i així, i un cop més, s'hi aconsegueix transcendir la dimensió local, transfondre-la en una visió global i universalitzar-la: l'intent del dramaturg és deixar que el teatre compleixi la seva funció, permetent als espectadors, gairebé sense que en siguin conscients, dialogar amb aquestes figures, concretes i alhora representatives d'una comunitat sencera, apropant la realitat local a la universal (Entrevista no firmada).

Quan s'aixeca el teló és el 30 d'agost –diada de Sant Fèlix i moment central de la Festa major de Vilafranca– de principis dels 80 i tota la família s'ha reunit per dinar. En l'acostumada escenografia minimalista, se'ns presenta un montatge peculiar, amb escena central i els espectadors a les dues bandes, que potencia l'eficàcia amb què el dramaturg aprofita l'espai teatral. De sobte, amb un salt cronològic, es passa al mateix dia i al mateix lloc del 1999: segons la tradició, la Cristina ha convidat tots a dinar, ara però la família ha augmentat, el pare està malalt i algunes relacions s'han deteriorat. El dramaturg, per tant, torna a aprofitar l'ús del *flashback* i realitza un tractament experimental de l'element cronològic, que produeix un desdoblament temporal i permet descobrir progressivament les arrels de les tensions interpersonals que esclataran a continuació. Això es realitza tant presentant converses passades (p.e. entre el pare i la filla gran, quan aquesta era encara una adolescent) com tornant anys enrere gràcies a les velles fotos dels dinars precedents.

¹² Pere Riera (Canet de Mar 1974), dramaturg i director teatral, compagina l'escriptura dramàtica amb la de guions televisius, és docent de l'Institut del Teatre i de l'Obrador de la Sala Beckett de Barcelona. És autor de *Barcelona* (2013), Tarragona, Arola Editors, 2013, Premi Max al millor text teatral 2014; *El don de las sirenas* (2013); *Red Pontiac* (2011); *Desclassificats* (2011); *Lluny de Nuuk* (2010), Premi Crítica "Serra d'Or" al millor text teatral 2011; *Casa Calores* (2007); *El factor Luxemburg* (2007).

¹³ Narcís Comadira (Girona 1942) a més de dramaturg és poeta, pintor, periodista i crític literari; en el 2015 ha tornat a l'escena amb *L'hort de les oliveres*, estrenada a la Sala Gran del Teatre Nacional de Catalunya; precedentment, havia estrenat *El dia dels morts. Un oratori per a Josep Pla* (1997), *L'hora dels adéus* (1996), *Neva: un te* (1992), *La vida perdurable: un dinar* (1992).

A la casa de la Cristina, doncs, hi arriba tota la família i els espectadors la van coneixent poc a poc. Com que les condicions del patriarca s'han agreujat, s'haurà de prendre decisions i “és possible que aquest sigui el seu últim dinar plegats de Festa major.” “El dinar avança i esclata la ‘tragèdia’: [...] les baralles dels germans per les herències” i això inclina els espectadors a interrogar-se sobre l'inquietant poder dels diners, que sobrepuja fins i tot les relacions familiars. “Tot això es va desgranant davant el públic, que empatitza probablement amb el que sent més a prop” (Entrevista no firmada), gràcies a la capacitat dramàtica de l'autor d'afavorir la identificació amb les figures en escena.

El dramaturg retrata la societat catalana a partir de la família, és a dir de la dimensió que representa el primer nucli social de l'individu, i això contribueix a universalitzar els temes tractats i transcendir la dimensió local: en la trama, l'avi, el patriarca del clan que impedia que esclatessin els conflictes familiars, com que pateix alzheimer, ja no pot exercir el paper que havia jugat fins aquell moment (Article no firmat 2015); aquesta alteració dels equilibris interns del grup activa l'altre mecanisme arquetípic, relacionat amb el tema de l'herència; aquesta circumstància, juntament amb la requalificació d'un terreny, la venda del qual pot aportar uns beneficis econòmics considerables a la família, és l'element desencadenant del conflicte, que empenteja els personatges a viatjar retrospectivament cap al passat per entendre d'on vénen i qui són de debò. La malaltia del pare i el tema de l'herència trenquen la unitat familiar i posen al descobert la personalitat dels personatges i els seus interessos –egoisme, enveja, avarícia, gelosia, frustracions, ressentiments, secrets– (Mònico), tics que, en opinió del dramaturg, formen part de la identitat catalana.

L'enfocament familiar, però, també permet a l'autor tractar alguns subtemes, com ara l'adaptació tan sols parcial de la dona del germà de la família, procedent de la immigració de mitjans del segle passat, o bé la situació de la política local durant la Transició, a la que s'al·ludeix a través de la figura del patriarca, un ex-alcalde de l'època franquista que després va passar a Convergència, partit al qual tots estan afiliats.

La crítica ha definit la peça “un dels textos més ben escrits de Casanovas, un treball d'artesanía literària”, interpretat magistralment pels actors, que permet que “a poc a poc ens adonem que som de la família.” “Cada personatge representa un caràcter concret i la problemàtica familiar que això comporta i, a la vegada, [...] ens parla d'una tradició” (Mònico), fent que cada espectador es senti implicat en els conflictes que es desenvolupen en l'escena.

La peça estableix un paral·lelisme entre les dinàmiques i les relacions interpersonals dels membres d'aquesta família –representativa de la dimensió catalana– (Mònico) i dels espectadors, fins i tot dels estrangers, explorant què passa quan falta la persona que juga el paper aglutinador en un determinat microcosmos, descobrint al llarg del desenvolupament de l'acció que inevitablement els components del nucli en qüestió passen de l'harmonia a l'oposició més tensa (Fernández), segons un mecanisme igualment representatiu i arquetípic.

6. Conclusions

Ara bé, Casanovas obre la trilogia amb *Una història catalana*, analitzant-hi la recerca de la identitat des del punt de vista de les fronteres físiques i ‘mentals’, és a dir de la mentalitat del País, me 3sclant en l'acció la dimensió pública i la privada; continua amb *Pàtria*, centrada en el món de la política i la ‘mitologia’ històrica més recent, oferint-hi una perspectiva pública. Finalment, en *Vilafranca*, la reflexió sobre la qüestió identitària es col·loca al si d'una família típica, amb les seves contradiccions, mentre al voltant de la taula celebra el dinar d'una festa tradicional, per tant des d'un enfocament privat.

En la seva trilogia el dramaturg sintetitza els elements clau de la progressiva definició i reconstrucció del perfil identitari (Pfister): la dialèctica entre el marc històric i socio-polític passat (en aquest cas, un passat recent) i contemporani; el conseqüent naixement d'una consciència col·lectiva i de preocupacions socio-polítiques i, per tant, de la voluntat de construir una política futura comuna; la fase de represa i de (re)construcció identitària, caracteritzada pel superament de la perspectiva idealista substituïda per una anàlisi fins i tot desapiadadament crítica; l'existència d'un context socio-cultural que representa el substrat comú (els mites dels orígens, la llengua, les tradicions populars, el cos nacional –la terra, els espais naturals, el paisatge–) i contribueix a consolidar l'afirmació progressiva (Deleuze & Guettari, 26; Noiret).

L'autor concreta i expressa tot això aprofitant tres nivells de textualització (públic, semi-públic i privat; Wodak *et al.*), connotats de manera peculiar pels altres aspectes decisius que s'hi influeixen mútuament, tot i deixant ben clar quina perspectiva predomina en cada peça.

El resultat més sorprenent és la representació eficaç tant del component identitari específic com dels mecanismes universals: les qüestions, els problemes, és a dir els elements denotatius en què es fonamenten aquestes obres són generals, compartits per tothom i és per això que els espectadors s'hi poden reconèixer en el que veuen a l'escena; al mateix temps, el dramaturg ha aconseguit conjugar aquest patrimoni arquetípic amb elements connotatius característics de la identitat catalana, que completen una imatge capaç de reflectir la riquesa, però també les contradiccions i per tant la complexitat, d'una realitat identitària peculiar, combinant el llenguatge global amb el llenguatge particular.

En la seva trilogia l'autor ha sabut fondre amb mestresa tot això i expressar un missatge que sobrepassa la dimensió local i atreu els espectadors en una dimensió compartida, activant el mecanisme d'identificació. D'aquesta manera, el dramaturg ha assolit l'objectiu més ambiciós: presentar els aspectes clau d'un patrimoni identitari específic vehiculant-los a través d'aspectes arquetípics, que n'afavoreixen la difusió i la ressonància universal, concretant perfectament “the conditions in which a type of drama that is necessarily taken up with the daily existence of a rigidly defined group can circulate in the wider community” (González, IX) i realitzant en escena “the potential of minority theatre for representing the universal at the same time as reclaiming the specific” (González, XXIII).

Obres citades

- Àlvaro, F.-M. "El cadidat Miquel Raventós." *La Vanguardia* (01/11/2012). Disponible a Internet: <www.jordicasanovas.files.wordpress.com/2012/10/lavanguardia-patria-crc3b2nica.pdf>
- Angus, I. *A border within. National identity, cultural plurality and wilderness*. Montreal-Kingston-Londres-Buffalo: McGill Queen's University Press, 1997.
- Amo Sánchez, A. & F. Corrons. "Le théâtre catalan contemporain. Les ressorts d'un essor culturel récent: entre particularisme et désire d'universalité." Dins M. González & H. Laplace-Claverie eds. *Minority Theatre and Global Stage. Challenging Paradigms from the Margins*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishers, 2012. 193-215.
- Amo Sánchez, A. & A. Mestres, eds. *L'intèrpret: del teatre naturalista a l'escena digital*. València: Universitat de València, 2015.
- Arnau i Segarra, P. ed. *Identitat, literatura i llengua. Actes de la secció literària del XIX Col·loqui Germano-Català*. Barcelona: PAM, 2006.
- Article no firmat. "Crítica teatral. Una història catalana, en el TNC." *Culturalia* (19/03/2013). Disponible a Internet: <www.blogculturalia.net/2013/03/19/critica-teatral-una-historia-catalana-en-el-tnc/>
- Article no firmat. "Casanovas aborda la identitat catalana a partir de una família tradicional." *La Vanguardia* (03/11/2015). Disponible a Internet: <www.lavanguardia.com/cultura/20151103/54437626340/casanovas-aborda-la-identidad-catalana-a-partir-de-una-familia-tradicional.html>
- Bachs, G. "Una història catalana (Jordi Casanovas. TNC)." Blog de l'autora, 03/03/2013. Disponible a Internet: <www.elleapassetantdheuresouslesunlights.blogspot.it/2013/03/una-historia-catalana-jordi-casanovas.html>
- Barbany, P. "Una història catalana." *Notodo* (10/06.2011). Disponible a Internet: <www.notodo.com/escena/2484_una_histria_catalana_tnc_barcelona.html>
- Barrena, B. "Tot tipus d'històries." *El País Cultura* (28/02/2013). Disponible a Internet: <www.ccaa.elpais.com/ccaa/2013/02/27/quadern/1362001963_991037.html>
- Benach, J. A. "Patriotisme abrandat." *La Vanguardia* (15.10.2012). Disponible a Internet: <www.hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2012/10/15/pagina-44/90604568/pdf.html>
- Brickman, R. "Cervantes. *The last Quijote* at Gala hispanic theatre." Blog de l'autora, 13/09/2016, <www.dcmetrotheaterarts.com/2016/09/13/review-cervantesthe-last-quixote-gala-hispanic-theatre/#>
- Broch, À. dir. *Història de la literatura catalana*. IV. *Literatura moderna. Renaixement, Barroc i Il·lustració*. Direcció Josep Solervicens. Barcelona: Enciclopèdia Catalana-Editorial Barcino-Ajuntament de Barcelona, 2016.
- Buffery, H. "Theatre Space and Cultural Identity in Catalonia." *Romance Quarterly* 53, 3 (2006): 195-209.
- Casanovas, J. "Qüestionari a dos joves autors catalans. Jordi Casanovas." *Pausa. Cuaderno de teatro contemporáneo* 31 (2009): 69-75.
- . *Una història catalana*. Tarragona: Arola Editors, 2011a.
- . *Una història catalana*, fitxa de l'obra en la pàgina web de l'autor, <www.jordicasanovas.net/2011/06/01/una-historia-catalana-a-catalan-story/>, 2011b.
- . *Pàtria*, guió inèdit. 2012a.
- . *Pàtria*, fitxa de l'obra en la pàgina web de l'autor, <www.jordicasanovas.net/2012/10/12/patria-patria-homeland/>, 2012b.

- . *Una història catalana*, guió inèdit, nova versió. 2013.
- . *Vilafranca. Un dinar de Festa major*, guió inèdit. 2015a.
- . *Vilafranca. Un dinar de Festa major*, fitxa de l'obra en la pàgina web de l'autor, <www.jordicasanovas.net/2015/01/12/vilafranca-projecte/>, 2015b.
- . *Cervantes. El último Quijote*, fitxa de l'obra en la pàgina web de l'autor, <www.jordicasanovas.net/2016/05/16/cervantes-de-avellaneda/>, 2016.
- Claydon, T. & I. McBride, eds. *Protestantism and national identity: Britain and Ireland, c. 1650-c. 1850*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007².
- Corrons, F. "El teatre català actual (1980-2010): una pràctica artística singular? Reflexions identitàries sobre el fet teatral a la Catalunya autonòmica." *Catalònia* 9 (2011a): 1-15. Disponible a Internet: <www.crimic.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/Corrons.pdf>
- . "Novo dramaturgo/a e director (a) de Cataluña pretende conectar co público. Razón aquí. Reflexións sobre a relación teatral nas novas dramaturxias catalás (Jordi Casanovas, Cristina Clemente, Alex Mañas)." *Boletín galego de literatura* 46 (2011b): 111-130.
- . "Más allá del título... el videojuego como dispositivo escénico en la obra de Jordi Casanovas: Trilogía de *Hardcore Videogames*." *Revista Letral* 11 (2013): 40-54. Disponible a Internet: <www.proyectoletral.es/revista/>
- Deleuze, G. "One Less Manifesto." Dins T. Murrey ed. *Mimesis, masochism and mime. The politics of theatricality in contemporary french thought*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997. 239-258.
- Deleuze, G. & F. Guattari. *Kafka: towards a minor literature*. Minneapolis-Londres: University of Minnesota Press, 1986.
- Entrevista no firmada. *TeatreBarcelona* (04/11/2015). Disponible a Internet: <www.es.teatrebarcelona.com/espectaculo/vilafranca>
- Fernández, I. "Jordi Casanovas: «El teatro de Barcelona se ha vuelto conservador»." *El Periódico* (19/02/2015). Disponible a Internet: <www.elperiodico.com/es/noticias/ocio-y-cultura/jordi-casanovas-teatro-bcn-vuelto-conservador-3949068>
- Fernández, J.-A. & J. Subirana, eds. *Funcions del passat en la cultura catalana contemporània: institucionalització, representacions i identitat*. Lleida: Punctum, 2015.
- Foguet i Boreu, F. "Una dramaturgia per a la 'generació líquida'." Dins J. Casanovas. *Estralls*. Alzina: Bromera, 2007. 11-35.
- González, M. "Introduction. Minority theatre in the age of globalization." Dins Magdalena González & Hélène Laplace-Claverie eds. *Minority theatre and global stage. Challenging paradigms from the margins*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2012. IX-XXIII.
- González, M. & H. Laplace-Claverie, eds. *Minority theatre and global stage. Challenging paradigms from the margins*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2012.
- Levitas, B. *The Theatre of Nation: Irish Drama and Cultural Nationalism 1890-1916*. Oxford: Clarendon Press, 2002.
- Lorenz, D. C. G. "Austrian Authors and the Dilemma of National and Regional Identity at the End of the Twentieth Century." *Modern Austrian Literature* 9, 3, 4 (1996): 13-29.
- Marimon, S. "Casanovas tanca la trilogia sobre la identitat amb Vilafranca." *Ara.cat Cultura* (07/02/2015). Disponible a Internet: <www.ara.cat/cultura/Casanovas-tanca-trilogia-identitat-Vilafranca_0_1299470211.html>

- Mònico Fernández, N. “Les herències i la unitat familiar.” *TeatreBarcelona* (21/10/2015). Disponible a Internet: <www.teatrebarcelona.com/recomanacio/vilafranca-neus-monico-fernandez-30678>
- Murrey, C. *Twentieth-Century Irish Drama: Mirror up to Nation*. New York: Syracuse University Press, 2000.
- Noiret, S. ed. *Public history: pratiche nazionali e identità globale*. Monografia de *Memo-ria e Ricerca*, nova sèrie 37, 2 (2011).
- Orazi, V. “Teatre i identitat: Jordi Casanovas, *Una història catalana*, (2011), *Pàtria* (2012) i *Vilafranca* (2015).” Dins V. Martines et al. eds. *La batalla de les identitats. Discursos de centre i perifèria*. Monografia de *Zeitschrift für Katalanistik* 31 (2018). En premsa.
- Ordóñez, M. “Una buena noticia teatral.” *El País Cultura* (21/03/2013), <www.cultura.elpais.com/cultura/2013/03/20/actualidad/1363791992_475355.html>
- Pallach, A. *La identitat catalana: el fet diferencial; assaig de definició*. Barcelona: Proa, 2000.
- Pérez Rasilla, E. “Entrevista a Jordi Casanovas.” *Don Galán. Revista audiovisual* 2 (2012). Disponible a Internet: <www.teatro.es/contenidos/donGalan/donGalan-Num2/video.php?vol=2&doc=3_14>
- Pfister, M. *Das Drama*. München: Fink, 2000.
- Prieto Nadal, A. “Retratos generacionales de Jordi Casanovas y Marta Buchaca.” Dins J. Romera Castillo ed. *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33)*. Madrid: Visor, 2005. 207-220.
- Puigtobella, B. “Tal Farràs tal trobaràs.” Pàgina web de l'autor. Disponible a Internet: <www.jordicasanovas.net/2011/06/01/una-historia-catalana-a-catalan-story/>
- . “Catarsi al TNC.” *Nívol* (01/03/2013). Disponible a Internet: <www.nuvol.com/opinio/una-historia-catalana-jordi-casanovas-catarsi-al-tnc/>
- Roche, A. *The Irish Dramatic Revival 1899-1939*. London: Bloomsbury Methuen, 2015.
- Romaní Picas, M. *Entre les cares noves, Jordi Casanovas. Vida i obra d'un dramaturg del segle XXI*. Tesina de grau. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2013-2014, <www.repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/24879/Romani_2014.pdf?sequence=1>
- Ryschka, B. *Constructing and Deconstructing National Identity: Dramatic Discours in Tom Murphy's "The Patriot Game" and Felix Mitterer's "In der Löwengrube"*. Frankfurt am Main: Peterlang, 2008.
- Sabaté, F. ed. *Anàlisi històrica de la identitat catalana*. Barcelona: IEC, 2015.
- Sagarra, J. de. “Pàtria: teatre i prou.” *La Vanguardia* (21/10/2012). Disponible a Internet: <www.hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2012/10/21/pagina-7/90651809/pdf.html>
- Sala, C. “Jordi Casanovas sienta en la mesa a la gran familia catalana.” *La Razón* (04/11/2015). Disponible a Internet: <www.larazon.es/local/cataluna/jordi-casanovas-sienta-en-la-mesa-a-la-gran-familia-catalana-ID11121867#.Ttt14BVL-X0awYZC>
- Saumell, M. “Teatro del ámbito catalán del siglo XXI.” *Don Galán. Revista audiovisual* 2 (2012). Disponible a Internet: <www.teatro.es/contenidos/donGalan/donGalan-Num2/pagina.php?vol=2&doc=1_1_3&pag=1>
- Tree, M. “La quadratura del triangle.” Dins J. Casanovas ed. *Una història catalana*. Tarragona: Arola Editors. 2011. 7-12.
- Wodak, M. et al. eds. *The Discursive Construction of National Identity*. Edimburg: Edimburgh University Press, 2009².