

NÚRIA SANTAMARIA ROIG

EL PRIMER TEATRE DE CARLES SOLDEVILA
I LA COMÈDIA BURGESA*

Al repertori dramàtic soldevilià se l'ha alineat quasi sempre dins allò que s'anomena «comèdia burgesa», un terme que fa de molt mal definir perquè el que el caracteritza, potser més que unes peculiaritats tècniques —que òbviament té, encara que freqüentment hibridades amb les de modalitats pròximes o subsidiàries com la comèdia de saló o la de costums—, són la recurrència d'uns temes i l'adscripció social, tant dels personatges de ficció que es manegen com del tipus de públic a qui se suposa que va prioritàriament dirigida. És, per tant, una opció dramàtica socialment discriminadora i ideològicament molt connotada, fet que, per bé o per mal, ha pesat de forma indubtable en la percepció i la valoració d'alguns crítics i ha determinat, potser, el seu relegament.

S'ha d'admetre, però, que una etiqueta com comèdia burgesa —a desgrat d'una laxitud conceptual que mai no podrà satisfer, em temo, els esperits classificadors— és ben útil per abordar l'estudi del teatre de Soldevila: D'entrada, té la virtut immediata, primària, conjuntural, de substanciar la presència d'uns elements (dramatúrgics i supradramatúrgics) que concorren a crear una unitat de to dins la seva producció comedigràfica —encara que cadascun d'aquests elements jugui també un paper independentment i, fins i tot, contradictòriament en relació amb els altres. Dic això perquè no voldria que es perdés de vista la no-

* Aquest text, llegit el 25 de novembre de 1992 en una sessió de la Societat Catalana de Llengua i Literatura, és una reelaboració d'alguns capítols del treball d'investigació, realitzat amb l'ajut d'una Beca de Formació d'Investigadors concedida per la Direcció General d'Universitats del Departament d'Ensenyament de la Generalitat de Catalunya, presentat a la Universitat Autònoma de Barcelona pel novembre de 1991 per a l'obtenció del títol de màgister en Literatura catalana.

table varietat de fórmules i registres que l'autor assaja (drama, melodrama, vodevil, sàinet, farsa...), ni el fet menys negligible que Soldevila escriu comèdies des del 1919 fins als anys 50, cosa que implica una trajectòria plena d'evolucions i renovacions, incardinada, al seu torn, dins un context històric i estètic en contínua transformació que no es pot menystenir a l'hora d'encetar l'anàlisi. Vet aquí la raó essencial que justifica l'exclusió del meu comentari de les obres de postguerra que, tot i que mantenen part dels aspectes que glossaré, podrien motivar anacronismes d'apreciació.

És clar que, per donar aquesta idea d'unitat de to que mencionava fa un moment, tant se val parlar de comèdia burgesa com de cols de Brussel·les. L'avantatge de la primera denominació sobre la segona és que evidencia ostensiblement dos dels trets que informen tota l'obra de Soldevila, que són —i ja em perdonaran la tautologia— l'aburgesament i l'humor; alhora que indica, de forma eficaç, la reversibilitat de les influències que s'estableixen entre ambdós pols: el relativisme que l'humor inocular al punt de vista burgès conviu amb un sentit aburgesat del còmic. De seguida provo de puntualitzar l'abast de tot plegat.

L'any 1927 Soldevila escriu una sèrie d'articles per a «La Nova Revista» que dirigeix Josep M. Junoy. És una sèrie que s'ha citat profusament en parlar del teatre català dels vint perquè l'escriptor —sistemàtic i racionalitzador, com quasi sempre— s'hi entreté a disseccionar alguns dels problemes cabdals de l'escena a Barcelona. Ho fa globalment, toca pràcticament totes les teclès i quan arriba a la part més pròpiament literària adopta l'estratègia de contraposar l'hegemònica tradició ruralista a una proposta de renovació ciutadana, burgesa. Les opinions de Soldevila són, com poden suposar, indestriables del marmàngnum que havia creat l'enfrontament entre ruralisme i ciutadanisme. La complexa discussió ve de lluny, plana sobre tots els gèneres i produeix continus focus de discòrdia. L'escriptor no se sostreu de l'oratge polèmic, entre altres coses, perquè la facció ciutadanista apel·la sovint a l'exemplaritat de la seva producció dramàtica, però els retrets soldevilians van més enllà de l'enuig per la saturació dels ambients pagèsivols que —segons ell— ha ocasionat l'asfíxia imaginativa. Allò que

Soldevila crítica, pel damunt de tot, no és la rusticitat dels temes, sinó la dels autors que han perpetuat uns models de teatralitat primitius, basats en convencions esgotades i remarca, a més a més, que la modernitat no depèn de l'anècdota, sinó del tractament artístic que rep.

No tinc la pretensió d'exhaurir l'atapeïda xarxa de conseqüències derivada del posicionament soldevilià en les discussions sobre ruralisme, però cal fer notar que la preeminència que dona al tractament sobre la matèria primera és cardinal perquè fixa la mena de vinculació que s'estableix entre l'art i la realitat i que té els seus punts de contacte amb la que predicava Xènius l'any 1917 a la glosa *Art i Aristocràcia*, quan deia allò de «la qüestió no està entre l'espardenya i la botina», sinó —pel que es dedueix— en el tipus de manipulació artística que les pot salvar de la inanitat¹. Que la vinculació defuig el mimetisme pelat, això és segur. Soldevila parla del naturalisme i de la *tranche de vie* com una de les «calamitats» del drama vuitcentista i en declara obertament la seva desafecció en unes reflexions sobre el teatre que escriu l'any 1931², però l'antirealisme no implica pas la renúncia a la realitat. Tinguin present que un dels arguments que ell utilitza per combatre l'epidèmia ruralista es basa, de fet, en la desconexió entre els seus herois excepcionals i la realitat i considera un assumpte de vida o mort «rompre els dies que incomuniquen la vida barcelonina amb el teatre barceloní i parlar al públic de coses que l'interessin directament (...) situar els personatges a peu pla de l'espectador».³ I això —segons Soldevila— passa, entre d'altres coses, per la diversificació teatral (el conreu de tota mena de gèneres i matèries) i per la promoció de la comèdia ciutadana, burgesa.

Ara bé, quan ell mira de definir la comèdia que propugna, de se-

1. XÈNIUS, *Glosari. Art i Aristocràcia*, «La Veu de Catalunya», 3-X-1917, edició del vespre, p. 4. Com és sabut, la prèdica, en qüestió, no tenia res de nou. Si cito aquest exemple, ara, és per destacar-ne la metàfora sabatera, adoptada i adaptada per Soldevila dins la sèrie d'articles de «La Nova Revista».

2. Carles SOLDEVILA, *Algunes reflexions sobre el teatre*, «Revista de Catalunya», núm. 72 (agost 1931), p. 99.

3. Carles SOLDEVILA, *La situació del teatre a Barcelona. IV. Els autors*, «La Nova Revista», núm. 5 (maig 1927), p. 48.

guida es cura en salut, aclarint que «he batejat amb el nom de burgesa (la comèdia) no pas per vincular-la als interessos d'una classe, sinó per precisar-ne el to d'alguna manera»⁴. La resistència a la relació directa amb uns interessos de classe és fàcil d'entendre si es considera que les obres de tesi o de pamflet, l'art propagandístic, mai no arriben a ser del gust de Soldevila. L'art explícitament propagandístic, si més no, perquè digui el que digui, a la pràctica, interessos d'una classe i to acaben convergint. L'aburguesament que l'escriptor incorpora al teatre no és pas un programa en sentit estricte; tanmateix crec que el famós «to» és perfectament analitzable com a exponent d'una mentalitat (en el sentit que donen al mot alguns historiadors), és a dir, com l'objectivació d'un sistema d'idees operatiu, valoratiu, justificatiu —i fins normatiu—, d'una determinada percepció del món, percepció que, en aquest cas en concret, tot i posar de manifest els símptomes de crisi o desarticulació de la burgesia (del grup que és o que es vol hegemònic), tampoc no estalvia algunes traces d'idealització que el presenten com a paradigma. «Idealització». Vet aquí una de les claus del nexa que l'art estableix amb la realitat i que no comporta pas l'evasió sinó la intervenció, perquè el cas és que Soldevila continua confiant en el poder demiúrgic de la cultura. Recordin, si no, aquell rector de Valldaura, d'un dels relats d'*Una atzagaiada i altres contes* (1921), que fins que els clientelismes polítics no s'interposen aconseguix una autèntica reforma moral del poble a través de l'art, actuant sobre aspectes aparentment superflus. «La civilització —apunta en un Full del 1923— és feta de superfluitats»,⁵ i quan ell escriu un article sobre moda o un manual d'urbanitat el que hi ha al darrere és, efectivament, tot un concepte de cultura i de civilització. Un concepte que, no caldria sinó, també bas-teix una noció global del teatre, tan amatent als aspectes externs que subratllen el ritualisme de l'espectacle (la disposició d'una sala de comèdies, el capteniment del públic, etc.) com a la substància dramàtica d'unes obres que —com ja observa Domènec Guansé l'any 1927—

4. *Ibid.*, p. 48.

5. Carles SOLDEVILA. *Full de dietari. Superfluitats de mala mena*, «La Publicitat», 4-IV-1923, p. 1.

no són purament intel·lectuals o sentimentals. «Ell no es dirigeix més que als costums, avui —més que mai— en plena fermentació evolutiva.»⁶ I és que les comèdies de Soldevila, a més de ser mirall de societat, volen ser-ne el midó, l'espessant, el galvanitzador d'uns vincles civils que neutralitzin l'exacerbació de les tensions socials i abonin el predomini d'una burgesia que es pretén que sigui culta i refinada.

D'acord amb aquesta ambició, l'eix de les peces soldevilianes és sempre la classe burgesa; això no treu que, de tant en tant, difusament, emergeixin altres assumptes i altres estrats, com el dels obrers —contemplat, això sí, amb ulls burgesos—. Per al senyor Narcís Buixareu d'*Un pare de Família* (1932) les contínues exigències dels sindicats són un abús intolerable i un desafiament a la seva autoritat. El neguit que produeix entre certs sectors de la burgesia la capacitat de lluita i de mobilització dels proletaris es filtra, caricaturescament, en les atrabiliàries opinions de la senyora Morell de *Leonor o el problema domèstic* (1927) que acusa la família protagonista de donar ales als bolxevics consentint els capricis de la minyona. Tot plegat és bastant tangencial, és clar, perquè, fet i fet, el moll del problema «domèstic» són els cops de geni de la minyona que s'aprofita de la situació per fer el que li dóna la gana. És una típica situació de farsa, a penes renovada per l'apunt d'una societat en transformació. Res no conculca l'ordre establert, és només que Leonor no vol fer d'escarràs i té gustos de senyora, igual que la minyoneta de *La Creació d'Adam* (1930) que es desvia per seguir les modes burgeses. L'assimilisme nia, de la mateixa forma, entre menestrals, petits burgesos i funcionaris: l'ambició del cunyat de *La Tia d'Amèrica* (1928), per exemple, és deixar la perruqueria del carrer Santa Anna i muntar un saló al passeig de Gràcia, treure el nas al gran món.

El magnetisme actua també en sentit descendent i xucla fins i tot els reis. Davant l'embranchida dels nouvinguts, els únics camins per a la vella aristocràcia empobrida són «quedar-se al marge com una mena

6. Domènec GUANSE, «Els milions de l'oncle» de Carles Soldevila, «Revista de Catalunya», núm. 33 (març 1927), p. 328.

d'espantalls que ja no espanten a ningú, però que no es resignen a perdre el to»⁷ –com fa la reina Olga de *Vacances Reials* (1923), salvaguardant com pot la dignitat–, o vendre's la dignitat a la menuda –com fa Jordi XV– llogant-se de reclam publicitari i negociant, sense escrúpols, la venda de títols amb la darrera fornada d'industrials enriquits. La nova burgesia es converteix en la nova aristocràcia, i per a Jordi XV, com per a Myself –que en els anys immediatament posteriors a la I Guerra Mundial reflexiona molt sobre el tema–, la sanció dels diners és tan bona com la sanció de la sang. No és menys noble haver fabricat una fortuna amb la direcció del treball d'altri que haver conquerit el poder amb les armes. Comptat i debatut, potser ho és més perquè prové d'un esforç intel·ligent.

La valoració del treball apareix sovint en les obres que ens ocupen, el treball s'associa a un esperit disciplinat i voluntariós i a una forma d'higiene moral. Una de les màximes preocupacions de Soldevila quan escriu articles sobre l'atur a principis dels trenta és la força narcotitzant del desvagament, el perill que els sense-feina es facin mandrosos i acabin refusant totes les ocupacions amb els conseqüents perjudicis socials que això representaria (robatoris, crisi econòmica, etc.). Els paràsits vocacionals, com els Ramons d'*Els Milions de l'Oncle* (1927), no reben un tractament gaire positiu en el teatre soldevilià i quan personatges com Quimet (*La Tia d'Amèrica*) o Jaume (*Escola de Senyores*, 1929) deixen de treballar, l'ociositat els empeny de seguida al caire de conductes reprotxables (la falsificació i l'adulteri). En canvi, el treball és el que ha encimbellat els protagonistes de *Mecenas* (1930) o de *La Tia d'Amèrica*, per bé que el secret de promoció social no rau només en el treball, en qualsevol tipus de treball: Uriarch de *Déu hi fa més que nosaltres* (1925) ha dedicat tota la seva vida a la merceria i continua sent un menestral, pertany a una espècie de comerciant ja desfasada, cosina germana de la del senyor Esteve, un personatge que Soldevila valora com a concreció simbòlica d'un tipus nacional que ha posat les bases del progrés material del

7. Carles SOLDEVILA, *Vacances reials*, «La Escena Catalana», núm. 142 (17-XI-1923), Tercer acte, escena V, p. 15.

país. Hi ha una escena de *La Tia d'Amèrica* que és un petit homenatge a *L'auca*⁸. Però ara, és l'època dels senyors Canons, independents i implacables com Eugeni Moragues, el *self-made man* que pressiona, suborna, trafiqueja i que ha comprès molt bé quina és la llei primària que regeix la societat: el diner. La llei del diner és el sol del cosmos burgès, afecta a tots en tot, reconèixer-la i acatar-la és un imperatiu per a triomfar dins una societat, mercurial i dinàmica, encara que, de vegades, comporti una absoluta alienació personal, com en el cas de Jaume (*Escola de Senyores*). Regeix fins i tot el món de l'esperit. L'art ha esdevingut un objecte de consum i ha d'atendre algunes consignes de funcionalitat. Alexandre Castells, l'escriptor visionari de *Mecenas*, no ho vol admetre i es condemna a la marginació. Operar des de dins del sistema és la solució plausible per al nou intel·lectual, que ara també és un tècnic, com el fill músic d'Alexandre que torna d'Alemanya amb una sòlida formació en la seva especialitat i s'aclimata a les exigències noves sense rebequeries. Fixin-se que aquesta també és l'opció personal de Soldevila a l'hora d'orientar la seva trajectòria: al llarg dels anys ell escriu molts articles procurant desmitificar la figura de l'artista bohemí; un dels més reculats que recordo és del 1919 on fa veure que la misèria no és necessàriament una bona aliada de la inspiració.⁹ En alguna altra banda parla d'ell mateix com una mena de «jornaler en matèria d'esperit»¹⁰, posant de manifest la fal·lera per la dignificació social de la intel·lectualitat, xifrada en la professionalització efectiva i també en una estètica literària on el domini tècnic, «l'ofici», sigui central. Al teatre això té una traducció molt clara i molt pragmàtica: el conreu d'un teatre comercial de qualitat que pugui proporcionar un públic amb prou solvència econòmica i cultural per mantenir l'estabilitat escènica, la «normalitat». La cosa és més fàcil de dir que de fer i topa amb la resposta frontal d'alguns artistes que defensen abundantament un «teatre d'art» i amb

8. Vegeu Carles SOLDEVILA, *La tia d'Amèrica*, Sabadell, Edicions «La Mirada» («Col·lecció de Teatre»), acte primer, escena II, ps. 18-20.

9. MYSELF, *Hojas de dietario. Proteccionismo literario*, «La Publicidad», 7-VIII-1919, p. 1.

10. MYSELF, *Hojas de dietario. Vuelta a lo cotidiano*, «La Publicidad», 7-I-1921, p. 1.

la inexistència d'una burgesia culta consistent. Aquesta és, en el fons, la irreconciliabilitat que es dibuixa a *Mecenas* i que la ficció no acaba de resoldre. Potser Eugeni Moragues ha començat a exercir la funció social que li pertoca i ja no menysprea els artistes, però reconeix que no els comprèn i es manté en un posat de condescendència. Alexandre Castells, l'artista pur, es nega a relegar la seva llibertat creadora per més temps i marxa a París —pàtria de bohemis— a cercar la seva realització artística. Què en queda de tot plegat? Alguns prejudicis dissolts i un camí de cooperació insinuat: el matrimoni de Niní, la nova burgesa sensible i culta, amb Lluís, el músic cosmopolita i mundà, forjat gràcies a la mà generosa d'un mecenes. La possible simbiosi entre el món burgès i el món artístic és present també a *Bola de Neu* (1927), on es fan avinents els riscos de la mercantilització de l'art: l'especulació «impura» n'és un, que s'utilitzin mecanismes de mercat com la publicitat per devaluar l'art de bona llei, corrompre el gust i enaltir quatre arribistes. En contrapartida, l'obra demostra que el fenomen de l'esnobisme (del qual Soldevila és un apassionat defensor) pot constituir un autèntic motor per a la cultura. La superficialitat inicial dels que es volen selectes no importa gaire perquè el gest estrafet pot transformar-se en interès autèntic i perquè, al cap i a la fi, l'art és l'únic que pot redimir el prosaisme burgès, infonent certes inquietuds espirituals.

Certament, l'art apareix sovint com a factor de prestigi social i si alguna cosa compta per als personatges d'aquestes comèdies és el prestigi social, allò que els assegura el reconeixement del seu estatus. Maria s'enamora de Canibell, el crític d'art, perquè és un triomfador, però quan el seu marit esdevé un pintor de moda, «de moda», comença a trobar-li totes les gràcies. Els conceptes de refinament, elitisme, elegància tenen una importància extraordinària en el món dramàtic soldevilià, es fan patents, sobretot, en el detall i en l'aparença (els vestits, l'agencament d'interiors, el tracte refinat), consagren un esforç arbitrari que prova de superar allò que és merament útil, en darrer terme, però, no deixen de ser també una manera d'exterioritzar la posició econòmica.

Tornem allà on érem, al diner que per a Soldevila és «el nervi de la

vida moderna»¹¹ i com a tal no dubta de convertir-lo en motiu recurrent dins les seves comèdies. Entenguem-nos, no hi ha en els personatges soldevilians la cobejança voluptuosa pel metall, la monomania de la possessió, pràcticament no hi ha personatges gasius (encara que menestrals com Magdalena de *La Tia d'Amèrica* o l'Uriarch de *Déu hi fa més...* mirin molt la pesseta). Allò que es desitja és allò que el diner pot proporcionar, el més corrent és limitar-se a anhelar l'estabilitat, la seguretat, el confort, la felicitat, que són valors cent per cent burgesos. Vegin sinó en què consisteix l'ensucradíssim *happy end* de *Déu hi fa més que nosaltres*: en la casa i el casament.

El miratge d'una vida deslliurada de preocupacions empeny molts matrimonis: Rosa, de *Mecenas*, es casa amb Eugeni per subvenir les necessitats d'una família que no està preparada per descendir de categoria. Hortensia Rantzau-Groningen, aristòcrata sense fortuna, es casa amb Ollendorf, el fabricant de pastes de sopa de *Vacances Reials*, els germanastres de l'oncle dels milions per no perdre els privilegis del rang es casen amb els criats, que són els que han heretat els diners.

El revers patètic de tot plegat és la forma com es deterioren les relacions familiars o com es falsifiquen: els nebots de *La Creació d'Adam* —igual que els germans d'*Els Milions de l'Oncle*— fan cada diumenge la visita de compromís a la tieta a veure què cau. Un dels desllorigadors dels conflictes de *La Tia d'Amèrica* són, sens dubte, els diners. No només els diners, és clar, a Soldevila no li reca gratar més endins i plasmar el que de fet són símptomes de la desintegració de tot un sistema de vida: l'erosió dels antics valors familiars, els enfrontaments generacionals o el niu de ressentiments i rancors que pot ocultar una llar convencional. *Valentina* (1933) n'és l'expressió més extrema i el desengany que, en aquest sentit, exsuda *Un pare de família* (1932) resulta prou evident.

Ben mirat, no es pot fer estrany que tants matrimonis de conveniència naufraguin i les circumstàncies abonin l'adulteri. Curiosament, en les comèdies de Soldevila els marits adúlter són una minoria, potser perquè el tractament que l'autor fa del problema es diferencia bas-

11. Carles SOLDEVILA, *El diner al teatre*, «Mirador», núm. 24 (11-VII-1929), p. 5.

tant de l'enfocament bulevardesc d'un Guitry, per exemple. No es juga amb l'estratègia de la seducció i la cacera. Tret del cas de Jaume, d'*Escola de Senyores*, i el cas del Dr. Baixeras, de *Valentina*, em sembla que tota la resta són dones. Això, però, no degenera en una consideració negativa de la dona que sovint cau en l'adulteri més per avorriment que per passió. Per contra, en les faltes de les dones s'atribueix una part de responsabilitat als homes que, enderiats amb la seva feina, obliden de mostrar els seus sentiments. Rosa, de *Mecenas*, o la mare de Valentina acudeixen a l'aventura extraconjugual buscant l'afecte que no troben en els marits.

No hi ha de fet ni grans pecats ni grans pecadors, els adulteris de les comèdies es despullen de transcendència melodramàtica. Podrien ser repressibles, si esquerdessin alguns principis de convivència, i tot i així sempre es llima el pic purità d'aquesta repressió. Soldevila no prova de moralitzar en l'esfera del privat —els moralistes l'enutgen extraordinàriament— sinó d'obrar subtilment en l'esfera del civil. D'altra banda, l'escriptor no dona gaire camp a l'erotisme desenfrenat: les dones de les seves obres no són vampiresses. En un Full de 1925, tot comentant la representació de *Creanciers* de Strinberg, fa notar que un drama així no és possible a Catalunya perquè no existeix aquest tipus de dona fatal i escriu que les catalanes «són generalment, modestes, plenes de seny, casolanes i s'accontenten a produir trasbalsaments limitats»¹². Soldevila pastarà les burgeses de les seves comèdies amb aquestes virtuts ètniques: la mesura, el sentit comú, el casolanisme. No hi ha magnificacions, es cerca l'aproximació al quotidià per projectar-hi un ideal: el de la dona elegant, assenyada, moderna, fomentadora de la civilitat. L'acompliment essencial d'aquest nou tipus de dona és l'acompliment de la seva feminitat, un compliment que es lliga, en gran mesura, amb l'exercici del seu paper de muller i de mare, sense exclusivismes, però: la dona treballadora, la mecanògrafa, la infermera ja treuen el cap per les seves obres. Les mullers del teatre soldevilià se situen en un pla de tàcita igualtat amb els marits, són criatures que han

12. Carles SOLDEVILA, *Full de dietari. Reflexions no artístiques de «Creanciers», de Strinberg*, «La Publicitat», 13-V-1925, p. 5.

descobert el seu vessant espiritual i esdevenen font d'energia per a l'home. Rosina, de *Civilitzats, tanmateix!* (1921), es nega a ser una joquina sense ànima i procura fer el que li dicta la consciència.

Decidides, enèrgiques, animoses transmeten seguretat i valor per encarar qualsevol problema «esportivament», sense dramatitzar, imposant la voluntat pel damunt de qualsevol contingència. En el moment més crític d'*Escola de senyores*, Isabel evita que el problema els desbordi i diu allò de:

«No criatura!(...) Si em coneixes una mica ja pots comprendre que l'únic camí per mirar d'endegar les coses, és pendre-les així, com jo les prenc... Amb el somriure als llavis... Si dramatitzem estem perduts...»¹³

Significativament, Isabel anomena a Jaume criatura; la funció maternal de la dona soldeviliana s'exerceix constantment sobre els marits, no sols en l'espontani gest de Rosina (*Civilitzats...*) d'arreglar la roba d'Oriol abans de sortir de casa; també en les conjuntures més difícils és el sentit pràctic de la dona el que salva els problemes: la tenacitat de Magdalena redreça la família de *La Tia d'Amèrica* i Alexandre Castells (*Mecenas*) pot mantenir la puresa artística perquè la seva muller, Matilde –paradigma de dona culta i sensible–, s'ha fet càrrec de la subsistència. El petit gest i la decisió sublim són la mateixa cosa, la mateixa clarividència per l'acció pragmàtica. Eduard i Oriol poden especular sobre noves morals i edificar una nova ciutat enmig de l'illa, però l'entramat de civilització és Rosina qui l'imposa. I és que la dona no sols és l'àncora amb el costat més elemental de la vida, és també qui sap infondre un alè d'espiritualitat a les realitats més immediates, com ara la llar o la seva pròpia persona.

La llar burgesa ha esdevingut camp d'operacions de l'arbitri femení: la creació d'una atmosfera agradable de confort converteix la casa en el perfecte repòs del guerrer (observin que la separació entre el

13. Carles SOLDEVILA, *Escola de senyores*, «La Escena Catalana», núm. 304 (4-I-1930), Tercer acte, p. 22.

treball i la família és un fet consumat per als personatges burgesos, però no per als d'extracció menestral) i en un nucli d'estimulació de sociabilitat (les visites, les festes, etc.). Aquest mateix esforç de construcció s'aplica a l'agençament personal. Quan Adam (*La creació d'Adam*) examina les condicions de Camila per comprovar si mereix ascendir de categoria social, basa el seu test en tres grans qüestions: la urbanitat, la moda i la higiene. L'atractiu d'una dona rau en una elegància construïda que sembli natural –en això l'estil literari no s'hi diferencia gens ni mica–. A *Escola de senyores*, Isabel deixa de resultar atractiva, entre altres coses, perquè imposa una austeritat ingrata a la casa, descuida el seu aspecte i treballa compulsivament. En certa manera es virilitza, perd la frivolitat que la fa semblar deliciosa i Jaume, desidiós, cau en la temptació.

D'altra banda, la maternitat aporta el component de realització total i subratlla el rol de la dona com a pedagoga civil. Isabel –per continuar amb el mateix exemple– educa uns fills sans, poliglotes, moderns, melòmans i sensibles a l'art de bon vestir. Com ho ha fet Clotilde amb Valentina (*Valentina*) i com ho farà Rosa (*Mecenas*) amb la criatura que espera. S'ha insistit molt en la dedicació soldeviliana al món femení. El moralista social que hi ha en l'autor no ignora que aconseguir que les dones siguin més elegants, més cultes i més netes és fer el primer pas per regenerar tot un país. La transcendència es folra de frivolitat, però la lleugeresa mai no és trivial.

Aquest mateix principi és de fet el que empara l'opció formal de la comèdia i també l'ús de l'humor, l'altre gran pol que volia tocar. La base del somriure soldevilià és un escepticisme reflexiu que l'indueix forçosament a la profilaxi del dubte. Un dels articles més emblemàtics en aquest sentit, potser és aquell que publica a «*Revista de Catalunya*» el 1925 i que es diu *Dogma i ironia*¹⁴. L'escepticisme de l'autor defuig tota mena de radicalitats, però no vol ser dissolvent, sinó constructiu, regenerat per un optimisme tènue i voluntarista, per una confiança en el raonable que mena a la tolerància. Tanmateix hi ha en la tolerància

14. Carles SOLDEVILA, *Dogma i ironia*, «*Revista de Catalunya*», núm. 15 (setembre 1925), ps. 225-231.

de Soldevila un bri de condescendència, empeltada en els moralistes francesos del XVIII. Tot remet a una pragmàtica elemental: l'obra completa de Soldevila està marcada per la consciència del límit i pel neguit d'ajustar-s'hi, els seus objectius sempre són plausibles, modestos, per això (i perquè la transcendència l'engavanya) escriu «comedietes» i parla de les seves creacions com «petits episodis tractats en to menor»¹⁵ i centra totes les seves pretensions a satisfer un públic concret.

L'amenitat és una de les prioritats soldevilianes en tots els àmbits de la seva professió, però reintegrar a la literatura la missió de plaure no significa relegar-la a la inanitat (ni tampoc excloure-la):

«L'art ha de fer pensar... l'art ha de commoure... L'art ha de fer riure... L'art ha de consolar... L'art ha de redimir... Molt bé, molt bé; però tot fent o procurar fer aquestes coses és indispensable que engendri una inconfusible sensació de plaer.»¹⁶

Així doncs, escepticisme reflexiu i ambició de plaure són les dues grans artèries de la comicitat soldeviliana. Destaco la noció de plaure perquè per a ell té una qualitat intel·lectual, i fins moral, superior a la del que és merament risible. Des dels seus inicis, l'escriptor malda per redimir el gènere de la rialla grassa, de l'aura de pitarrisme que ha pesat sobre l'escena catalana i l'any 1928 concreta les seves idees en una conferència que es diu *La intel·ligència i el teatre*. Els arguments soldevilians, manllevats amb freqüència de *Le Rire* de Bergson, es podrien resumir amb aquell aforisme de Walpole: «La vida és un drama per als que la senten i una comèdia per als que la pensen». La comèdia entesa com una visió de la vida mediatitzada per la raó –un instrument gnoseològic més «fiable» que la intuïció o la sensibilitat–. També és una fórmula de transcendiment de la realitat perquè n'ofereix un panorama selectiu: «explota les febleses», no les passions nobles. És un art lúcid que revela els defectes comuns i en revelar-los mostra un camí de su-

15. SCAPIN, *Carles Soldevila, ens diu*, «La Publicitat», 8-XI-1929, p. 5.

16. Carles SOLDEVILA, *La nova era literària*, «Revista de Catalunya», núm. 64 (dècembre 1930), p. 322.

peració. L'essència de la comèdia rau en –cito l'esmentada conferència–:

«aquesta qualitat que els francesos anomenen "esprit", i que és feta de comprensió, d'agilitat, del sentit de la relativitat, d'observació, de clarividència.»¹⁷

Crítica, analítica i irònica: la forma teatral «civilitzada» per excel·lència. Però, tot i considerar la comèdia com una forma d'abordar la realitat, ja he dit que Soldevila no postula pas un art mimètic. El component d'estilització és predominant dins la seva obra, l'escriptor parteix de la creença que el teatre no és presentació, sinó re-presentació, convenció; d'aquí que faci especial esment al domini tècnic, al joc de regles que guien el pacte de ficcionalitat amb l'espectador i es mostri poc inclinat cap a les temptatives que impugnen les disposicions escèniques tradicionals. L'adopció genèrica de l'esquema de la «peça-ben-feta» obeeix a aquesta voluntat d'arbitri, de mesura racional.

La dependència formal d'aquestes regles és sovint un punt de partida elàstic i es falca amb solucions dramàtiques molt heterogènies, però això no és pas un índex d'heterodòxia o d'emancipació dramàtica, sinó una estesa tàctica d'aclimatació als requeriments de la modernitat. La carcassa primitiva es manté com vertebradora de l'organització dels materials, aportant els principis de congruència, claredat i simplicitat que són tan cars a l'autor. I és que Soldevila no pretén revolucionar sinó regularitzar el consum teatral i s'apunta a una fórmula que ha demostrat la seva eficàcia a París i a Londres.

Atesa la moderada ambició artística amb què l'autor encara el gènere, la composició de les seves comèdies es simplifica al màxim: l'acció segueix un desenvolupament continu i progressiu, sense grans marrades, dosificant el suspens i reduint, molts cops, la peripècia a un sol pla. La fluència de temps és lineal. En general, els lapses d'ho-

17. Carles SOLDEVILA, *la intel·ligència i el teatre*, «Diari de Sabadell», 7-III-1928, ps. 1-2.

res o d'anys es fan explícits a través de les acotacions o del discurs dels personatges.

L'autor també serva la fidelitat a l'estereotip de les localitzacions, emprant un tipus d'espais molt connotats per la tradició escenogràfica burgesa. Predominen, per damunt de tot, els interiors —interiors confortables, ordenats, que palesen el gust i la distinció dels personatges que els habiten—; de fet, fins els exteriors s'encomanen aquest caràcter de clos regulat, controlat, humanitzat: els jardins i terrasses de les torres dels afores de Barcelona de *La Tia d'Amèrica* o *Bola de Neu*, la coberta del transatlàntic de *Valentina* o la mateixa selva de l'illa de *Civilitzats*, a punt de convertir-se en hort. D'entre la gamma d'indrets utilitzats, el saló és sens dubte el més significatiu per la seva dualitat: és la peça més «social» de la casa, el marc de les reunions mundanes on s'exercita el tracte refinat i la conversa distesa i alhora és l'autèntic cor de la llar, el baròmetre de l'harmonia familiar: «el salonet de gust modern» d'*Escola de senyores* esdevé el correlat material de les transformacions d'Isabel, el reflex de la «personalitat» de la protagonista. Aquesta bivalència és la que permet que els problemes dels dos ordres s'entrellacin i se superposin. En el saló de l'acte segon de *Mecenas* s'alternen els episodis frívols, el debat greu i les discussions conjugals de Rosa i Eugeni. El saló, però, sempre és una garantia de respectabilitat, de «decorositat»; per això, quan el conflicte es fa més íntim, l'espai es torna més privat: l'escenari on s'impedeix la fugida de Rosa amb Lluís ja no és el saló sinó el «boudoir-vestidor».

La proliferació d'interiors domèstics en el teatre comercial, en general, no és deslligable de factors d'índole econòmica, en general, ja que l'aprofitament successiu de peces del decorat abarateix costos i els àmbits casolans solen requerir menys actors pel tipus d'assumptes que s'hi tracten; tanmateix es forja una tendència al luxe, a la creació d'atmosferes amb «classe» que Soldevila atribueix a la influència del cinema i de les revistes. Distinció, discreció i modernitat són el segell soldevilià, per bé que la modernitat en aquesta mena de comèdies consisteix sobretot en «imatge de modernitat», res de gaire profund que trabuqui l'esquelet de la convenció: un xic més d'audàcia en els

temes, algun personatge insòlit i tota una constel·lació d'objectes nous. Aparells com el telèfon, el gramòfon, la ràdio són talismans de modernor que no desdiiuen la novetat amb què s'envernissen els personatges, la majoria dels quals són feixos de funcions al servei d'un engranatge dramaturgic, guiats per esquemes simples de duplicació i oposició. Moderns, això sí, inspirats molts d'ells en la refosa de velles fórmules realitzada per les comediografies francesa i anglesa d'entreguerres. Naturalment hi ha gradacions i matisos –Valentina és tota una altra cosa–, però Ernest, d'*Escola de Senyores*, per exemple, és el prototipus de don Joan, bocamoll i decadent, ara vestit amb esmòquing. Recordin els nebots de *La Tia d'Amèrica*, jugant a tennis abans de prendre el te, o tota la rècula de «*sportmen*» i de «*flappers*» disposats/des a lluir les «*toilettes*» més escaients.

És clar que els clixés, els llocs comuns no són pas un llast per a aquesta mena de teatre, en el sentit que allò que cerca l'espectador de la comèdia lleugera –com ha explicat molt bé Michel Corvin¹⁸– és el plaer del reconeixement, l'art sense complicacions, i l'únic instrument que camufla l'ossam de les fórmules conegudes és el treball de llenguatge que interposa constantment la figura del dramaturg. Soldevila forja una llengua de textura àgil, flexible, indefectiblement literària que només, de tant en tant, s'abandona a estrafer algun registre peculiar (com el dels advocats a *Civilitzats...* o el dels venedors a *Escola de Senyores*), però que, en general, es manté sempre idèntica. La verbalitat del teatre soldevilià pertany a aquell estadi que Peter Szondi considera terminal per al drama burgès quan el diàleg perd virtualitat operativa i esdevé pura «conversa».¹⁹

No voldria cloure aquestes pinzellades sobre la dramaturgia soldeviliana, observada en relació amb els patrons de la comèdia burgesa, sense fer al·lusió als finals. A les comèdies burgeses tendeixen a ser feliços, els moviments de conciliació familiar (matrimoni, recuperació

18. Michel CORVIN, *Le Théâtre de Boulevard* (París, Presses Universitaires de France, 1989; «Que sais-je?», núm. 2442).

19. Peter SZONDI, *Teoria del Drama Modern (1880-1950)* (Barcelona, Publicacions de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1955; «Monografies de teatre», núm. 27).

de l'harmonia casolana, etc.) encaixen dins una determinada visió de l'ordre i la moral. Els finals soldevilians es desmarquen de la tradició i rarament arriben a ser feliços del tot. És freqüent que hi deixi una ombra d'ambigüitat, això quan no tenen una conclusió decididament tràgica com a *Valentina* o patètica com *Els Milions de l'Oncle* o *Un pare de família*. Soldevila defuig els finals confortables i ensenya la punta de moralista, de crític de costums, d'escèptic.

En un Full de 1929 l'escriptor es queixa de l'onada de pel·lícules americanes farcides de «*happy ends*» que envaeixen les sales²⁰. La seva censura reposa no sols en una qüestió de versemblança, és també una qüestió d'ètica. Tal vegada les dues coses són una. L'any anterior, en un article dedicat a Charlie Chaplin, el que destaca del cineasta és, precisament, que el seu humor hagi deixat de ser únicament divertit.

«La gràcia de la comicitat de bona llei és que quan més sembla allunyar-nos del sentit tràgic de la vida, ens hi deixa caure amb més ímpetu.

El còmic de bona llei posa en marxa la intel·ligència i la intel·ligència si realment marxa, triga poc a descobrir la injustícia integral del món. Aleshores qui més ha rigut es posa a plorar.»²¹

Em fa l'efecte que aquí rau el «quid» de la comicitat soldeviliana, en el fet de construir un tipus de peces que, llevat el seu to frívol, pugui considerar-se, en un sentit molt lax, teatre de reflexió. El que compta és que aquesta és l'esclatxa per on llisca la visió coent de l'autor, que potser no deixa de fer inofensives les seves comèdies, però els treu, de ben segur, el tel d'innocència.

NÚRIA SANTAMARIA ROIG

20. Carles SOLDEVILA, *Full de dietari. Happy end*, «La Publicitat», 20-VII-1929, p. 1.

21. C[arles] S[OLDEVILA], *Charlie Chaplin i la seva comicitat*, «La Publicitat», 22-XI-1928, p. 1.