
A L'ENTORN DE LA IRONIA DE SITUACIÓ I LA COMÈDIA BURGESA: EL CAS DE *LA LLOTJA*, DE JOSEP M. MILLÀS-RAURELL*

ON IRONY OF SITUATION AND BOURGEOIS COMEDY: THE CASE OF JOSEP M. MILLÀS-RAURELL'S *LA LLOTJA*

RAMON X. ROSSELLÓ
Universitat de València
Ramon.Rosello@uv.es

Resum: En aquest article ens aproximem als usos de la ironia de situació en la construcció de la comèdia burgesa dels anys vint del segle xx, i per fer-ho agafarem com a text de referència la peça *La llotja* (1928), de J. M. Millàs-Raurell. Ara bé, l'itinerari d'anàlisi que hi plantejarem partirà de la consideració de la comèdia burgesa com un dels models escènics de més difusió, el qual té en la producció dramàtica de Carles Soldevila un referent essencial, representada en aquest article per *Bola de neu* (1927). Tot seguit, passarem a l'objecte central de la nostra anàlisi, *La llotja*, peça que posarem en relació amb la construcció de Soldevila per veure fins a quin punt hi trobem els mateixos recursos o no. Fruit d'aquesta comparació plantejarem, finalment, la possibilitat de fer una lectura de l'obra de Millàs-Raurell en termes d'ironia hipertextual.

Paraules clau: J. M. Millàs-Raurell, comèdia burgesa, *La llotja*, ironia de situació, ironia hipertextual.

Abstract: In this paper we address the uses of irony of situation in the construction of 1920s bourgeois comedy, taking as a reference text J. M. Millàs-Raurell's piece *La llotja* (1928). Our analysis starts by considering bourgeois comedy as one of the most widespread forms of theatre, with an essential referent in Carles Soldevila's dramatic production, represented in this paper by *Bola de*

(*) Aquest article s'ha beneficiat de l'ajuda del projecte d'investigació FFI2013-41147-P, del *Programa Estatal de Fomento de la investigació científica y técnica de excelencia* del Ministerio de Economía y Competitividad espanyol, titulat «La ironía en la literatura catalana desde el “Modernisme” hasta 1939». L'estudiós interessat pot consultar el banc de dades bibliogràfic del grup d'investigació sobre estudis d'ironia, paròdia i pastitx en la literatura catalana des de l'inici del segle xx fins a l'actualitat en línia a l'adreça següent: <<http://www.uv.es/ironialitcat>>.

neu (1927). We then move on to the central object of our analysis, *La llotja*, which can be related to Soldevila's work in order to ascertain the extent to which the same devices can be found. As a result of this comparison, the possibility of reading Millàs-Raurell's work in terms of hypertextual irony is explored.

Key words: J. M. Millàs-Raurell, bourgeois comedy, *La llotja*, irony of situation, hypertextual irony.



En aquest article volem acostar-nos als usos de la denominada ironia de situació (o referencial) en la construcció de la comèdia burgesa catalana dels anys vint del segle xx, i per fer-ho agafarem com a text de referència la peça *La llotja* (1928), de Josep M. Millàs-Raurell, un autor, a hores d'ara, poc estudiat.¹ Ara bé, l'itinerari d'anàlisi que hi plantegem partirà de la consideració de la comèdia burgesa com un dels models escènics de més difusió en el teatre català dels anys vint i trenta del segle passat, un model que té en la producció dramàtica de Carles Soldevila un referent essencial per parlar del seu conreu en el teatre en català. Per aquest motiu, tindrem com a punt de partida el context teatral del moment i les característiques de l'escriptura dramàtica de Soldevila, representada en aquest cas per la comèdia *Bola de neu* (1927).² Amb aquest referent, passarem a l'objecte central de la nostra anàlisi, la peça de Millàs-Raurell, la qual, posteriorment, volem posar en relació amb la construcció de Soldevila per veure fins a quin punt s'hi empren uns mateixos recursos irònics o se n'hi distancien.³

Per abordar l'anàlisi de la ironia seguirem, fonamentalment, els plantejaments de Muecke (1969) sobre els diferents tipus d'ironia, segons els quals podem diferenciar la ironia verbal de la ironia situacional. En aquest sentit, la ironia verbal «implies an ironist, someone consciously and intentionally employing a technique», mentre que la ironia de situació no implica un ironista però «merely “a condition of affaires” or

1. Aquesta obra fou estrenada per la companyia del Teatre Català Novetats el 17 de febrer de 1928 a Barcelona i publicada el mateix 1928 a Barcelona per la impremta Ràfols. Segons Santamaria (2009: 161), aquesta peça, amb el títol de *Primer, la vanitat*, havia estat estrenada anteriorment a la Societat Foment de Molins de Rei. Fàbregas (1978: 259) explica que l'obra fou escrita entre agost i novembre de 1925 i publicada a *La Revista* el 1926.

2. Aquesta obra fou estrenada per la companyia del Teatre Català Novetats el 12 de novembre de 1927 a Barcelona.

3. Per a l'anàlisi de les dues obres, usarem l'edició de la col·lecció «Les millors obres de la literatura catalana», volum 46, publicada per Edicions 62 i «la Caixa» (1985). A l'hora de fer-ne les citacions, només remetrem a les pàgines on aquests fragments apareixen.

“outcome of events” which, we add, is seen and felt to be ironic» (Muecke 1969: 42), o, en altres paraules, la ironia de situació té lloc mitjançant «an ironic situation or event in which there is no ironist but always both a victim and an observer» (Muecke 1978: 28). Dins la ironia de situació, Muecke en diferencia diverses modalitats, entre les quals hi ha la ironia dramàtica i la ironia d'esdeveniments («irony of events»), totes dues objectes concrets de la nostra anàlisi.

1. LA COMÈDIA BURGESA EN EL CONTEXT TEATRAL CATALÀ DELS ANYS 20 I 30 DEL SEGLE XX

Gallén (1987), en un treball dedicat al teatre del període que va de la I Guerra Mundial a la Guerra Civil Espanyola, incloïa un apartat amb el títol «Els intents de creació d'un teatre modern», on tractava l'obra, entre d'altres, de Carles Soldevila, de Josep M. Millàs-Raurell, Carme Montoriol, Joan Oliver i Ramon Vinyes. Ens detindrem una mica en el primer d'aquests autors. Segons s'hi explica, el teatre de Soldevila es vinculava a la «descoberta i admiració consegüent del teatre de bulevard» (1987: 443).⁴ Així doncs, tot assumint la tradició del teatre de bulevard, Soldevila rebutjà altres models dramàtics també característics del segle XIX, com són el teatre de tesi, l'historicisme i les propostes naturalistes. En aquest sentit, la proposta escènica del nostre autor «es concentrà en la realitat circumdant i es fixà un clar programa: educar i culturalitzar la burgesia autòctona, mitjançant la literatura, pel que fa als costums i comportaments socials, tot procurant de divertir-la o de distreure-la d'una forma elegant, però eficaç, i amb l'instrument d'un llenguatge polit, acurat; elaborat, en suma» (Gallén 1987: 444).

Segons el mateix Soldevila, al seu article «El teatre. La situació del teatre a Barcelona. IV: Els autors», publicat al maig de 1927 a *La Nova Revista* (Casacuberta *et alii* 2011: 549), en aquell període hi havia «un públic català no molt nombrós, però homogeni. És ja possible de fer un diàleg on la gent, sense deixar de parlar correctament un sol segon, encomani la sensació, tan de mal definir però tan de bon entendre, de la naturalitat. La comèdia normal, que he batejat amb el nom de burgesa no pas per vincular-la als interessos d'una classe, sinó per precisar-ne el to d'alguna manera, pot agafar embranzida.»

4. Podeu veure'n les característiques bàsiques en Pavis (1998: 442-443).

Casacuberta i altres (2011: 143) expliquen, sobre el teatre català d'aquest període, que «juntament amb Sagarra, Carles Soldevila va ser una de les grans apostes de l'empresari Josep Canals. Amb el primer, Canals pretenia consolidar i, en una certa mesura, posar al dia el públic menestral i petit burgès del teatre català; amb el segon aspirava a guanyar un públic nou, les burgesies mitjana i alta, que es mantenien allunyades de l'oferta teatral en català. L'instrument per aconseguir-ho havia de ser el teatre de bulevard, en general, i més concretament, la comèdia burgesia ciutadana, i Carles Soldevila va esdevenir l'home adequat per manejar aquest instrument [...]».

Sobre aquesta qüestió, Santamaria (1995: 53-54), tot i fer constar certes reserves cap a l'etiqueta de «comèdia burgesa», atesa certa «laxitud conceptual», la considerava útil per afrontar l'anàlisi del primer teatre de Soldevila, tot incidint en el fet que aquesta etiqueta posa de relleu dos dels trets característics de l'obra de Soldevila: «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 inocula al punt de vista burgès conviu amb un sentit aburgesat del còmic».

Nosaltres, en aquesta ocasió, més que aprofundir en el punt de vista còmic (Rosselló 2011: 35), ens detindrem en el que podem considerar el punt de vista irònic a partir de l'ús de les ironies de situació. Ara bé, com és sabut, i ens recorda Ballart (1994: 437), hi ha una «nebulosa relació» entre la ironia i la «de por sí imprecisa categoria de lo còmic», la qual nosaltres no hi bandejarem, però tampoc no serà l'objecte d'aquest article.

2. L'EXEMPLE DE *BOLA DE NEU*, DE CARLES SOLDEVILA

Bola de neu (1927), comèdia en tres actes,⁵ respon a un model de ficció emmarcat en el moment present i en un ambient burgès vinculat a la ciutat de Barcelona. Quant a la història i als personatges principals, veiem una típica situació de triangle amorós format per un matrimoni burgès (Emili Ginebreda, 38 anys, i Maria, 30 anys) i l'amant d'aquesta (Víctor Canibell, 36 anys). L'acció de la peça es construeix, en gran part, a partir d'una situació d'interacció entre obra i lector/espectador pròpia de la ironia dramàtica.⁶ Una situació, recordem, en la qual el receptor de la

5. L'obra no es troba dividida, formalment, en escenes.

6. En la ironia dramàtica l'element fonamental és que almenys un dels personatges no ha de tenir consciència de la situació real que està vivint, mentre que el receptor de l'obra sí que n'és conscient. En aquest

peça sap més que, en aquest cas, Emili, el marit enganyat, suposada víctima d'un estratagema que posa en marxa l'amant de la seua muller per tal d'allunyar-lo de la seua estimada Maria.

Concretament, el que trama l'amant, crític d'art, és fer creure que els quadres d'Emili, pintor novell, són bons («Ja els ho he dit: és un veritable artista. No solament no es posarà en ridícul, sinó que arribarà a obtenir una cotització envejable», p. 23). Ara bé, el destinatari de l'obra, a partir d'una escena en què es troben sols Maria i Canibell, sabrà que es tracta d'una mentida (acte I, p. 24):

Maria: ¿Una absurditat demanar-te que agafis el meu marit i li digues que així que faci una exposició serà la riota de tot Barcelona? El que m'estranya és que després de veure les seves obres, encara donis a entendre que hi ha una altra sortida. Vejam: ¿no les trobes infames?

Canibell: Sí, dona, sí. El teu marit no sap un borrall de dibuix, ni té cap sensibilitat per al color, ni ha entrevist tan sols el que ha de ser una obra d'art.

Maria (*impulsiva*): I doncs!

Canibell: I doncs! ¿Et penses que m'he tornat boig per liquidar en un moment la pila d'avantatges que ens ha proporcionat la mania del teu marit. No te'n recordes? D'ençà que ell es creu un artista, podem trobar-nos a l'hora que ens sembla millor, celebrar les entrevistes més impossibles, fer-nos la il·lusió que ningú no pot demanar-nos compte de la nostra felicitat. (*Li pren les mans.*) Et sembla poc?

Així, el crític animarà el pintor a fer una exposició, sobre la qual es compromet a escriure una ressenya elogiosa. Tot seguit, després d'aquesta escena, Emili demana a Bragulat, un altre dels convidats del matrimoni Ginebreda, que veja els quadres i que li li diga «la veritat» (p. 27), a la qual cosa Bragulat contesta: «tu saps tant de pintar com jo de fer equilibris sobre un filferro» (pp. 27-28). Davant d'aquesta honesta declaració i de la reacció d'Emili («Ets cruel...», p. 28), Canibell afirma (p. 28):

Canibell (*resolt*): Res d'equívocs! Proclamaré amb tota l'energia i tota la transparència de què sóc capaç, que el nostre amic Ginebreda és el primer pintor de Catalunya en el moment actual.

Davant d'aquesta reacció, Bragulat surt d'escena per portar un dels quadres d'Emili i el col·loca damunt d'una cadira «en forma que es veu de tot arreu» (p. 29). Canibell desplegarà tot d'explicacions per contradir el criteri suposadament equivocat de Bragulat, a la qual cosa aquest sentència que «el temps dirà qui té raó...»

sentit, segons Muecke (1969: 105), «the difference between the effect of Dramatic Irony and the effect of Irony of Events resembles the difference between suspense and surprise».

(p. 30). Emili, molt agraït a Canibell, li demana, fins i tot, que influísca en l'opinió de la seua dona. L'acte primer acaba amb Emili totalment convençut que és un geni.⁷

L'acte II transcorre en una sala d'exposicions, a les galeries Buixareu, amb pintures d'Emili, «totes d'un avantguardisme frenètic. Moltes porten el retolet: Adquirit», segons diu l'acotació amb què s'inicia aquest acte (p. 33). Se'ns hi dona a conèixer que Canibell ha publicat ja el seu article («Quin elogi tan encés! Tan vehement!», p. 35). Veiem, però, que Maria no es mostra contenta amb aquesta situació (p. 36):

Maria: Perquè no sóc cega i veig les coses tal com són. Tu creus que l'èxit és del pobre Emili? Ingènua. És l'article de Canibell, aquest elogi que sembla un castell de focs artificials, el que ha enlluernat la gent.

Fins i tot, un dels assistents farà malbé un dels quadres, com si actués contra un estil de pintura que li sembla insultant, però, de seguida, el receptor sabrà que tot plegat ha estat fruit d'una altra intervenció de Canibell «per arrodonir l'èxit» (p. 39). Canibell manifesta que pensava divertir-se, però que no tant, amb la situació creada i amb el canvi produït en Emili (p. 41).

Avançat l'acte apareix en escena, de nou, Bragulat (p. 42) i veurem que aquest encara manté la seua primera opinió i, tot d'una, la reacció d'Emili (p. 45):

Emili (*indignat*): Bah! Això passa la mesura. Ets un cas absolutament perdut! Et trobes davant l'evidència i tanques els ulls per no veure-la.

Bragulat acaba confessant a Emili que la seua dona l'enganya (p. 46), però Emili no accepta aquesta declaració i, finalment, Bragulat (en un apart) dirà (p. 46): «¿I a mi qui m'embolica a desfer aquesta deliciosa harmonia?». Tot seguit assistim al diàleg següent, ja al final de l'acte, el qual ens mostra el moment de màxima seguretat en Emili (p. 46-47):

Emili (*amb èmfasi, tot mirant les seves pintures, mentre Bragulat, assegut, el contempla amb posat mig irònic, mig compassiu.*): Sí. Cal reconèixer que en Canibell ha comprès força bé el que jo represento dins l'art contemporani.

Bragulat: I tant!

Emili: Qualsevol amateur amb cara i ulls m'hauria pogut descobrir com ell: ell, de més a més, m'ha situat, m'ha col·locat exactament en el lloc que em pertoca.

7. Encara que no és objecte específic de la nostra anàlisi, volem fer constar que l'ús que, en algunes ocasions, Soldevila fa de l'apart també es pot relacionar amb aquest marc d'interacció que estem comentant, atés que l'apart sempre comporta que el receptor extern de l'obra és coneixedor de determinades informacions o opinions que no són compartides per tots els personatges (Rosselló 2011: 133).

Bragulat: Sí, sí, sí, sí... T'ha situat... És el que tu dius... T'ha situat en el lloc que et pertoca...
I és una bogeria de voler-te'n treure... Sí, sí, sí... I escolta: ¿tanmateix, penses fer una
exposició a París?
Emili: Naturalment. No puc restar a mig camí.

Al tercer acte tornem a l'espai del primer, a la torre del matrimoni Ginebreda, als afores de Barcelona, tot i que ara ens situem a la terrassa d'un jardí. La situació que hi trobem, després de les típiques el·lipsis temporals entre actes, és que Emili ja ha fet la seua desitjada exposició a París. I la sorpresa a la qual assistim és que el pintor ha tingut un èxit rotund (p. 49). I, a més a més, de la mà d'aquest èxit comencem a veure que la relació entre els amants ha variat (p. 50):

Maria (*evasiva*): Està bé, home, està bé... Trobo que fas un posat molt seriós.
Canibell (*vivament*): Doncs, si et sembla, saltaré de content.

I acabarem per presenciar un Canibell realment malhumorat (p. 51):

Canibell (*malhumorat*): I ca! En l'època que la va comprar, en Ginebreda artísticament encara havia de néixer.
Vidal (*una mica sorprès pel to de l'altre*): Bé. No es coneixien els seus mèrits, però és evident que ja els tenia. Un do tan extraordinari com el seu, és forçosament un do de naixença.
Canibell (*amb energia*): És molt arriscat de fer aquestes afirmacions.

I poc després trobarem el matrimoni Ginebreda en actitud d'enamorats (p. 55). Enmig d'aquesta situació de canvi sobtat, assistim a aquesta declaració d'Emili:

Emili: No oblidó pas els seus articles tan afectuosos. (*Amb to protector*.) Molt bé, molt bé... Va ser un cop de gong ben donat. El seu crèdit, no ho dubti, ha crescut força amb el meu triomf. Amb encerts com aquest és com es consolida un prestigi. Ara, sempre més, quan es parli de la revelació del meu art, és possible que l'esmentin a vosté com una mena de sant Joan Baptista.
Canibell (*amb accent de plaga, però traspuant verí*): Justa. Jo fins he pensat demanar-li que em retrati vestit amb una pell de camell, un bàcul i un be al costat. I a sota, un rètol que digui: «El precursor».

I, finalment, arribem a la constatació del capgirament de la situació de partida (pp. 57-58):

Maria: Tu no vols adonar-te que les circumstàncies han canviat.
Canbell: No ho sé veure. En què han canviat?
Maria: El meu marit ha deixat de ser aquell home sense relleu que tu vas conèixer.
[...]
Canibell: Maria! Tu t'has enamorat del teu marit!

Ja en la darrera escena de l'obra, assistim, de nou, a l'aparició de Bragulat, el qual diu a Canibell el següent (p. 61):

Bragulat (*fent un esforç*): Amic Canibell, comprenc que m'hauria de caure la cara de vergonya; vostè tenia raó i jo era un insensat!

Canibell (*amb un crescendo de desesperació*): No!

L'acció es tanca amb aquesta intervenció de Canibell (p. 62):

Canibell (*després de titubejar un segon, en una mena de desesperació*): Qui sap!... Deixa'm tornar a veure els quadros. Vejam si encara resultarà que ells tenen raó!...

Així doncs, comprovem que l'estructura de l'obra, de tall tradicional, incorpora el recurs de la ironia dramàtica com a element fonamental en el plantejament de l'acció dels actes I i II. Dos actes en què el públic esdevé observador privilegiat de l'engany a què està sent sotmés Emili per part de l'amant de la seua muller i de les conseqüències que aquest engany tenen en el comportament d'Emili, tot produint-se un clar efecte de contrast entre l'aparença i la realitat i un efecte còmic, tal com Muecke planteja (1978: 35), arran del desconeixement d'aquest contrast per part d'Emili. Ara bé, al tercer acte la situació es capgira inesperadament quan, amb un daltabaix del tot imprevist per al públic i per a Canibell, Emili és reconegut a París i la dona d'aquest canvia la relació que tenia amb els dos personatges. Aquest colp de teatre es pot veure com una ironia d'esdeveniments,⁸ ja que el personatge *malvat* acaba per aconseguir just el contrari del que esperava amb la seua estratègia.

Tot plegat, comprovem com *Bola de neu* respon a un tipus d'interacció que combina la ironia dramàtica, en la qual la víctima era Emili, i la ironia d'esdeveniments, usada com un element que permet corregir la situació de triangle anterior i arribar a un final feliç per al matrimoni dels Ginebreda. Si de cas, aquesta ironia d'esdeveniments, per a nosaltres el recurs més interessant de l'obra, també permet desfer les seguretats del crític i acabar provocant-li un dubte raonable.⁹ Aquest dub-

8. Aquest tipus d'ironia es defineix pel contrast entre les expectatives que un personatge es crea i allò que acaba, finalment, succeint. Així, podrem veure com, de manera inesperada o sorprenent, es capgiren els objectius que hi havia a la base d'un determinat comportament o acció. Sobre aquesta modalitat, Muecke (1969: 102) explica que «it is ironic when we meet what we set out to avoid, especially when the means we take to avoid something turn out to be the very means of bringing about what we sought to avoid».

9. Tot i que no és objecte de la nostra anàlisi, no volem deixar de fer constar que aquesta ironia d'esdeveniments permetria articular alguna reflexió sobre el món de l'art. Així, Santamaria (1995: 60) afirma que «l'obra demostra que el fenomen de l'esnobisme (del qual Soldevila és un apassionant defensor) pot constituir un autèntic motor per a la cultura».

te, aquest terreny poc fiable entre realitats i aparences, és el que també ens proposa l'obra de Millàs-Raurell.

3. LA LLOTJA, DE JOSEP M. MILLÀS-RAURELL

3.1 NOTES CRÍTiques SOBRE J. M. MILLÀS-RAURELL

Francesc Curet (1967: 581) afirmava que Millàs-Raurell «estigué encertat en la seva primera prova davant el públic amb l'estrena de *La llotja* [...]. Obra forta, que s'eleva amb interès creixent i que va produir una gran impressió sobretot perquè sobreixia de la insubstancialitat i blanesa que dominaven en aquell teatre barceloní».

Fàbregas (1978: 258-259), en tractar la producció de Millàs-Raurell, considerava que «la crítica a l'alta comèdia burgesa és iniciada per dos autors: Josep M. Millàs-Raurell i Carme Montoriol [...]. L'èxit i l'escàndol li arribaren amb l'estrena, el 1928, de *La llotja* [...]. La crítica que és feta a la família burgesa a *La llotja*, a una família burgesa i catalana que posseeix llotja al Liceu, és molt més decidida, i sembla més verídica que l'assajada en altres drames coetanis. A *La llotja*, per exemple, no hi ha cap angelet providencial que vingui a evitar el curs lògic dels esdeveniments».

Per la seua banda, Gallén (1987: 452-453) destacava que ens trobem «davant una obra singular pel que fa al tractament tècnic i temàtic d'una, aparentment, convencional trama d'adulteri en un marc burgès» i, tot seguit, afegia que ens situa «lluny, per tant, de la visió idealitzada, desenfadada i intrascendent que, posem per cas, Carles Soldevila ofería amb el seu teatre. La singularitat, a més, de les situacions plantejades en el teatre de Millàs-Raurell no deixà de ser un revulsiu a l'època, si més no, per a l'empresa del Teatre Novetats, dirigida per Canals». A més a més, Gallén posava en relleu la construcció del protagonista, Arnau, amb «un component caracteriològic pròpiament pirandellià», mitjançant el qual se'ns mostra com «el coneixement absolut de la realitat no existeix» (Gallén 1987: 452-453).

Segons Santamaria (2009: 167), Millàs-Raurell «no va fer cap fàstic als procediments més convencionals amb nivells molt diversos d'emancipació imaginativa [...]», tot conclouent que la síntesi de la poètica del dramaturg fou «treballar a partir de la variació i del tempteig formal». En aquesta poètica, segons Santamaria (2009: 168), veiem elements caracteritzadors com ara la depuració, amb una «austeritat que més d'un crític va titllar d'eixuta i que tot sovint va crear la impressió que les històries eren suggerides més que no explicades i que es construïen drames d'un sol

personatge [...]». Aquests recursos, comenta Santamaria, estarien al servei d'una «nova percepció de la realitat i de la intimitat, una percepció que basquejava per posar en escacs les misèries de la falsa moral burgesa [...]». Alhora, però, qüestionava «les velles seguretats ontològiques i epistemològiques» i, així, de la mà de Freud i Einstein, «la consciència individual s'havia de convertir en matèria preferent per al creador» (Santamaria 2009: 168). Tot plegat, sense deixar de posar en evidència també el fet que *La llotja* mostra una clara connexió amb l'obra de Pirandello.¹⁰

Anem, tot seguit, a centrar-nos en l'anàlisi de *La llotja*, especialment en els possibles usos de les ironies dramàtica i d'esdeveniments, tal com hem fet amb l'obra de Soldevila.

3.2 SOBRE LES IRONIES DE SITUACIÓ EN LA CONSTRUCCIÓ DE *LA LLOTJA*

3.2.1 Les ironies dramàtiques

Enfront del que hem vist en *Bola de neu*, podem començar dient que l'acció de l'obra de Millàs-Raurell no es fonamenta, de manera tan rotunda i directa, sobre l'ús de la ironia dramàtica, atès que el plantejament sobre la interacció entre obra i receptor es vincula sobretot a una progressiva descoberta de les dades que funcionen com a motor de l'estat anímic del protagonista de *La llotja*. No obstant això, sí que hi podem veure algunes situacions concretes que s'acosten, tot i que d'una manera més subtil (o ambigua), a la ironia dramàtica. I diem això perquè en aquest cas dependrà molt, n'estem convençuts, de l'apreciació que el receptor faça de determinades accions dels personatges.

Troblem la primera d'aquestes situacions en el plantejament del primer acte (concretament en l'escena 4),¹¹ amb Arnau, protagonista de la peça, i la seua dona, Anna. Així doncs, en primer lloc, només el receptor assisteix a la següent acció no verbal d'Arnau (p. 86):

10. Millàs-Raurell va publicar l'article «Notes sobre Pirandello» a *La Veu de Catalunya* (16 de desembre de 1924), antologat a Casacuberta *et alii* (2011: 335-337), escrit arran de la visita que el dramaturg va fer al Teatre Romea de Barcelona al desembre de 1924. Per a conèixer de primera mà les idees sobre el teatre de Millàs-Raurell, podeu veure «Temes teatrals», article publicat a *La Revista*, any XIV, quaderns de 1928, gener-juny, pp. 24-30, antologat, així mateix, a Casacuberta i altres (2011: 338-352).

11. *La llotja* tampoc no presenta una divisió formal en escenes.

(Passa per davant de la llotja i tanca la porta F. Les dues senyores han vist que era ell. Resta profundament pensatiu durant una estona. Treu de la butxaca un llibret i l'obre, extraient-ne un paper que llegeix amb una intensa emoció. Després el posa dintre la seva cartera. Quan l'ha desat, s'obre la porta de la llotja F i apareix la senyora Anna.)

Poc després, per les paraules d'Anna, sabem que aquell llibret era «el meu llibret de sant Francesc» (p. 86), la qual cosa estableix una connexió directa entre aquell objecte (i el paper que contenia) i la muller del protagonista. L'autor, però, no ens aclarirà en aquesta escena com ha arribat a les mans d'Arnau aquest llibret, com així li pregunta la seua dona, ni tampoc què diu aquell paper que ha llegit amb «una intensa emoció». La descripció que fa Millàs-Raurell de l'acció de tots dos personatges en aquesta escena, a partir de les acotacions, posa en evidència l'estat emocional d'Arnau (p. 86):

*(El senyor Arnau la mira atentament, intensament.)
(Ell s'aixeca, com si estés fatiguet.)
(Ell s'encara amb ella i li mostra el llibre.)*

Anna, però, sembla no adonar-se de la situació en què es troba el seu marit o no fa cas de les seues expressions, sense pensar que la troballa del seu marit li haja provocat un determinat estat. Així, ella, de manera inconscient, diu (pp. 86-87):

Quins records, Mare de Déu. Aquí, hi guardava, al Convent, les teves lletres... (prenent-li el llibre.) Veus? Aquí, a la tapa, i ningú no les podia trobar. Sempre hi tenia la darrera. Si en fa d'anys, Senyor! Sembla mentida que una cosa així, un llibre com aquest, insignificant, et desvetlli tantes, però tantes coses oblidades.¹²

Arnau hi afegeix (p. 87):

*Arnau (tornant-li a prendre-li el llibre; amb un xic de sorna): Moltes, oi? I unes més bones que altres, eh? I també hi devies guardar lletres que no eren meves, eh?
Anna (posant-se seriosa, però absent): Ja saps que tu ets l'únic home que he estimat.*

Tot plegat, i davant la progressiva estranyesa d'Anna per l'actitud del seu marit, pot portar el receptor a concloure que, efectivament, aquest paper que ha guardat a la seua cartera era una de les cartes que Anna guardava al llibret i que, evidentment, aquesta no era del seu marit. Així doncs, el receptor estarà en condicions de pensar que Arnau ha descobert una carta d'amor que no era seua i que aquest és el motiu

12. Aquest exemple es pot vincular al que diu Muecke (1969: 105) sobre una major efectivitat de la ironia dramàtica quan, acompanyada per un «doble entendre, the victim saying quite innocently or accepting in all innocence something which is true in another sense than he imagines».

que l'ha trasbalsat. Al final d'aquesta escena Arnau començarà a mostrar ja, amb certa agressivitat verbal, la preocupació per «les nostres coses» (p. 88): «¿Que no ha sabut mai ningú res del que em passava a mi, ni del que et passava a tu, ni del que ens passava a tots dos?». Ara bé, Anna, la muller, seguirà sense entendre res del que està succeint i, fins i tot, fa el comentari següent sobre el llibret (p. 86):

No crec que sigui una lectura que et divertís gaire, però et seria bo. Un home sorrut com tu, una mica dèspota com tu, hi guanyaria força si aconseguís deixar-se influir per la tendresa de sant Francesc.

Tota aquesta situació continuarà amb l'aparició en escena d'Avel·lina, la filla de tots dos, i veurem, cada vegada més, l'estat de desconcert en què es troba Anna (p. 88): «Anna (*es deixa caure en l'otomana, plorant*): Res, que el teu pare està incompreensible». També seran víctimes d'Arnau, poc després, els personatges Pasqual i Martí (p. 93): «Anna (*així que són fora, alçant-se*): Ah! Això és inaguantable... aquesta violència, Senyor!». Posteriorment, serà Domènec, el gendre d'Arnau, la víctima del seu estat, del qual la resta de personatges segueix desconeixent l'origen (p. 97).

En l'escena amb Martí i Pasqual, quan Arnau ja mostra un grau d'excitació ben considerable, aquests dos nous personatges hi apareixen per explicar una xafarderia (pp. 89-90):

Pasqual (*entrant per E*): Amb permís. (*Va a la senyora Anna i la saluda. Martí fa el mateix. Tots dos s'esclafen de riure.*)

Martí: Perdoni'ns, senyora, però venim escandalitzats. El cas s'ho val. Figurin-se que... (*S'escanya.*)

Martí: Faci's càrrec, senyor Arnau, que aquest diastre de Tomàs, que sap totes les històries de totes les famílies de Barcelona...

Arnau (*molt seriós*): Totes?...

Pasqual: Totes; les fallides, els amors, els odis, els afers a mig tractar, el preu de les perles i les vides, miracles i intencions de tots els abonats i propietaris.

Martí: I avui, entre aquest i jo l'hem enxampat practicant el seu ofici de tafaner...

Hi quedarà clar que a Arnau sempre li havien agradat les històries d'alcova, però en aquell moment, després del canvi sofert, acaba dient que «és una infàmia viure comentant la vida privada dels altres, viure rabejant en els pecats i les febleses entre homes i dones [...]» (p. 91) i, sense que cap dels personatges entenga res, encarant-se amb tots dos.

Un altre exemple d'ironia dramàtica es dona entre el final del primer acte i, sobretot, en el desenvolupament de l'acte segon, amb la conjunció de dues situacions. Aquestes ironies de situació estan motivades per la necessitat irrefrenable d'Arnau de saber què diu la gent sobre ell; i la víctima, en aquest cas, serà l'acomodador Tomàs.

Així, en la darrera escena de l'acte primer Arnau prepara un pla que no coneix ningú (excepte el públic) i, per dur-lo endavant, conta una mentida a Tomàs (p. 98):

Arnau (*interrompent-lo*): Prou comentaris. Compleixo un encàrrec que m'ha fet el senyor Humet: demà al matí et vol veure per parlar amb tu. Serà a casa meva, a les onze. T'hi esperarà.

Per altra banda, assistim a un altre cas d'ironia dramàtica, atés el contrast que es produeix entre el que Tomàs explica a l'inici de l'obra i el que ara dirà. Així, mentre que en la primera escena, amb un altre acomodador, es vanava de saber la vida de tothom i d'esdevenir imprescindible en aquell context de «gent distingida», ara veiem com adopta un paper de falsa modèstia quan Arnau li diu que «s'ha dit que tu eres el més batxiller de tots els acomodadors i que sabies les històries dels clients de la casa...». Davant d'això, Tomàs contesta: «Els senyors han estat molt amables, com sempre; però, evidentment, exagerats» (p. 98). Aquest joc de mentides o falses aparences, conegut només pel públic, continua a l'acte segon, quan Humet acudeix a casa d'Arnau i, posteriorment, també Tomàs. Així, després d'aclarir-nos ja de manera absoluta l'assumpte de la carta trobada (efectivament aquesta carta, escrita per Anna, no anava adreçada al seu marit) i de convèncer Humet de participar en el seu pla, Arnau s'amaga darrere d'una cortina per tal de saber què diu Tomàs sobre aquest afer del passat entre la seua dona i un altre home (pp. 106-108). Tota aquesta peripècia, creada a cavall dels dos actes, acaba amb l'aparició d'Arnau de darrere la cortina i la sorpresa de Tomàs, «esveradíssim», en dirà l'autor.

També resulta interessant, en relació al recurs de la ironia dramàtica, com l'autor planteja l'escena en què, finalment, Arnau conta al seu amic Humet («l'única persona en la qual puc confiar», p. 103) el que li està passant. Quan aquest li confesse que la seua dona el va enganyar amb un altre fa vint-i-cinc anys, cosa que ha sabut per la carta, trobarem aquesta acotació (p. 103): «(*El senyor Humet se'l mira amb la boca oberta; hi ha en la seva fisonomia tanta sorpresa com confusió. Una lluita terrible sembla tenir lloc en ell.*)». Una vegada més, com ja ocorria en el primer acte, Millàs-Raurell, més que traslladar directament al receptor extern unes dades inequívokes sobre el que està ocorrent, usa aquest tipus d'acotació que diu i no diu alguna cosa que, posteriorment, serà ja totalment explicada, tant a altres personatges com al públic. Així, si estem atents a les acotacions (o a les reaccions no verbals), podem establir determinades connexions (quina relació hi ha entre la carta i Humet?) que els personatges immersos en la situació no fan, amb la qual cosa, el que pot ser una sorpresa posterior d'un personatge no ho serà per al receptor atent i conscient. És a dir, més que un joc d'ironia dramàtica típic i tòpic, com el que hem vist en

Bola de neu, Millàs-Raurell fa més subtil el treball amb la informació, ja que dona peu a encetar hipòtesis sobre els fets ocorreguts però retarda l'aclariment definitiu de les dades, amb la qual cosa, diríem, fa més rica i oberta l'experiència del receptor.

En l'acte tercer, concretament en la darrera escena de l'obra, trobem un altre exemple d'ironia dramàtica. En aquest cas, una vegada ja quasi tots els personatges coneixen la història passada i assistim a l'estat de crisi total del protagonista, arriben a casa la filla d'aquest i el seu gendre, ambdós desconexors de tot plegat. Enmig d'aquesta situació, en què filla i gendre es troben la mare plorant, i davant una pregunta més que raonable de la filla, té lloc aquest diàleg (p. 120):

Avel·lina: Però, papà, a la fi, què et passa?

Arnau: Què em passa?

Humet (*baix*): Suposo que tindràs prou seny per a callar davant de la teva filla.

Arnau: Sí, sí, és clar, he de callar, jo com tots, he de fer aquesta conxorxa del silenci, contra mi mateix.

Domènec: Però, voleu dir a la fi què teniu?

Arnau: No n'has de fer res. Hem de callar tots, tots, tots.

Domènec: I per què? Les penes s'esbraven explicant-les. A més, que a totes les cases passen coses... Mireu, ara mateix, acabem de trobar en Portabella i ens ha dit que la dona d'en Claramunt se n'ha anat amb un altre.

Aquesta xafarderia, contada de manera innocent i divertida pel gendre, molt semblant al que s'havia plantejat en l'escena amb Martí i Pasqual, acabarà amb Arnau, segons descriu l'acotació (p. 121), fent un moviment cap al seu gendre, qui, astorat, «trenca sobtadament la seva rialla en veure l'actitud del seu sogre». Aleshores, Arnau farà un llarg parlament i acabarà, davant la intervenció «irada» de la seua filla, preguntant-li si està segura que el seu marit no l'enganya. Finalment, tots dos, ignorants fins aquell moment de la situació de fons, sabran, de boca del mateix protagonista, que la mare el va enganyar.

3.2.2 Les ironies d'esdeveniments

Els casos comentats d'ironia dramàtica es combinen en *La Llotja* amb exemples d'aquest altre tipus d'ironia. En primer lloc, assistim, al segon acte, a la intervenció de Tomàs, el qual és portat a casa d'Arnau i Anna, com hem comentat abans, per a confessar allò que Arnau espera que li siga revelat sobre la infidelitat de la seua dona. Ara bé, el que hi trobem no és un comentari sobre la vida íntima del personatge, objectiu final de tota aquesta «ridícula» peripècia, sinó sobre el seu comportament com a home de negocis (p. 107):

Tomàs: Doncs... doncs... es diu que el senyor Arnau és un home intolerable davant del seu negoci, sense cap relleu en la societat. També es diu, però, però... de què pot servir-li tot això?

Humet: Dignes, endavant.

Tomàs: Doncs, diu que va intervenir en el negoci brut de la portada d'aigües. Ja fa temps que corria que la seva fortuna va fer-la aprofitant-se de la incapacitat del seu germà; que és un home sense escrúpols, que no s'atura davant de res, d'una enganyifa, d'una estafa...

Humet: Bé, bé. No continuem per aquest camí.

Aquest comentari de Tomàs, que en cap cas era el desitjat o esperat, es pot relacionar amb l'escena segona d'aquest segon acte, en què veiem l'actitud ben poc amable i considerada d'Arнау davant un treballador seu, Sebastià, el qual es presenta a escena per demanar-li un favor. Parlem en termes d'ironia d'esdeveniments en el sentit que tot l'itinerari d'interrogatoris a què Arnau sotmetrà els personatges per accedir a una suposada veritat, provocarà no la confirmació d'allò que ell està segur que ha passat (les xafarderies, les burles, les rialles dels altres) sinó que provocarà uns efectes diferents. En aquest cas, veiem que el que s'aconsegueix és qüestionar-lo no com a home feliçment casat sinó qüestionar l'origen de la seua posició socioeconòmica.

Sens dubte, però, un exemple molt més destacat en la construcció de la peça és la situació que s'articula al voltant de la relació entre Arnau i el seu amic Humet. Així, al primer acte trobem una sèrie de declaracions que posen en evidència la relació tan estreta que hi ha entre ambdós (p. 94):

Arнау: Mira, Eusebi, hem de parlar-nos amb el cor obert, o, si no, no començaré. L'amistat de tots dos és gairebé més vella que nosaltres mateixos. Els pares eren amics, els avis eren comandataris. Les nostres famílies sempre s'han estimat i ajudat en tot.

I una mica més avall: «Arнау: Jo he pensat tot seguit en tu. En qui podia pensar sinó en tu?» (p. 94). Si passem a l'acte segon, comptem amb afirmacions com la següent: «Arнау: És clar que t'hi diré, si tu ets l'única persona en la qual puc confiar. (*Acostant-se-li.*)» (p. 103). I més endavant: «Arнау: Callaven davant teu potser, perquè et sabien amic meu, germà meu» (p. 105).

Així, veiem que l'autor ens va proporcionant tot un seguit d'intervencions mitjançant les quals Humet es va construint com l'amic íntim i confident d'Arнау. Davant la situació tensa que es va creant, ja que el comportament d'Arнау va esdevenint cada vegada més agressiu, Humet acaba confessant a Arnau que fou ell l'home amb què Anna tingué la història d'amor, declaració que tanca l'acte segon (p. 112):

Arнау: Tots contra mi. (*A la seva dona.*) Però t'asseguro que tu em diràs el que et pregunto. Vull saber qui és ell, saps, ell!... No per venjança, no, sinó pel gust de sentir-ho dels teus llavis, de la teva boca..., pura... pura... (*Amb fàstic.*) Eh!

Humet (*a Anna*): Què? Has dit que era cert, infeliç!
 Arnau: I si no m'ho diu! (*Pren una cadira i va a llançar-la contra la seva muller.*)
 Humet (*corre vers ell i l'abraça per subjectar-lo*): Què vas a fer, desgraciat?
 Arnau: Us mataré a tots, a tots... Vull que em digui qui era ell, vull saber-ho...
 Humet: Ja saps la veritat... ¿t'és igual que t'ho digui jo?
 Anna: Eusebi!
 Humet: Sí, Anna, l'hi diré jo.. Que ho sàpiga tot, potser així quedarà tranquil.
 Arnau: Ah! Tu ho sables, doncs? (*Anant vers ell.*) Qui era?
 Humet: Jo.

Tota aquesta situació, marcada per la por d'Arnau al fet que se sabés aquella història passada entre la seva muller i el seu millor amic i que ell fos objecte de burles i riotes de la gent, acabarà sent portada de tal manera que, ja al segon acte, Tomàs se n'assabentarà (p. 110), fet que, al contrari del que Arnau imaginava, desconeixia totalment.

Al tercer acte, però, aquest joc d'ironia d'esdeveniments arriba al paroxisme quan allò que preocupa tant el protagonista que fos sabut i comentat, ell mateix es dedica a posar-ho al descobert amb l'única voluntat de tenir la certesa d'una suposada veritat. Així, el personatge Sebastià acabarà coneixent també la infidelitat d'Anna (p. 118). A aquesta actitud extrema, en la qual centrem l'efecte de la ironia d'esdeveniments, Humet respon així: «Et deixo. Ets boig per tancar. Acabaràs per fer saber a tothom allò mateix que t'espanta que es sàpiga» (p. 118). Finalment, aquella història passada, només coneguda pels dos amants, serà coneguda per Tomàs, Sebastià i, al remat, com acabem de comentar, també ho sabran la seva filla i el gendre (p. 122).

Es podria dir, així doncs, que el protagonista s'ha mogut sobretot per la reacció que li provoca sentir-se víctima d'una suposada ironia dramàtica en la vida real (p. 117):

Arnau: [...] Quan devíem estar plegats, i jo hi era, poso per cas, amb quina llàstima em devíeu mirar! Quina llàstima! Un home que és enganyat i que no ho sap i que riu a sobre! I parla dels enganys dels altres i hi fa broma i riu i riu. Quina llàstima feia! I tot, totes les coses devien tenir dues cares, una que us feien quan era jo al davant, una altra que feien quan jo no hi era.

Aquest sentir-se víctima («si haguéssiu pogut m'hauríeu aixafat com un escarabat», p. 117) davant el teatre del món porta Arnau a comportar-se d'una manera ben poc raonable, la qual, segons planteja Millàs-Raurell de la mà de la ironia d'esdeveniments, motiva un efecte contrari als seus interessos, autodestructiu en podríem dir. Però, a més a més, no hi ha final feliç per a ningú i el discurs que se'n desprén esdevé molt menys tranquil·litzador que en *Bola de neu*. Així, més enllà de la imatge ben poc positiva d'aquest burgès obsessionat pel què diran, l'autor ens

llança un dubte general sobre les seguretats de tothom quan Arnau, a la fi de l'obra, estén el seu braç i hi assenyala el públic. En una obra on les accions no verbals i els gestos són ben importants, assistim a aquest gest final que trenca la quarta paret i que ens porta a un altre recurs irònic, en aquest cas, d'acord amb Ballart (1994), a una ironia de contrast entre el text i el seu context comunicatiu,¹³ tot obrint les portes a la metaficcionalitat, en una peça, tot s'ha de dir, que ja des del mateix títol ens remet al món de l'espectacle i al lloc del públic.

Tot plegat, més enllà de la presència de la ironia dramàtica, ens sembla molt interessant el recurs a la ironia d'esdeveniments, la qual aporta efectes diferents i trasllada visions ben allunyades, tot i vinculades al «dubte» que provoca la inesperada evolució d'una acció posada en marxa pels seus protagonistes, Canibell i Arnau. Així, en *Bola de neu*, l'enganyador és castigat, es reinstaura l'equilibri en la situació matrimonial i la seguretat de Canibell acaba en termes individuals de dubte: «Vejam si encara resultarà que ells tenen raó» (p. 62). En *La llotja* la ironia d'esdeveniments provoca allò que tant trasbalsava el protagonista, posar a l'abast dels altres personatges allò que, de fet, no era sabut. Ací, però, amb aquest desenllaç no hi ha equilibri ni reconciliació sinó que ens llança un dubte d'abast general sobre la possibilitat d'apropiar-se de la realitat.

4. ÉS POSSIBLE UNA LECTURA DE *LA LLOTJA* EN TERMES D'IRONIA HIPERTEXTUAL?

Finalment, voldríem posar en relació, com déiem a l'inici de l'article, la construcció de les dues peces analitzades al voltant de l'etiqueta de comèdia burgesa. En aquest sentit, tot recollint algunes de les valoracions que citàvem en l'apartat 3.1., una de les qüestions que es podria plantejar en acostar-nos a *La llotja* és una lectura d'aquesta obra en termes d'ironia hipertextual. Per a abordar aquest aspecte, podem recordar el que Ballart (1994: 352) exposava en referir-se a les ironies de contrast entre el text i altres textos, un ús irònic en què aquest recurs té «un evident alcance intertextual que acentúa el exigente trabajo que la figuración reclama de su receptor: en este caso no sólo deberá ser capaz de detectar su presencia, sino que habrá de tener conocimiento del texto parodiado para poder calibrar el valor de la

13. Segons explica Ballart (1994: 348), aquestes ironies, «mal llamadas románticas», són aquelles que integren en el discurs textual algun dels elements que pertanyen al context real, a les condicions en què té lloc el procés de comunicació.

distorsión efectuada, el valor del contraste provocado». Aquest tipus de recurs, com recorda Ballart, tendeix a posar al descobert la convencionalitat de l'objecte literari (1994: 355); en aquest cas, seria el plantejament prototípic de la comèdia burgesa i les expectatives que aquest pot generar en el receptor.

En el nostre cas, podríem parlar més que d'una lectura en termes de paròdia, entesa aquesta com una pràctica que té un text concret com a punt de partida, en termes, d'acord amb Genette (1989: 104), d'una altra de les modalitats de pràctica intertextual, aquella que se centra en un cert tipus d'imitació d'un gènere o estil. Pensem, així doncs, que el lector podria acostar-se a *La llotja* com una proposta que ironitza sobre el gènere de la comèdia burgesa. Per què plantegem aquesta idea?

La llotja conté tota una sèrie d'elements propis d'una ficció d'aquest gènere: assistim inicialment a una família de la burgesia barcelonina i, a més, l'acció que se'n hi ofereix està vinculada a una situació d'infidelitat, en què, a més a més, el tercer en discòrdia és un amic íntim de la família. Tot plegat, no deixen de ser elements ben propis d'aquest món tan característic de les comèdies burgeses i dels assumptes domèstics que s'hi plantegen.

Pensem que, més enllà dels recursos irònics concrets que l'autor empra en diferents escenes o fragments de l'obra, *La llotja*, en començar a ser llegida, ens situa en un emmarcament ficcional i en un plantejament inicial de l'acció que crea expectatives pròpies de la comèdia burgesa. Ara bé, aquest marc genèric és desbordat per elements com el desenvolupament del personatge i, sobretot, el tractament del desenllaç. En aquest sentit, ens resulta ben interessant posar en relació el que estem exposant amb aquestes paraules de l'autor en l'article «Temes teatrals» (Casacuberta *et alii* 2011: 342):

Els autors han d'ampliar llur camp d'acció. Han d'aspirar a renovar els seus elements artístics i emocionals. Novetat no vol dir trencar els motllos de tot allò que existeix. Es poden respectar aquests motllos i millor (per a fer obres de durada), cal respectar els motllos i utilitzar-los. Posar dintre els vells càntirs aigua fresca. Tot és susceptible de caires infinits. I l'autor ha de prendre una posició, ben seva, ben original [...].

Així doncs, hem vist com l'evolució del personatge i del seu conflicte no es tanca amb una resolució típica d'un final feliç o reconciliador, que faria tornar la situació a un pacte o acceptació dins una certa civilitat. No, el que Millàs-Raurell fa és desbordar el personatge suposadament enganyat i convertir-lo, de la mà de diferents ironies de situació, en botxí dels altres i, sobretot, de la mà de la ironia d'esdeveniments, en víctima de si mateix. Així, aquest personatge ja no pot acceptar el joc d'equilibri entre el món de les aparences i el de la suposada realitat (p. 89):

Arnau: Entrar algú? Sempre el mateix. No cridem, que ens pot sentir algú; no ploris que et pot veure algú; sempre aquesta ombra d'algú que ens obliga a viure, a riure i a plorar clandestinament.

Aquesta interioritat desbordada, de la mà de la ironia d'esdeveniments, el portarà a esbombar aquella veritat desconeguda per tothom i que ell tant temia. Amb aquest tractament *La llotja* es distancia no només d'un joc irònic, més o menys convencional, característic de les comèdies, sinó que acaba sent, més aviat, una «comèdia dramàtica», en què el component de comicitat perd protagonisme¹⁴ i en la qual s'arribaran a plantejar qüestions de fons, com déiem, més pròpies del que seria el teatre de Pirandello que no d'una comèdia burgesa.¹⁵ Així, en la primera escena de l'obra trobem aquesta interessantíssima intervenció de l'acomodador Tomàs (p. 84):

Tomàs: [...]. No saps aprofitar l'estratègica situació que t'ha brindat el destí. No veus que les llotges són... com t'ho diria? Són... la vida de societat de debò. La gent viu aquí, en aquest interior, una vida fosca, intrincada, íntima; i allà, fora, a la llotja, fa el paperot i simula una vida del tot distinta; la llotja és una exhibició d'una vida falsa; el viure de debò, la intriga i les passions deixades anar, són aquí dintre. Si saps aprofitar-te d'aquesta observació meva i tot restant al marge et fas imprescindible...

Arran d'aquestes paraules inicials del text, es podria dir que els referents escènics (l'avantllotja, l'espai de l'acció del primer acte, i la llotja) esdevenen els correlats de la vida «real» i de la vida «aparent», tot mostrant-se el contrast que entre aquests dos espais hi ha, amb la qual cosa es posa en evidència el contrast que hi ha, en podríem dir, entre la intimitat i la vida pública. Com no, tornem a assistir al tòpic del teatre de la vida, un joc que tots coneixem. L'obra, així doncs, no deixa de convertir el receptor en un observador de privilegi d'aquest món de contrast i de les seues imposicions. Un contrast que no pot ser acceptat pel nostre protagonista, en un afany desmesurat d'arribar a conèixer una veritat que el deshonra, sense adonar-se que aquest mateix afany el porta a la seua perdició. Tot plegat, però, aquest burgés sense nord, portat a l'absurd, esdevé, irònicament, el portador d'una paradoxa que podríem formular de la manera següent: la recerca de la veritat porta a la certesa del dubte.

Per tant, *La llotja* acaba sent una proposta dramàtica on el mateix fonament del recurs irònic es troba a la base del seu component semàntic. De la mà del seu protagonista l'obra ens aboca a la realitat del procedir de les ironies de situació i

14. Sobre aquest aspecte pensem que, en una posada en escena, el grau de comicitat pot variar relativament prou d'acord amb la proposta de la direcció.

15. Aquesta relació entre *La llotja* i Pirandello hauria de ser plantejada amb més deteniment i detall i, per tant, resta pendent per a un treball futur.

del poder que aquest saber ens pot donar, tal com bé coneix l'acomodador Tomàs, correlat intratextual de l'observador conscient del contrast entre realitats privades i aparences públiques. Ara bé, potser més que un punt de vista irònic, si pensem en aquest en la línia de la proposta de Soldevila, podríem estar parlant d'un punt de vista sarcàstic. Així de la ironia còmica que podem veure en *Bola de neu*, passariem a una ironia extrema o, en altres paraules, a una ironia militant, al sarcasme, o a la sàtira. I tot aquest plantejament ens porta, ja per acabar, a allò que el mateix Millàs-Raurell expressava en l'article esmentat anteriorment (Casacuberta *et alii* 2011: 345-346):

Per damunt de la classificació genèrica de les produccions escèniques hi ha l'actitud de l'autor. Avui en dia, els teatres ens demostren que no costa gaire fer riure la gent —en tenen tantes ganes!— i el públic que fa corrua davant les cartelleres, que li brinden un tip de riure no és pas el més selecte que puguem representar. Precisament a casa nostra descomptant escassíssimes excepcions, entre les quals culmina *Civilitzats, tanmateix*, de Carles Soldevila, la comèdia lleugera, graciosa, còmica, que s'ha volgut donar, té ben allunyat de les butaques un nombrós nucli d'espectadors escollits.

En general i per acabar aquesta qüestió trobo tan vulgar voler excitar la rialla com el plor, i pel que fa als grans autors universals d'ara, val a dir que aspiren a interessar i a emocionar sense preocupar-se per les reaccions fisiològiques de les seves produccions! I, encara, on es pot polsar la intel·ligència de l'autor de comèdies d'una manera que no deixa lloc a dubtes, és en el gènere que podríem dir de contrasentit. En aquest gènere tan difícil i tan subtil el campió del qual és avui dia Charles Chaplin, es fa una tragèdia amb elements còmics, o a la inversa, comèdies amb elements dramàtics, i es fa exigir del contrast el sarcasme [...].

RAMON X. ROSSELLÓ
Universitat de València
Ramon.Rosello@uv.es

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- BALLART, P. (1994) *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Quaderns Crema.
- CASACUBERTA, M. *et alii*, ed. (2011) *El debat teatral a Catalunya*, Barcelona, Institut del Teatre.
- CURET, F. (1967) *Història del Teatre Català*, Barcelona, Aedos.
- FÀBREGAS, X. (1978) *Història del Teatre Català*, Barcelona, Millà.
- GALLÉN, E. (1987) «El teatre», dins M. de Riquer, J. Comas i A. Molas (eds.), *Història de la Literatura Catalana*, vol. 9, Barcelona, Ariel, pp. 413-462.
- GENETTE, G. (1989) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.

- MUECKE, D. C. (1969) *The compass of irony*, London, Methuen.
- (1978) *Irony*, London, Methuen.
- PAVIS, P. (1998) *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós.
- ROSSELLÓ, R. X. (2011) *Anàlisi de l'obra teatral (teoria i pràctica)*, Barcelona / València, Publicacions de l'Abadia de Montserrat / Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana.
- SANTAMARIA, N. (1995) «El primer teatre de Carles Soldevila i la comèdia burgesa», *Llengua & Literatura*, 6, pp. 53-69.
- (2009) «Josep M. Millàs-Raurell, home de teatre: les insurreccions frustrades», *Catalan Review*, xxii, pp. 159-170.
- SOLDEVILA, C. & J. M. MILLÀS-RAURELL (1985) *Teatre*, Barcelona, Edicions 62.