

LES NOVELLES DE RAFAEL TASIS:
CRÒNICA D'UNES IL·LUSIONS ESTRONCADES

MAGÍ SUNYER

Universitat Rovira i Virgili

El segle i escaig que va de 1833 fins a 1939 constitueix un cicle complet de la història catalana. Amb l'ocupació franquista, es va clausurar, durant un període molt més llarg que els dels totalitarismes espanyols anteriors, la tendència progressiva de la societat i es va produir una regressió espectacular en tots els àmbits. Abans, des de la mort de Ferran VII (1833), quan es van iniciar els reiterats intents de construir un estat modern, els canvis de tot tipus havien adquirit una velocitat cada vegada més vertiginosa i la societat s'havia transformat de manera insòlita. La literatura catalana, artísticament —no comercialment— normalitzada al final del segle XIX, havia proporcionat, amb moderació, l'èpica d'aquesta evolució vuitcentista, sobretot en les narracions de Narcís Oller i, en mesura menor, en la d'altres escriptors, com Josep Pin i Soler o Dolors Monserdà. El fenomen no s'havia produït amb la mateixa ambició que en literatures com la francesa, l'anglesa o la russa, i és lògic que fos així perquè la catalana tot just es començava a recobrar d'un llarguíssim sotrac. És amb Oller que l'escriptor Rafael Tasis vol entroncar quan es proposa bastir un fris novel·lístic de la Catalunya, i més en concret de la Barcelona, del seu temps, en el projecte no culminat d'escriure nou novel·les que narressin els primers quaranta anys del segle XX.¹

1. Aquest estudi forma part de la investigació del grup de recerca Identitat Nacional i de Gènere a la Literatura Catalana, de la Universitat Rovira i Virgili, i del Grup de Recerca Identitats en la Literatura Catalana (GRILC, SGR 2014 -755), reconegut com a consolidat per la Generalitat de Catalunya. Vull expressar el meu agraïment a Montserrat Corretger, que m'ha facilitat materials de difícil accés de Tasis o sobre Tasis que ella coneixia com a resultat de la seva investigació sobre la literatura de preguerra i d'exili.

1. EL NOVELLISTA RAFAEL TASIS

Anteriorment, he publicat dos estudis sobre l'escriptor (TASIS 1994 i *Centenari* 2008) que vaig fondre en un capítol del llibre *La ciutat nova* (SUNYER 2009). M'excuso en aquesta circumstància per no haver de repetir detalls biogràfics i bibliogràfics que, per altra banda, tracten amb solvència el meus companys de volum, cadascun en l'àmbit de què s'ocupa. Les qualitats d'intel·lectual polifacètic i compromès (DANÉS 2006) —novellista, dramaturg, traductor, periodista, historiador, memorialista, polític— i de treballador eficaç i infatigable de Rafael Tasis han estat remarcades sovint (GUANSÉ 1994: 170) i insistir-hi resultaria reiteratiu, inútil.

Tampoc no dedicaré gaire espai a caracteritzar el novel·lista Rafael Tasis. Ell va construir una imatge poc favorable de la qualitat de la seva narrativa perquè, malgrat la declaració que quan va publicar la primera novel·la «se sentia un novel·lista per vocació» (TASIS 1962: 7), no són estranys els passatges en què parla dels seus llibres com «feixos de paper ennegrit amb febre, sense gaires preocupacions estilístiques» (TASIS 1962: 10), corroborats per referències a una redacció apressada, molt ràpida, d'alguns dels seus textos més coneguts: «em manca el temps per a dedicar-me a una obra d'empenta» (TASIS 2011: 411). Miquel Arimany (1967: 188) en fa esment com una «aversió a repassar». Tasis arriba a l'extrem de confessar recança a l'hora de rellegir-se: «Em fa molta angúnia llegir les meves obres, perquè sempre hi tinc disgustos» (TASIS 2011: 414). No és un assumpte de què m'hagi d'ocupar en aquest moment, només vull remarcar que entre la declaració de modèstia —potser fonamentada en la consciència d'haver tingut una formació precària, compensada per l'abundància de lectures— i l'exhibició d'un extrem sentit pràctic, el novel·lista no ajudava a valorar els textos.² I es tracta d'una entrada injusta i enganyosa en les novel·les, perquè, malgrat la voluntat d'escriure una narrativa sense complicacions, un cop es va haver deslliurat d'alguns trets estilístics enfarfe-

2. Afegim-hi, només un altre exemple, aquest potser més tocat pel tòpic, la dedicatòria d'*A reculons*: «A Armand Obiols, que va tenir la idea d'aquesta novel·la i que podia haver-la escrita molt millor que jo» (TASIS 2015: 21).

gadors, fruit de la inexperiència juvenil i de determinats vicis propis dels primers llibres dels escriptors de la seva època,³ la prosa de Tasis va esdevenir un vehicle molt adequat per a les històries que narra. Examinat en perspectiva, Tasis és un bon novel·lista que no tenim prou en compte per la manera com es van publicar les novel·les i per la poca capacitat de la cultura catalana per absorbir amb normalitat els escriptors, assignar-los un lloc adequat i procurar-ne una circulació convenient.

En efecte, s'ha de tenir en compte que, com en tants altres escriptors catalans, la publicació extemporània de la majoria d'aquests llibres no ha permès formar-se'n una imatge completa. Considerem que l'any passat, cinquanta anys després de la mort del novel·lista, han aparegut, en primera edició, dues novel·les, una de les quals va quedar inacabada, és cert, però l'altra, *A reculons*, havia romàs inexplicablement inèdita, rebutjada per l'editor, essent com és un excel·lent relat fantàstic que, si això existís d'una manera regular en la literatura catalana, s'hauria de convertir en una novel·la comercial de qualitat.

Per a l'anàlisi concreta que aquest article es proposa, no es tindran en compte les tres novel·les policiaques de l'escriptor —les que van gaudir d'una major però efímera popularitat— sinó les cinc que a continuació es relacionen, per ordre cronològic del període retratat: *Abans-d'ahir* (1956), *Tres* (1962), *Vint anys* (1931), *Muntaner, 4* (inacabada, 2015) i *A reculons* (2015). Aquestes peces d'una projectada «comèdia humana» no es van lliurar al públic ni en l'ordre cronològic de l'assumpte ni en el d'escriptura, perquè, de totes, només *Vint anys* i *Abans-d'ahir* —signada a Premià de Mar els anys 1953-1954— es van publicar poc després de la redacció; en canvi, *Tres* s'havia escrit entre febrer i maig de 1941 a París i s'havia repassat a Barcelona entre juny i setembre de 1950, els capítols que ens han arribat de *Muntaner, 4* es van redactar a París l'any 1940 i *A reculons* estava acabada el 1957. Aquesta falta d'ordre en la publicació ha obligat els lectors de cada novel·la a no tenir en compte el conjunt.

Abans-d'ahir s'ocupa de l'època dels progenitors, amb detalls aprofitats de la història familiar, com les estades a Cuba del pare; *Tres*

3. C. A. Jordana (1931) va assenyalar els defectes d'estil d'aquesta primera novel·la.

narra la peripècia de la generació de Tasis des de 1917 fins a la guerra; *Vint anys* és la novel·la de la crisi de primera joventut;⁴ *Muntaner, 4*, que és una llàstima que no es completés, es focalitza en els anys de guerra. *A reculons* no té el mateix plantejament realista sinó que desenvolupa la ficció d'unes vides que transcorren al revés, de la mort al naixement; a mesura que la narració avança, les persones rejoyeneixen en comptes d'envellir i els anys retrocedeixen des dels anys cinquanta del segle vint fins als setanta del dinou, un període més ampli que el del cicle de les altres novel·les però que l'inclou.

2. EL TESTIMONI D'UNA ÈPOCA

Ja s'ha apuntat que aquestes novel·les formen part d'una sèrie, plantejada com a més extensa, que volia construir el retaule del temps que va des d'inicis de segle xx fins al final de la guerra de 1936-1939 (POBLET 1967: 34-25).⁵ Joan Fuster (1971: 376) diu, a propòsit de *Tres*, que «pren l'aire d'una “crònica” viva, a la qual no falta, d'altra banda, la vibració d'un ideal mai no arriat». Maria Campillo i Jordi Castellanos (1988: 56) afirmen que, si el cicle s'hagués completat, «hauria estat la crònica no-

4. Aprofito l'avinentesa per a matisar l'afirmació que vaig fer en el pròleg de la novel·la quan es va reeditar (TASIS 1994). Hi aventurava que Pere Bernat més aviat representava la contrafigura del Tasis vitalista i dinàmic. Conegudes algunes anotacions de l'any 1928 del *Diari íntim* de l'escriptor —«Ja en tinc més de 22, i encara la vida no té per mi cap sentit» (TASIS 2011: 105), «La vida, la meua preciosa vida és buida de sentit» (TASIS 2011: 106)— sembla versemblant que Pere Bernat —d'altra banda, pseudònim habitual de Tasis (MANENT 1984: 257; TASIS 2011: 38)— mostri aquesta crisi de joventut. Domènec Guansé (1967: 49) atribueix a la novel·la un «anticipat existencialisme».

5. Vicenç Riera Llorca (1958: 63) ho remarca a propòsit d'*Abans-d'ahir*; Odó Hurtado (1957) considera que, entre els personatges d'*Abans-d'ahir*, destaca «el de la Barcelona d'una època, exposat amb mà de mestre». Hurtado (1962) s'hi esplaia en el comentari de *Tres*, amb l'emoció de qui hi veu reflectida la trajectòria pròpia, quan diu que la confluència de novel·la i crònica deixa «en els homes de la nostra generació i de la nostra classe mitja, un regust agredolç, amb notable predomini de l'agror». Especula que els personatges són tan convincents «que alguna vegada m'ha semblat endevinar una clau. Però he arribat a la conclusió que no».

vellada de la Catalunya contemporània, des d'una concepció que situava les capes socials mitjanes com el seu nucli configurador». El novel·lista ho explicava en carta a Vicenç Riera-Llorca: «La meua obra pot prendre's a benefici d'inventari com una temptativa de reconstrucció de l'època que m'ha tocat viure, sobretot en tant que català» (TASIS 2011: 415) i, encara, amb l'accent posat sobre l'empremta generacional: «Com a novel·lista, aspiraria a donar testimoni de la meua època, a declarar en nom de la meua generació, que va tenir potser moltes culpes, però també molt d'entusiasme i que, principalment, va ser honrada i sincera» (TASIS 2011: 414). És una literatura que neix de la necessitat d'explicar «les alegries, les angoixes, les misèries, els triomfs i les desfetes d'aquells anys trasbalsats que es cloïen, almenys provisionalment, amb el pas d'un coll dels Pirineus, entre La Vajol i Les Illes, el dia 5 de febrer de 1939» (TASIS 1962: 8).

La derrota en la guerra —la guerra mateix i la sang vessada a mitjan 1936— adquiria una dimensió superior per al novel·lista, que havia nascut l'any 1906, havia publicat la primera novel·la el 1931 i havia viscut per a la realització dels ideals republicans: «És difícil de negar, en efecte, que la guerra de 1936-1939 i el seu desenllaç —però també el seu inici— representin el fracàs d'una generació, que per a entendre'ns podem dir-ne la de la República» (TASIS 1962: 11). S'hi va afegir l'exili i, de seguida, l'altra guerra i una nova ocupació totalitària, aquesta vegada pel nazisme, de la ciutat on s'havia refugiat. Fou quan va témer que potser es cloïa, amb més contundència que amb la recent derrota republicana, una etapa de la història d'Occident. Quan un soldat alemany proclamava que amb l'entrada dels nazis a París havia mort la Llibertat, l'escriptor es preguntava si era cert i enllaçava la guerra de què venia amb la que s'havia trobat:

Ha mort avui, en efecte, la Llibertat? Aquesta Llibertat per la qual nosaltres ens hem batut tants de mesos, per la qual ens hem exiliat i en la qual encara confiàvem? [...] El vell món que avançava lentament cap a la pau mundial i cap a la felicitat de tothom sense treure del seu altar major l'efígie sagrada de la Llibertat, ara es veu trasbalsat, desfet, vençut. El símbol és fet miques sota els tancs, monstruosos carros de Jagernaut. (TASIS 2015*b*: 14-15).

És des d'aquesta perspectiva que el cicle constituït per aquests relats adquireix una dimensió èpica superior, perquè conté la tragèdia d'un segle xx que va ensenyar els ullals en la Primera Guerra Mundial i es va exhibir impúdicament en l'esclat bèl·lic del feixismes, d'aquell segle xx que va esclafar l'optimisme ingenu que el vuit-cents s'havia permès de generar,

quan la Humanitat creia que la pau era una cosa definitiva, segellada a través d'Exposicions Universals i catàlegs de grans magatzems, i que el progrés havia d'avançar fins que cada negret de l'Àfrica, cada xinès de l'Àsia, cada esquimal dels Pols, sabés de llegir i escriure i votés de bon matí per uns homes justos i assenyats. Aquella època és abans-d'ahir; ni lluny ni a prop; l'època dels meus pares i els meus avis: quan totes les ambicions que nosaltres hem hagut de deixar pels camins de la joventut i la maduresa, entre alarmes i catàstrofes, eren una perspectiva intacta per a ells. (TASIS 1988: 123)

Es tracta d'un optimisme que no es limitava al progrés tecnològic, tan evident, sinó que s'havia escampat per una sèrie de projectes ideològics esbossats en la centúria anterior, no necessàriament contradictoris entre si: «El segle vint ha de veure l'acabament de totes les guerres, l'extensió dels invents, el regne de l'electricitat... ha de veure també el triomf de Barcelona i [...] el triomf del catalanisme i [...] l'adveniment de la República i de la fraternitat social...» (TASIS 1988: 220).

Són il·lusions que s'expressen en tota mena de paratextos que acompanyen aquestes novel·les o s'hi insereixen, les mateixes que, en etapes diverses de la seva trajectòria, expressen amb vehemència els personatges de *Tres*, el més ampli i generacional d'aquests relats; ja en el 1917, quan Francesc Vilà preveu l'esclat de la potència nacional i obrera de Catalunya, «I Barcelona, que era el braç potent de Catalunya, el seu cervell i el seu múscul, alçava la bandera de la revolta i acollia els ferments renovadors, dirigia, pactava i orientava.» (TASIS 1966: 49). El capítol de la novel·la que simbolitza la coincidència entre la perspectiva vital oberta dels protagonistes i la del país és el que es titula «Allò que farem». Els tres nois, amb el títol de batxillerat acabat d'estrenar, puguen al Tibidabo i contemplen Barcelona mentre reciten Cervantes i, sobretot, les odes de Verdaguer i Maragall. Som davant una escena inaugural

i els joves senten que el camp que tenen per córrer és immens: «Per a ells, l'ascensió al Tibidabo era una prefiguració de la lluita que emprendrien aviat» (TASIS 1966: 49). Cadascun concep la professió que ha triat amb un abast superior al d'una simple ocupació laboral: l'escriptor, el metge i també l'enginyer industrial, tal com defensa Francesc:

Jo penso que el món de demà, que ha de sortir d'aquest moment trasbalsat que vivim, serà un món adaptat a la tècnica moderna, un món que haurà de renunciar a l'ús de la força, de la coacció, de l'explotació humana, perquè tot això es contradiu amb el progrés de la civilització, que cada dia substitueix l'esforç de l'home pel d'una màquina al seu servei. L'enginyer serà el legislador d'una societat més sana i més feliç. Ja ho veureu! (TASIS 1966: 100)

Perquè, a més d'aquesta èpica política, social i nacional, que és la que a Tasis li interessa de retratar, hi ha les profundíssimes transformacions de tota mena que, per la via oberta durant el vuit-cents, s'endevinava que el nou-cents havia de dur. És allò que, des de l'enfocament irònic que comporta el capgirament del curs natural de les coses generat en l'acció d'*A reculons*, el pare fa notar al seu fill, en els últims anys del segle XIX: «La vostra generació ha viscut coses que nosaltres no podem ni imaginar» (TASIS 2015a: 119).

3. CRÒNICA D'UNES ILLUSIONS PERDUDES

Maria Aurèlia Capmany, dotze anys més jove que Tasis, va resumir en una frase el caràcter abismal de la derrota republicana: «Durant l'estiu del 39 liquidàvem tota una època i a l'altre cantó de la guerra va quedar un món remot, sense connexió amb la vida que vivíem» (CAPMANY 1977: 12). El franquisme fou un brutal parèntesi de trenta-sis anys que va comportar una regressió gairebé inexplicable en el segle XX català i espanyol. Jaume Fuster (1992: 14) va fer notar que Tasis no va traspasar —o ben poc, en el començament d'*A reculons* i en la part que correspon als primers temps de la vida inversa del protagonista— aquesta frontera temporal en les seves novel·les, totes, llevat de la primera, escrites en la postguerra.

Les novel·les enregistren les novetats tan absolutes que duia el progrés tecnològic. No les recollirem totes, que són moltes. La novel·la que les fa més evidents és *A reculons*, perquè li serveixen per a aplicar-hi la mirada irònica i còmplice que proposa el plantejament narratiu, fonamentat en la paradoxa. És així, per exemple, que l'any 1917 la família Pratdesaba canvia l'electricitat pel llum de gas, amb satisfacció dels vells i resistència del jove, i la voluntat d'«anar amb el temps» els mena a altres substitucions que, és clar, nosaltres hem de llegir, amb el somriure als llavis, com un trastocament del procés lògic: «de la mateixa manera que aquell any va canviar tres telers per un model més antic i en va tornar dos més als fabricants, va deixar el solemne Berliet, que els traginava al Liceu i els diumenges a missa, per abonar-se a una berlina del Picadero» (TASIS 2015a: 95). També, en aquesta lògica invertida, el pare del protagonista obre una botiga i deixa la fàbrica, que el 1901 deixa d'existir, en una regressió que, en realitat, mostra, per irònica oposició, quin va ser el curs real de les coses en l'evolució dels antics oficis cap a la industrialització.

En l'escenari d'una Barcelona en prodigios creixement urbanístic —per a la Carme d'*Abans d'ahir* l'Eixample encara és la muntanya (TASIS 1988: 25)—,⁶ les prodigioses transformacions van en paral·lel amb uns esdeveniments històrics que arrenquen amb la guerra de Cuba, l'emergència del catalanisme polític i del lerrouxisme, les anomenades Setmana Tràgica i Setmana Còmica, la Primera Guerra Mundial, les grans vagues, la mort de Prat de la Riba, el pistolerisme, la dictadura de Primo de Rivera, la temptativa de Prats de Molló, la proclamació de la República, els Fets d'Octubre, l'empresonament del govern de la Generalitat, el triomf electoral de 1936, l'esclat i el curs de la guerra —*Muntaner*, 4 està dedicada de ple a descriure-la—, o, des de la ja comentada marxa inversa dels esdeveniments d'*A reculons*, el recorregut a l'inrevés fins a l'exposició del 1888, i abans. Sempre amb l'adhesió declarada de Tasis al catalanisme i l'antipatia no

6. Sobre la base de l'esmentada paradoxa regressiva, tal com assenyalen Montserrat Bacardí i Francesc Foguet (TASIS, 2015a: 13), *A reculons* retrata «la desconstrucció i l'encongiment de la ciutat, el progressiu empetitiment», el despullament d'edificis de la plaça d'Espanya, les avingudes que retornaven a la condició de terreny natural, etc.

menys manifesta pel comunisme i per l'anarquisme, no exempta d'humor —defineix els anarquistes com una «barreja d'espiritistes i vegetarians» (TASIS 1966: 53).

El curs dels esdeveniments polítics ve acompanyat per les modificacions, no tan espectaculars però més profundes, dels costums i els comportaments de les persones. A *Abans d'ahir*, se'ns descriuen els balls de La Paloma; a *Tres*, a més de les representacions clàssiques i avantguardistes del Liceu —els ballets russos, Picasso, Satie, Nijinsky—, es detalla l'esclat de la Barcelona frívola en els anys de la Primera Guerra Mundial. Esdevinguda refugi neutral en el conflicte, tothom hi troba el seu ambient adequat: «No era pas debades que el riu d'or fluïa sense interrupció damunt la ciutat i damunt tot el país» (TASIS 1966: 75). Cada grup social se situa en un indret específic, es traça una toponímia de la diversió. La burgesia, a la Rambla; els menestrals i petitburgesos, al Paral·lel:

La part baixa de la Rambla, amb el nucli resplendent del vell Principal —esdevingut «Principal Palace» per estar més a to amb els seus espectacles internacionals—, el «Lion d'Or» i l'«Excelsior», congriava tota la febre d'aquella burgesia que no sabia com esmerçar els diners i que es deixava explotar sense recança per un núvol d'aventurers cosmopolites. [...] Però el Paral·lel, amb els seus immensos cafès populars i amb els seus *music-halls* remorosos d'escàndols, on l'interès es migpartia entre l'escenari i la seva successió d'artistes «líriques i coreogràfiques» que exhibien les seves gràcies més íntimes en el dinamisme de la rumba, i la «pastera» arrecerada darrera d'unes vidrieres... (TASIS 1966: 75-76)

Aquesta distribució no exclou les interferències: a *Vint anys*, a Pere Bernat se li desvetlla la sexualitat en un cabaret d'aquesta part baixa de la Rambla i també acut al districte cinquè i al Paral·lel. Tanmateix, les novetats autèntiques que li fan ballar el cap són el futbol i els banys a la platja. Del primer, se subratlla la significació patriòtica del Barça, els segons representen un nou àmbit de llibertat per als joves. Els banyistes de Tasis —com la família d'*Eva*, de Carles Soldevila— van a Castelldefels, de la mateixa manera que els orígens familiars de molts dels seus personatges són sitgetans, amb clares referències autobiogràfiques.

La ciutat en què es projecten els desitjos, les ànsies de fugida i els ideals d'aquests personatges és París. Tasis la coneixia bé, hi va viure exiliat en plena ocupació nazi i hi va escriure alguns d'aquests textos. París significa el món frívol i de luxe dels grans restaurants i les sales de festes on pot acudir el Pere Fius d'*Abans-d'ahir* i, en la mateixa novel·la, el lloc on fuig Clotilde quan s'escapa amb el seu patró, que l'hi abandona per tornar amb l'esposa. És també on s'exilia el Francesc de *Tres*, per evitar la repressió de la dictadura, i on coneix altres exiliats polítics i alguns artistes. A París marxa també la Maria Rosa de *Vint anys* amb el músic Enric Vives, per viure l'aventura de la llibertat.

En aquest microcosmos, l'art hi té un paper destacat, sense arribar a la dimensió dels esdeveniments polítics. Ja s'ha fet esment de l'impacte de les avantguardes al Liceu, entre Picasso i Stravinsky. També a *Tres*, a París, Francesc fa coneixença amb un pintor català instal·lat a París, més atent al mercat que a cap altra cosa, que representa la degeneració de la investigació artística. La part més marginal de la bohèmia barcelonina apunta a *Muntaner, 4*, a través d'un personatge retratat per Joaquim Biosca, el pintor dels grups més marginals entre els adeptes a la religió artística. *Vint anys*, novel·la de les turbulències adolescents, acusa l'impacte del jazz. Si l'escriptor per antonomàsia d'aquests relats és el Joan Portabella de *Tres*, poeta i periodista, assidu de l'Ateneu —s'hi introdueixen les polèmiques sobre el premi Crexells—, home d'acció, de manera més iniciàtica, el Pere de *Vint anys* ingressa en una societat d'escriptors novells. En canvi, no s'ofereix una imatge gaire complaent del pare de Maria Rosa, l'escriptor famós. Més interessant resulta un membre no tan jove de la colla de Castelldefels, Josep Roure, que, en un reflex humorístic de les dèries surrealistes, collecciona un arxiu oníric de les seves coneixences.

El debat religiós va marcar aquest segle que es va iniciar amb la crema de convents de 1835 i va culminar amb la repressió violenta de l'element clerical de 1936, amb la Setmana Tràgica com a fita cridanera entremig. Àmplies franges de la població consideraven la jerarquia eclesiàstica i la majoria del clergat com a forces de reacció, de regressió i de repressió. Excepcions a banda, l'element clerical no es preocupava gaire de desmentir-ho, més aviat ho confirmava. El republicanisme, l'anarquisme i el socialisme consideraven l'Església, que era objecte

continu d'atacs per part de revistes tan populars com *La Campana de Gràcia* o *La Tramuntana*, enemiga del progrés i dels drets civils i dels obrers. A aquesta caracterització respon el retrat que Tasis forneix, amb una espurna d'ironia, del Jaume d'*Abans-d'ahir*, republicà: «Partidari exaltat de l'amor lliure i dels enterraments laics, la seva fidelitat conjugal era modèlica, i havia de resistir amb heroisme les escomeses de tot de capellans més o menys parents de la muller» (TASIS 1988: 37). Jaume, que havia estat federal, d'acord amb els temps, derivava cap al fusionisme i, de seguida, cap al lerrouxisme.

Aquesta controvèrsia religiosa és present en les novel·les, i es planteja en les definicions dels joves amics de *Tres* quan Francesc, format en els ateneus populars, declara que no creu en Déu i això promou una discussió entre els amics adolescents. En les argumentacions de Francesc, hi aflora un ateisme que no elimina la figura de Jesucrist com a revolucionari, ni les seves doctrines ni els seus fets, tal com proclamaven les ideologies avançades de l'època: «Sí, els trobo admirables. Segurament són els ensenyaments morals més purs i desinteressats que mai s'hagin predicat en aquesta terra. [...] I què?» (TASIS 1966: 91). No tan lluny d'aquest plantejament, el Pere Bernat de *Vint anys* es considera religiós però no catòlic; la seva religió és la dels grans principis considerats naturals, «la de Déu i la justícia, de la bondat i l'equitat» (TASIS 1994: 73).

En paral·lel, les ànsies d'espiritualitat es canalitzaven per vies alternatives, que tant podien ser les cristianes sectàries —com la del Dalmau Bartrina de *Muntaner*, 4, que està convençut que la revolució de 1936 indica la nova vinguda de Jesucrist, el Gran Adveniment, el Judici— com altres de més generalitzades. Des del principi dels anys seixanta del segle XIX, l'espiritisme havia adquirit una força insospitada (HORTA 2004). La literatura ho va enregistrar: textos de Joan Salvat-Papasseit i Màrius Torres, entre d'altres, en són deutors; a *Eva*, de Carles Soldevila, es descriu una sessió espiritista. També a *Abans-d'ahir* un adepte de la invocació d'éssers d'ultratomba, Miquel Ferran, arrossega l'escèptic Sebastià, que no en quedarà convençut, a una vetllada de transmissió d'esperits. Ferran «es defensava de convertir en una nova religió, en un culte estrany als morts, aquella creença que l'atreia amb una argumentació clarament distintiva: és una cosa cien-

tífica» (TASIS 1988: 133). La distància que hi manté el narrador es fa evident quan temps després Ferran insisteix a Sebastià que hi hauria de tornar, que la mèdium fa grans progressos, i en la darrera frase de l'entusiasta hi introdueix la ironia: «Em penso que aviat produirà ectoplasmes i tot, com l'Eusàpia Palladino. Tot científic, eh?» (TASIS 1988: 157).

De les grans revolucions de la centúria, la més profunda fou la modificació substancial del paper de la dona en la societat. Neus Real (2006: 15) ha escrit que «En les primeres dècades del segle xx, el món occidental va experimentar una de les transformacions essencials de la història contemporània: l'accés generalitzat de les dones a l'esfera pública» i que «La cultura i, específicament, la literatura van ser dels primers espais on es va evidenciar la transformació». Ella ha estudiat les escriptores de preguerra, però ara ens interessa el canvi d'imatge de la dona en la literatura d'aquesta època, enregistrat en narracions escrites per dones però també per homes, com és el cas de Josep Maria de Sagarra a *Vida privada*, Carles Soldevila a *Fanny* o Rafael Tasis. Bona part de les dones retratades en aquestes novel·les perllonguen una mentalitat antiga que les lliga a les convencions i a una funció social que sembla immutable i eterna a *Abans-d'ahir*. La mare d'Antoni, el marit infidel, medita sobre l'estratègia que ha d'adoptar davant la seva nora perquè perdoni les relliscades contínues del marit. Li recordarà les obligacions de gènere:

I les dones, ¿què podien fer sinó perdonar, perdonar sempre? Era molt fàcil, això d'abandonar el marit, de dur-se'n els fills, perquè ell havia estat infidel. Però una bona muller, una muller cristiana, no tenia dret a fer-ho. S'havia de sacrificar. Havia de perdonar, una i mil vegades. Havia de restar a casa, dissimular les coses que sabia, ajudar el culpable a sortir-se dels mals passos en què es trobava. Esperar el nou fill i els nous disgustos. Isabel havia de quedar-se, no podia anar-se'n. (TASIS 1988: 114-115)

És, amb molts matisos però amb un conformisme similar, el que pensen moltes de les dones d'aquests relats, com la Quimeta de *Muntaner*, 4, que declara lapidàriament: «Les dones només podem servir per a una cosa. Per a dues, vaja. Per a estimar un home i per a tenir

fills. No li sembla que ja és prou?» (TASIS 2015*b*: 194). Multitud de detalls caracteritzen aquest tipus femení que llavors ja començava a ser «antic» i que, amb la derrota de la República, tornaria a esdevenir habitual.

A aquesta mentalitat tradicional s'oposa la de les dones que necessiten expandir-se, dur una altra mena de vida. És contra la voluntat de la seva mare que Clotilde busca una feina fora de casa i decideix no casar-se amb el pretendent que li tenen assignat, i la filosofia que mou aquestes actuacions va més enllà d'una simple rebequeria, tal com manifesta al seu germà Sebastià: «Dels meus pensaments i les meves inclinacions, ningú no en pot ésser jutge!» (TASIS 1988: 160). Clotilde fa una exposició completa de les denúncies —l'esclavatge casolà, la dependència dels pares o del marit— i dels arguments igualitaris del feminisme que desemboca en una reivindicació clara i concisa: «No vull res més: tenir igualtat per al treball amb els homes. Si podem treballar, serem lliures...» (TASIS 1988: 86), i en una declaració definitiva: «Vull sentir-me independent i mestressa de mi...» (TASIS 1988: 86). És la dona moderna que decideix tota sola, que emprèn l'aventura a París amb un home casat i que no es doblega al casament imposat ni quan l'amant l'abandona a París i el seu germà la va a buscar, la dona que, conduïda a un atzucac, ignorada per la seva mare d'una manera definitiva,⁷ decideix suïcidar-se. Clotilde és un exemple tràgic dels canvis que havien de conduir la dona d'una situació de dependència a una autonomia notable. El punt culminant d'aquest alliberament es va produir durant la República, quan simptomàticament, tal com es recorda a *Muntaner*, 4 (TASIS 2015*b*: 22), es va instaurar el vot femení. Fou una llibertat incompleta i breu, perquè amb el franquisme es va produir una regressió brutal; com en totes les qüestions en què s'havia aconseguit un progrés ideològic i social, es va obrir un abisme respecte als temps anteriors.

7. Odó Hurtado (1957) fa referència a la versemblança del personatge de la mare situat en la seva època però no en la posterior, des de la que ell escriu, com una constatació del canvi de valoració moral que s'ha operat en la societat: «La figura de la mare d'una severitat tant de l'època i tant excessiva i desproporcionada als nostres ulls d'ara».

Vint anys és la novel·la de Rafael Tasis en què el debat sobre el paper de la dona és més viu. Per mitjà de les dones per qui Pere Bernat s'interessa, s'hi enregistra la varietat de models femenins d'un temps de canvis. Mercè Vallescà representa la noia convencional sense altres aspiracions que el matrimoni i una vida normal. Podríem pensar que Júlia, la noia que treballa en un cabaret i es prostitueix, té una concepció avançada de la moral, però, en una paradoxa notable, quan coneix l'ambient dels joves a la platja de Castelldefels, reacciona de manera inesperada. El novel·lista utilitza la ironia per a explicar-ho: «Júlia havia descobert que tenia una moral. Una moral que no s'aplicava a ella mateixa, potser, però que considerava obligat d'oposar a totes les extralimitacions que es permetien els fets i les persones al seu davant» (TASIS 1994: 61). La jove prostituta reacciona contra la relaxació de formes a la platja i considera que Pere Bernat ha de deixar d'anar-hi. Les raons són exposades en la mateixa corda irònica pel narrador: «Ella era d'una terra interior, i la manca d'aigua, fos la que fos, li havia fet identificar la idea de la indecència amb la de la nuesa, del bany i de la mar» (TASIS 1994: 61), perquè els joves banyistes són massa lliures i van massa poc vestits i, sobretot, «les noies que concorrien a la platja no tenien tampoc gaires escrúpols a exhibir, sota el bes del sol, encisos corporals que eren examinats fredament, però amb competència, pels ulls escrutadors dels homes» (TASIS 1994: 61). Pere Bernat enregistra la paradoxa, en dues fases: en primer lloc, ell que, influït per la literatura redemptorista de Tolstoi s'havia acostat a la prostituta, comprova amb sorpresa que la noia el vol redimir a ell; en segon, la reacció de la noia es produeix alhora que ella mateixa decideix que han de trencar les relacions perquè accepta convertir-se en meretriu privada d'un home ric, que la retira del cabaret i li posa un pis.

La dona clau de la novel·la és Maria Rosa Vilanova, la que representa, amb plenitud i agosarament, el model de dona moderna d'entreguerres.⁸ En la presentació del personatge, a Castelldefels, ja s'ad-

8. Domènec Guansé (1931a: 6), a propòsit de Maria Rosa, diu que el novel·lista «ha sabut pintar amb encert el desvetllament de la voluntat i del sentiment de responsabilitat en la noia catalana», que la noia és «clara i forta, que no tem la vida, que sap esquitllar els flonjos sentimentalismes i que es lliura a un amor ardit». Guansé (1931b:

verteix que «hom la veia senyorejar la colla» (TASIS 1994: 66) i Pere Bernat l'observa impressionat: «intelligent, joiosa, sense carrincloneries ni escarafalls, i, amb tot, veia en ella una íntima dignitat que no l'abandonava mai» (TASIS 1994: 67). La seva amiga Nellie, anglesa, marca alguns dels paràmetres de la modernitat en les relacions intergenèriques: «No comprenc com ací, on els barcelonins us creieu moderns i europeus, encara hi ha tan arrelat aquest principi tan depriment i africà de no admetre la pura amistat entre un home i una dona» (TASIS 1994: 75). Pere Bernat replica que la «sana llibertat» que hi comença a haver a les platges properes a la ciutat és un signe dels canvis que, també en aquests aspectes, s'estan produint, però les noies no es deixen convèncer gaire, elles saben el preu que han de pagar per la llibertat que es prenen. Com en el cas de la Clotilde d'*Abans-d'ahir*, però sense les angoixes tràgiques de la noia emprisonada en una família amb una mare integrista, Maria Rosa té una obsessió a no caure en la trampa del matrimoni. Quan un dels nois argumenta que el matrimoni, «a desgrat de totes les seves tares, encara resta l'única solució, bona o dolenta, per a les dones. [...] Les garanteix, les protegeix fins a cert punt, i, sobretot, empara i santifica la maternitat» (TASIS 1994: 101), la noia li concedeix la raó sense modificar la seva posició: «Jo, però, no em casaré mai» (TASIS 1994: 101). La determinació és feminista —el seu pare escriptor, fa conferències sobre feminisme; ella mateixa escriu un article tan agosaradament feminista que suposadament provoca el tancament de la revista del grup d'escriptors en què Pere Bernat s'ha introduït — i ve exposada amb tota claredat: «les noies, per defensar-nos, hem d'atacar. Hem de lliurar-nos a les diversions, als plaers, procurar d'assolir les mateixes llibertats que tenen els homes, i així, si no reeixim a trobar aquest company somniat per a tota la vida, no ens hem de migrar en la inútil espera, com les nostres tietes encotillades i reclo-

266) pondera la dimensió de la figura de Maria Rosa com el tret més destacat de la novel·la: «el seu mèrit principal és el d'haver sabut crear una deliciosa figura femenina, alhora tendra i baronívola, en la qual són concentrades les millors qualitats de l'actual joventut catalana». Cecili Gasòliba (1931, 2), en canvi, considera que la resolució de Maria Rosa no convenç perquè és «quelcom pirandelliana».

ses» (TASIS 1994: 102). El to radical i abrandat de l'article de Maria Rosa escandalitza el protagonista:

L'amor, heus ací l'enemic de les dones. Ell és el parany fatal que ens deixa indefenses, que anorrea tota la nostra força enfront de l'home. La societat se n'aprofita per fer-nos esclaves, i tota la llibertat que dóna a mans plenes a l'home, ens la nega a nosaltres, tot acusant-nos de febles, després que ha estat ella, valent-se de la metzina perillosa de l'amor, que ha desfet el nostre esperit i ha anul·lat el nostre instint defensiu. (TASIS 1994: 133)

4. UNA REVALORACIÓ NECESSÀRIA

No cal insistir gaire, ens hi hem esplaiat prou, en el caràcter de crònica d'aquestes novel·les i els subratllats de les característiques d'un univers progressiu que es va estroncar de manera violenta i tràgica l'any 1939. Tal com assenyalava Odó Hurtado (1962) en una carta en què comentava *Tres*, el retrat correspon a un grup social:

la història dels teus protagonistes és la meua —i, no cal dir, la teva—, o sigui la d'uns homes que arrenquen d'una adolescència burgesa sense problemes, amb «el plat a taula», que als trenta anys veuen a l'abast de la mà la realització dels seus somnis més volguts i fracassen enmig d'un de vessall de sang i de misèria, arrossegats per unes forces incontenibles creadores dels teus «monstres», que estan infinitament més enllà de les seves possibilitats d'evitar-ho.

La narrativa de Rafael Tasis, sobretot, explica aquests somnis i les circumstàncies que els van condicionar. Llegida des de la segona dècada del segle XXI, quan els requisits estilístics de la narrativa catalana s'han esllanguit en benefici de la comercialitat, fa incompreensible aquella necessitat sovintejada del novel·lista d'excusar-se per la descurança dels textos. Al contrari, s'hi observa una professionalitat que molt sovint no és fàcil de trobar en novel·les celebrades i aclamades en l'actualitat. Molt probablement, si no hagués explicat que escrivia tan de pressa i que ben just si corregia, ningú no se n'hauria adonat. Però

no sabríem retreure com un defecte l'alta exigència literària d'aquest home íntegre i conscient que fou Rafael Tasis.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ARIMANY (1967): Miquel Arimany, *Símbol vivent*, Barcelona: Arimany.
- CAMPILLO-CASTELLANOS (1988): Maria Campillo i Jordi Castellanos, «Rafael Tasis», dins: Joaquim Molas (dir.), *Història de la literatura catalana*, Barcelona: Ariel, vol. XI, p. 52-56.
- CAPMANY (1977): Maria Aurèlia Capmany, *Pedra de toc*, 3a ed., Barcelona: Nova Terra.
- CENTENARI (2008): *Centenari Rafael Tasis. 1906-2006*, Barcelona: Institució de les Lletres Catalanes.
- DANÉS (2006): Adriana Danés Sala, «Rafael Tasis als primers anys trenta. Un model d'intel·lectual patriota», dins: Ramon Panyella i Jordi Marrugat (eds.), *L'escriptor i la seva imatge. Contribució a la història dels intel·lectuals en la literatura catalana contemporània*, Barcelona: L'Avenç, p. 208-221.
- FUSTER (1971): Joan Fuster, *Literatura catalana contemporània*, Barcelona: Curial.
- FUSTER (1992): Jaume Fuster, «Un llibre que porta cua», dins: Rafael Tasis, *La Bíblia valenciana*, València: Edicions 3 i 4, p. 9-16.
- GASÒLIBA (1931): Cecili Gasòliba, «Vint anys, per Rafael Tasis i Marca», *La Nau* (10 setembre), p. 2.
- GUANSÉ (1931a): Domènec Guansé, «Vint anys, de Rafael Tasis i Marca», *La Publicitat* (5 agost), p. 6.
- (1931b): «Tasis i Marca, Rafael. Vint anys», *Revista de Catalunya*, núm. 73 (setembre), p. 266.
- (1967): «El novel·lista», *Serra d'Or*, núm. 1 (gener), p. 49.
- (1994): *Abans d'ara. Retrats literaris*, ed. de Josep Bargalló Valls, Tarragona: El Mèdol.
- HORTA (2004): Gerard Horta, *Cos i revolució. L'esperitisme català o les paradoxes de la modernitat*, Barcelona: Edicions de 1984.
- HURTADO (1957): Odó Hurtado, Carta a Rafael Tasis, Mèxic, 15 octubre, Arxiu familiar Odó Hurtado.
- (1962): Carta a Rafael Tasis, Mèxic, 2 octubre, Arxiu familiar Odó Hurtado.
- JORDANA (1931): Cèsar-August Jordana, «R. Tasis i Marca. Vint anys», *Mirador*, núm. 134 (27 agost), p. 6.

- MANENT (1984): Albert Manent, «Pseudònims catalans emprats a l'exili», dins: *Escriptors i editors del nou-cents*, Barcelona: Curial.
- POBLET (1967): Josep M. Poblet, *Rafael Tasis, conducta i exemple*, Barcelona: Grijalbo.
- REAL (2006): Neus Real, *Dona i literatura a la Catalunya de preguerra*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- RIERA LLORCA (1958): Vicenç Riera Llorca [V. R. L.], «Abans d'ahir, per Rafael Tasis», *Pont Blau*, núm. 63, p. 26-27.
- SUNYER (2009): Magí Sunyer, «El novel·lista Rafael Tasis», dins: *La ciutat nova. Literatura sobre llibertat, igualtat i catalanisme*, Benicarló: Onada, p. 109-124.
- TASIS (1966): Rafael Tasis, *Tres*, Barcelona: Club Editor.
- (1988): *Abans-d'ahir*, Barcelona: Planeta.
- (1994): *Vint anys*, ed. de Magí Sunyer, Barcelona: Columna.
- (2011): *Diari íntim. Escrits autobiogràfics*, ed. de Montserrat Bacardí i Francesc Foguet, Barcelona: Acontravent.
- (2015a): *A reculons*, ed. de Montserrat Bacardí i Francesc Foguet, Valls: Cossetània.
- (2015b): *Muntaner*, 4, ed. de Montserrat Bacardí i Francesc Foguet, Muro: Ensiola.

EL TEATRE DE RAFAEL TASIS,
ENTRE L'EXILI I LA REPRESA¹

JORDI LLADÓ

Universitat Oberta de Catalunya

Quina satisfacció sentir-se l'interpret d'un pensament, el portaveu d'una idea, l'home que encarna una figura característica d'una passió o d'un vici, l'heroi o el monstre.

Rafael Tasis, *Gulliver i els gegants*, 1949

1. UN AUTOR TEATRAL INCONEGUT A LA RECERCA D'UN CAMÍ PROPI

En emprendre aquest treball, vaig partir del complet estudi «Rafael Tasis i el teatre», que Francesc Foguet i Boreu publicà el 2013 a *Estudis Romànics* amb la intenció, més limitada, d'assajar una valoració de la seva producció teatral des de l'actualitat. D'antuvi em vaig plantejar la qüestió del gènere, tenint en compte que dins les múltiples facetes de Tasis com a escriptor, la d'home de teatre ha transcendit poc. Cenyt en aquest aspecte a la dècada dels cinquanta i als seus llindars, la seva obra de creació ofereix un balanç relativament fèril: cinc peces acabades, dues de les quals exhumes aquí, diverses traduccions i uns quants esbossos d'obres de diferent format que no arribaren a materialitzar-se; tot plegat complementa la trajectòria d'activista i crític teatral ben estudiada per Foguet, que s'encetà públicament el 1950 en participar en la crida pel Teatre Íntim (FOGUET 2013: 248). Tot i que la fita d'aquest treball és analitzar i valorar les seves peces, vull destacar dos elements contextuals importants: la

1. Vull expressar el meu agraïment a Montse Gutiérrez i Marina Carbonell per l'amable assessorament en la consulta del Fons Rafael Tasis i Marca de la Biblioteca d'Humanitats de la Universitat Autònoma de Barcelona, i també vull regraciar a Francesc Foguet i Boreu que m'hagi permès poar aquest treball en la seva rigorosa recerca.

col·laboració fèrtil com a traductor amb l'Agrupació Dramàtica de Barcelona i l'impuls a la creació del premi Joan Santamaria (1956), que amb el seu doble vessant de narrativa i teatre adquireix una singularitat sols explicable en l'excepcionalitat de l'exili i la postguerra.

Tasis declarà que les seves obres es conceberen durant l'experiència dels nou anys de desterrament a París, entre 1939 i 1948. Més encara: tot i el retorn, la perspectiva d'exiliat seguí sent essencial en el seu quefer posterior, tant per la continuïtat de contactes com a cònsol de la diàspora catalana com per la contribució al desvetllament cultural del país entre les dures restriccions del franquisme (GALLÉN 1985). Hugo Estenssoro (2005), a propòsit de V. S. Naipaul, afirma que entre els privilegis de l'exili figura l'acceleració del temps davant l'horitzó del possible retorn. Desplaçat en l'espai, l'exiliat viatja tothora en el temps, i el present és un maquillatge a l'espera del reconeixement i d'una possible epifania. Així, dos autors retornats el 1948, Josep Maria Poble i Rafael Tasis, assisteixen a l'epifania com a dramaturgs dins l'encetat horitzó de renaixement teatral: «Amb Tasis, i com si ens ho haguéssim dit, vam posar-nos a escriure comèdies. Feia poc temps que la nostra llengua tornava a escoltar-se als escenaris i calia aportar-hi el concurs nostre» (POBLET 1967: 124).

Aquest afany queda ben demostrat amb la data de 1949 que figura al manuscrit de *Gulliver i els gegants*, la primera de les seves obres estrenades (TASIS 1949), si descomptem la intervenció un any abans com a coautor de *Bonjour México!*, «Espectáculo estrenado en París expresamente para México» de dos actes i vint-i-cinc quadres, segons consta en un programa conservat al fons de l'autor. Escenificada el desembre de 1948 a la ciutat de Mèxic, hi figuren com a autors Roberto Vicente i Carles Fontserè, amb lletra de Pierre Clarel, Rafael Tasis, André Camp i Jean Fred Melé. Un antecedent remarcable per a un autor atent a l'escena popular, com veurem. Quant al concurs global de l'autor dins el nostre teatre, Poble i afirma: «En les seves produccions no pretén pas descobrir la Mediterrània, ni sabem fins a quin punt cerca l'evasió, sinó [...] donar a la nostra escena un to que podríem dir civilitzat, contribuint al seu normal desenvolupament» (POBLET 1967: 128). Un altre crític i autor contemporani, Domènec Guansé (1994:73),

es lamentà de la frustrada aventura teatral de Tasis, en qui s'havien dipositat força expectatives.

Com a crític i activista Tasis se situa en l'herència d'un discurs d'avantguerra: la vindicació canònica de Josep Pous i Pagès o la coincidència amb autors i crítics significats d'aquell període com Domènec Guansé o Ramon Vinyes el 1950 a la penya de l'Hostal del Sol (FOGUET 2013: 248) són dos indicadors de la connexió amb una època polèmica respecte de la modernització de l'escena catalana com foren els anys vint i trenta. Tractar la relació de Tasis amb el teatre, doncs, comportarà tenir en compte l'anormalitat històrica de l'escena catalana. En l'esperit de servei que sempre mostrà l'escriptor barceloní, calia posar fil a l'agulla amb textos que ajudessin a acomplir la funció social del gènere amb la urgència que calia.

Gràcies a la diversitat de les peces que no passaren d'esbós i que ara hem pogut revisar, capim l'abast de la temptativa tasiana. *L'hora dels comptes*, amb tan sols quatre escenes (FOGUET 2013: 270-274) se situa a mig camí de la comèdia burgesa i el drama polític. *El forassenyat* (només se'n conserva el *dramatis personae*) és un drama històric protagonitzat per Jaume, infant d'Aragó, coetani de Jaume II el Just, i remet tant a la faceta d'historiador de Tasis com al possible emmirallament en el teatre de Ferran Soldevila. *Les mitges virtuts* o *Les noses* se situa a la Barcelona de «l'època actual» i és protagonitzada per uns «casats de nou» i sembla un paral·lel d'*Ella i els altres*, com veurem; per mitjà de les tres pàgines redactades, amb una primera escena i el resum-projecte l'obra, palpem una àcida comèdia burgesa, centrada en un personatge acabat de casar (Pere) que permet el relaxament moral de les seves germanes. Menys informació tenim d'*En Pau setciències*, de la qual conservem un full escàs que apunta cap al gènere de la peça anterior. Finalment, retrobem el Tasis popular a *La pubilla del Vinyet*, «sarsuela vuitcentista en tres actes, i en vers», de la qual sols es conserven uns quants versos. Aquest arc tan variat de gèneres mostra l'anhel de dotar el teatre propi d'una diversitat que l'acostés a la normalitat desitjada i, alhora, el desig de cercar una veu pròpia dins les variades possibilitats que s'oferien.

2. DUES OBRES AMB PERSPECTIVA HISTÒRICA: *PARALLEL 1934* (1953)
I *UN HOME ENTRE HEROIS* (1954)

Dues tensions bàsiques travessen la singladura teatral tasiana. La primera és la voluntat esmentada d'oferir un teatre normal i modern, que detectem en peces com *Gulliver i els gegants*, *Ella i els altres*, *La maleta* i en bona part de *Paralel 1934*, en tant que introducció de la temàtica policíaca a l'escena. En segon lloc, la necessitat de plasmar una circumstància històrica traumàtica que representa *Un home entre herois* i en part *Paralel 1934*, una adaptació efectuada per Josep Maria Pobleu de la novel·la *Un crim al Paralelo*, de Tasis, amb revisió final del narrador (POBLEU & TASIS 1953) i que es conserva, mecanoscrita, a la Biblioteca de Catalunya.

Sota l'embolcall amè de trama negra, *Paralel 1934* (el títol complet és *Paralelo 1934. Reportatge policíac en tres actes i onze quadres*) projecta una mirada nostàlgica de la Catalunya perduda dels trenta, miratge de modernitat que té com a emblema la Barcelona trepidant d'aquells anys, amb una nova marginalitat i unes noves formes de lleure: el Paralel i el seu entorn. Com captà el crític Lluís Marsillach arran de l'estrena, el 13 de març de 1953, al Teatre Romea, dirigida per la Companyia Teatral Catalana i encapçalada per Josep Clapera, la vitalitat de *Paralel 1934* radica en els aspectes sainetescos (FOGUET 2013: 253). En efecte: la recreació de l'espai i la galeria de tipus i quadres supera amb escreix l'interès de la trama. L'adaptació esporgà excessos de pintoresquisme en què incorre la novel·la, com ara el viatge a València realitzat pel duet protagonista que després reapareixerà a *La Bíblia valenciana*: el policia Jaume Vilagut i el periodista amb nas de detectiu, Francesc Caldes (TASIS 1960).

El virolat dibuix dels personatges de l'obra, a l'entorn d'una vintena, és traçat amb simpatia per mitjà d'un llenguatge viu i estilitzat, que constitueix la gran virtut del Tasis, format en el periodisme de *Mirador* i *La Publicitat*: en cap moment l'autor davalla a un sociolecte cridaner, i usa un registre que ens recorda el treball estilístic de Mercè Rodoreda amb els personatges poc lletrats.

D'entre la galeria de tipus, en sobresurt el protagonisme *in absentia* de Maria Bardají, l'assassinat de la qual és el pretext de tota la tra-

ma. Aquest personatge singular és un creuament de prestadora escanyarica i vella enamorada de la comèdia clàssica, germana, salvant totes les distàncies, de la mítica segrestadora del Raval, Enriqueta Martí. Les víctimes de Bardají són ben adultes, tanmateix: el jove amant *vampiritzat* Josep Ballester (lleidatà a la peça teatral i valencià a la novel·la) i un seguit de clients endeutats del barri i del cafè-concert Tam-Tam, amb els quals practica el préstec dissimulat sota l'ofici de venedora de loteria.

Darrere d'aquests tripijocs, un espectador de 1953 assistia a la plasmació i recreació d'una Barcelona on encara era possible la sicalipsi i l'espectacle nocturn ininterromput, amb un gran nivell de tolerància i exhibicionisme en qüestions de sexualitat, i on la boxa i el futbol s'imposaven en la massa, aquest nou fenomen urbà tan ben definit per Elias Canetti a *Massa i poder* (1960), que es palpa tothora en la peça. No és estrany que un veterà crític dels anys trenta com Josep Maria Junyent, sempre alineat amb el tradicionalisme d'*El Correo Catalán*, li retragués, en la ressenya al mateix periòdic, aspectes immorals (FOGUET 2013: 254). Crec que ni Poblet ni Tasis no pretenien escandalitzar, sinó mostrar el paradís esvàit en el record de la polsosa postguerra.

La darrera escena, amb la revelació de l'assassí que resulta que és l'amo del local, remet a moltes resolucions d'obres d'Agatha Christie, amb tots els sospitosos presents: l'inspector Vilagut trasllada la comissaria al Tam-Tam, en el que suposa de triomf de l'«atmosfera», el concepte adduït pel sagaç Caldes en abordar les seves recerques a través d'un aprofundiment entre morbós i divertit en l'ambient. Tant fa, però, qui sigui el criminal, tots tenen motivacions per venjar-se de Mercè Duran, el nom autèntic de Maria Bardají, dona de conducta lliure que amaga la pertinença a una família de classe i moral burgeses. El fresc caricaturesc és proper al gènere del còmic llegible en clau elegíaca: al 1934, el *Paralelo*, expressat amb aquest terme que és l'únic i conscient castellanisme destacat de l'obra, n'era una de les ànimes, de fet l'autèntic protagonista de la peça.

En contrast amb aquesta mirada juganera del passat, *Un home entre herois*, tragicomèdia en tres actes subtítulada *La víctima*, se centra en el trauma que significaren les guerres del país i el continent. En

un primer abordatge del text, que podem ubicar com a data més segura el 1954, en què obtingué el premi Ángel Guimerà a Mèxic i s'edità a Barcelona, detectem com Tasis plasma la particular experiència de la França ocupada. L'ocupant es concreta en l'oficial Braun, que mostra el típic hedonisme nazi respecte de París com a joia de l'ocupació; «Ah, quin país si poguéssim estar-hi en pau. Vins, licors, begudes, bona pintura, bona música» (TASIS 1954: 52). Però Tasis no dona detalls geogràfics dels seus personatges més enllà de l'origen txec del protagonista, un professor i intel·lectual de Praga refugiat, figura més aviat grisa i per moments grotesca. La imminència de l'entrada dels aliats (captada a través de la ràdio) dispara els fets. Situats en una casa de veïns qualsevol, observem com un paracaigudista enemic (Pere) es refugia a l'habitació de Maria Lluïsa, jove vinculada a la resistència, amb qui s'ordeix una atracció marcada pel destí. En aquest punt intervé Estrella, cabaretera protegida de Braun, que aposta per encobrir els «colomins» enamorats: ella informa l'oficial de la presència del paracaigudista, però proposa que el professor, un simple metec, sigui lliurat en lloc del soldat. El professor ho accepta en un primer moment i, en rebre la pistola que Braun li proporciona, intenta usar-la debades contra qui li ha donat: tot resulta un parany perquè cau abatut pels trets ràpids de l'oficial, que el mostrarà com al soldat reclamat per l'invasor. Sorpren que Braun prefereixi la mort i inculpació d'un anònim i inofensiu professor a la captura d'un soldat ocupant, però el fet queda justificat per la influència eròtica d'Estrella damunt Braun. La tesi de l'autor es palesa en les darreres paraules de Maria Lluïsa davant el cadàver:

Ha estat un crim. I n'he tingut la culpa jo! Pobre professor! Sense voler-ho. Més que un heroi, un home! Un home entre els herois. I jo l'he matat. L'hem matat entre tots. (TASIS 1954: 56)

Foguet (2013: 266) apunta, quant a aquest final, influxos de *Le malentendu*, d'Albert Camus, amb qui comparteix la idea del sacrifici. La mala consciència de Maria Lluïsa seria la mala consciència dels francesos quan, per acció o per omissió, constaten que els refugiats pateixen doblement l'ocupació i esdevenen boc expiatoris. El profes-

sor que només viu «en el món de les idees» és en bona part l'alter ego de Tasis, comparable a figures similars en el teatre coetani de Joan Oliver, com Cugat de *Ball robot*, intel·lectual també patètic en un món de triomfadors. Exiliat, el professor ha fugit per romandre fidel a les seves idees: «Em convindria molt que la guerra s'acabés. Entre la que vam tenir a casa nostra i la d'aquí, ja fa tants anys que no sé què vol dir viure en pau. [...] On era el poble? Vaig seguir al meu lloc a Praga» (TASIS 1954: 38-39). No cal llegir, doncs, en clau txeca sinó catalana aquesta figura d'intel·lectual que pateix la guerra després d'haver-ne suportat una altra, de la mateixa manera que l'evocació dels bombardeigs des de la ràdio amb termes tan propis de la premsa de guerra barcelonina com «bàrbars de l'aire», ens fa pensar més en la Barcelona de 1936-1939 que en París.

Un home entre herois fon la tradició minsa però apreciable del teatre de guerra català (encapçalada per *La fam*, de Joan Oliver) amb una dimensió de diàspora, tractada en obres com *Arran del mar Caribè*, de Ramon Vinyes, o en un enfocament europeu, *Galatea*, de Josep M. de Sagarra, una obra que deu anys abans havia rebut la mateixa incomprensió i calfred per part del públic i la crítica. En un exercici de *captatio benevolentiae*, l'intel·lectual antiheroi es permet la paròdia sobre el seu estat; així, els bombardejos interrompen la classe de verbs irregulars que dictava a unes alumnes, considerada un suplici encara pitjor, o es burla de la seva situació en referir-se al «resguard renovat de demanda provisional de passaport transitori de refugiats apàtrida de tercera classe». Amb aquestes tonalitats, que fan pensar en l'Oliver de *La fam*, Tasis vol llimar la matèria tràgica de la seva obra més ambiciosa. També hi són destacables dos elements de gran força dramàtica: una explícita i rigorosa unitat d'acció, d'antuvi, i, d'altra banda, la projecció de dues escenes paral·leles en el primer acte, element que n'accentua la coralitat, i que va desconcertar espectadors il·lustres com Pere Calders a Mèxic, en no ser ben resolta a les taules (CALDERS 2012).

Així, malgrat l'entusiasme que la representació del 26 de juliol de 1956, amb un repartiment encapçalat per Emma Alonso, a priori suscità dins la colònia catalana i el to ditiràmbic d'alguns comentaristes, hem d'atenir-nos a l'informe que Calders n'efectuà per carta al mateix

Tasis: «la força còmica del personatge-professor dominà per damunt del que jo crec que constitueix la teva intenció: presentar el desempar de l'antiheroi, de la veritable víctima d'aquestes guerres que hem viscut» (CALDERS 2012). En efecte, Tasis considerava «que podia ser una representació col·lectiva i simbolitzar un poble, una classe d'homes —unes idees si voleu—, condemnats per endavant al sacrifici» (FOGUET 2013: 257). Així ho van veure també Josep Vila Cuenca, a *La Nova Revista* (1956), quan parlava de «passat bèl·lic recent», o Manuel Alcántara Gusart, a *Pont Blau*, en referir-se a una «emoció universal susceptible d'arribar a tot enteniment» (FOGUET 2013: 258).

Aquesta mirada emotiva, ben explicable en l'entorn d'exili, contrasta amb els retrets gairebé unànims de la crítica barcelonina quan s'estrenà al Teatre Guimerà de Barcelona, sota la direcció de la Companyia Catalana de Lluís Orduna el 10 de desembre de 1958: la falseïtat dels tipus recalcada per Junyent a *El Correo Catalán*, la inversemblança de la història per Marsillach a *Solidaridad Nacional* o la reiteració per part d'Antonio Martínez Tomás a *La Vanguardia*, són només algunes de les reserves formulades a una obra que consideren desencertada malgrat els mèrits de la interpretació de Teresa Cunillé o certs detalls psicològics o humorístics (FOGUET 2013: 263-264). La tragicomèdia que hi veuen Calders i altres crítics es transforma en melodrama bèl·lic mal resolt als ulls de la crítica barcelonina que hi parà esment. No hi ha dubte que la peça no pogué trobar, ni en l'entusiasme de la diàspora mexicana ni en el limitat horitzó de l'escena catalana de postguerra, la dramaturgia adequada que sabés conjugar-ne amb eficàcia la força èpica i els elements grotescos, al capdavant al servei de la condició de la diàspora.

3. TRES COMÈDIES URBANES A LA RECERCA DE LA NORMALITAT ESCÈNICA: *GULLIVER I ELS GEGANTS* (1949), *ELLA I ELS ALTRES* (1952) I *LA MALETA* (1960)

Només un any després que Rafael Tasis es reincorporés a Catalunya, el 1949, signà la primera obra de teatre, *Gulliver i els gegants*, concebuda a París el 1943 i estrenada en sessió única el 3 d'abril de

1952 al teatre del Club Diagonal, sota la direcció dels germans Claudi i Joan Fernández Castanyer (FOGUET 2013: 252). Extraviada fins a la recent revisió del Fons Tasis (ara, a la Universitat Autònoma de Barcelona) i llegit el text complet, podem donar la raó a Poblet (1967: 125) quan considerava que aquesta obra era la millor de l'autor. Els tipus i els ambients són d'una vivacitat i detall encomiables, alhora que el desenvolupament i l'enjòlit plantejat és el més ben reeixit de les peces que li coneixem. A l'estil d'algunes obres dels germans Karel i Josef Čapek, admirats per l'escriptor als anys trenta, Tasis basteix una falla moderna a l'entorn d'un bon salvatge lletraferit que irromp en el viciat món de les lletres, les redaccions i les taules teatrals. Pere Julivert (el joc fonètic amb Gulliver hi és destacat) és un mecànic ajustador d'ofici que té tirada a la literatura des de la infància. Estimulat per Eulàlia, una bona veïna i fervent admiradora que treballa de mecanògrafa al diari *El Projector*, guanya el premi Robert de novel·la amb l'obra *El dolor dels altres*. Les vint mil pessetes del guardó li canviaran la vida i els projectes. A la redacció d'aquest periòdic, que pel nom recorda el mític *Mirador*, el guardó cau com una bomba: aquell en qui totes les travesses confiaven era un habitual del diari, Garriga, prototip de l'autor d'èxit. Cardona, director del rotatiu i president del jurat, allega confusió: l'aparent pseudònim Gulliver/Julivert semblava adscrit a Garriga. Tanmateix, el diari aprofita el triomf del novel·lista «proletari» com un fenomen mediàtic que li pot proporcionar beneficis econòmics.

A l'atònit Julivert se li presenten expectatives en diferents sentits. En primer lloc, l'intel·lectual, en tant que accedirà a l'enlluernador món de les lletres, potser reflex del jove Tasis dels trenta. L'autor, que situa el primer acte a la redacció d'*El Projector*, n'ataca els periodistes i escriptors, quan s'autoparodien com «més o menys il·lustres» i de mica en mica desenganyen el novell narrador. En segon lloc, l'amorós, vehiculat en l'actriu Carolina Duran. Des del seu camerino, que centra l'acció vodevilesca del segon acte, encarna la dona fatal que es mostra seduïda per l'autenticitat del mecànic escriptor. Julivert s'encaterina de l'exitosa actriu, que arriba a anunciar-li que el visitarà a domicili. Aquesta cita, mai aconseguida, centra l'interès del tercer i darrer acte. En lloc d'ella, l'incaut guardonat rep

la visita de dos actors i homes de teatre, Llopart i Pratdevell, amants de Carolina, i la d'una actriu, Mercè, muller de Pratdevell i terriblement gelosa i envejosa de la Duran. Ella li delata la falsedat i les males arts de la vampiressa i la manipulació que ha sofert per tal de causar una nova gelosia en els seus tres amants simultanis. Per reblar el desemmascarament de les expectatives finals de Julivert, rep la visita de Roca, un altre col·laborador d'*El Projector*. Aquest periodista li aclareix que el guardó obtingut només obeeix a una *vendetta* personal del director del diari i president del jurat contra Garriga: la confusió de pseudònims adduïda resulta ser una mentida. El doble desengany envers l'amor i les lletres decanten Julivert/Gulliver a fugir del món dels «gegants», els grans autors, periodistes i actors amb qui se les ha hagut. Per contra, inverteix el guardó en el projecte d'un garatge propi suggerit per un col·lega mecànic i es decideix a correspondre l'amor abnegat d'Eulàlia. Un final moralitzant com és de precepte en una faula.

Gulliver i els gegants, tot i el bany de frivolitat que l'endolceix, és la comèdia més metaliterària, satírica i autocrítica de l'autor envers el propi ofici, reflectit en la veu de Fornells, una figura secundària però reveladora d'escriptor fracassat: «Escriure, escriure! Si es pensa que estar a un diari vol dir escriure va errat de mig a mig. Això és estar format a base de galera, no poder fer res del que dueu a dintre, anar adelerat darrera de l'actualitat, sense mai poder-la encalçar» (TASIS 1949: 8). I el mateix personatge s'esplaià a bastament contra els crítics i la seva hipocresia:

L'un us aconsellarà que una altra vegada feu un llibre més alegre. L'altre que accentueu el dramatism. El de més enllà trobarà que els vostres tipus són bons però que les situacions són falses. En canvi, un altre es planyerà que amb unes situacions tan dramàtiques, hàgiu posat en escena uns caràcters tan falsos. Pels uns us mancarà psicologia. Pels altres el vostre estil serà pobre. Prepareu-vos a sofrir! (TASIS 1949: 62)

Destacaria com a element comú amb *Un home entre herois* que la novel·la de Julivert guardonada s'anomeni *El dolor dels altres*, i és descrita en termes que ens remetent a l'alteritat a què ens referíem arran de l'esmentada obra, tan tractada per filòsofs i escriptors existencialis-

tes com Heidegger, Camus o Sartre, però amb un sentit d'empatia humanitarista i poc pessimista:

Per molt que la nostra fortuna o les circumstàncies de la vida ens posin al cobert del dolor, de la misèria, dels sofriments dels altres, tots en duem la responsabilitat i en compartim les angoixes. [...] El protagonista és un xicot que comença la vida amb totes les comoditats i que després per un cop de la sort, perd pare i mare i la posició que ocupava. [...] Un dia comprèn el dolor dels altres i es sent solidari amb tota la misèria i els sofriments dels homes. (TASIS 1949: 22)

Ja és ben curiós que l'altra obra de Tasis que hem parcialment rescatat (car, de fet, sols se'n conserven nou separates o parts d'actor) es tituli, similarment a la peça de Julivert, *Ella i els altres*. Estava programada per ser representada, també sota la direcció dels germans Fernández Castanyer, al Club Diagonal el mateix 1952, en què s'hi representà *Gulliver i els gegants*, però fou rebutjada per la censura per raons morals (FOGUET 2013: 252). La peça sembla seguir en part l'esquema apuntat a *Les noses*, però es desenvolupa en una doble trama paral·lela. D'una banda, es posa a prova la fidelitat d'una muller casada de nou (Hermínia), que, provinent d'un estament social superior al marit (Feliu), ha de resistir les temptacions d'un fadrinot seductor força inofensiu (Genís). Tanmateix, deduïm que el pes dramàtic de l'obra i els possibles qüestionaments morals rau en el comportament transgressor de les dues cunyades de la noucasada: Rosa (de la qual no disposem del text, però que es mostra enamorada d'un home casat) i Carolina, defensora de la llibertat sexual i el cinisme per part de la dona moderna, amb un discurs que fou potser el que provocà la prohibició de la censura:

Avui el millor que pot fer una noia és divertir-se, deixar-se convidar, sortir força, mirar d'enamorar un home, el que sigui, si és ric perquè et mantingui si no vol casar-se, i si és jove i ben plantat, perquè t'estimi. (TASIS 1952)

En un exercici similar a *Gulliver i els gegants*, la casada de nou opta per la renúncia final moralment tranquil·litzadora, amb el beneplàcit del marit, que li dedicarà més temps. Aquest final tranquil·litza-

dor també ens ha recordat la resolució de la que fou la darrera de les estrenes teatrals tasianes, *La maleta*, peça que sembla que havia estat concebuda a l'exili parisenc. Editada a *El Pont* el 1956, i estrenada el 14 de febrer de 1960 al Teatre Guimerà, sota el patrocini de FESTA, porta a escena la història de dues parelles típiques de classe mitja acomodada i els seus amants secrets respectius. El pretext de la trama és la recollida a una consigna d'una maleta misteriosa després de trobar-ne el resguard el marit. Foguet (2013: 266-267) en destaca coincidències intertextuals amb Graham Green i la inspiració en una notícia de diari, alhora que el possible influx de *Civilitzats, tanmateix*, de Carles Soldevila. Amb aquesta darrera peça comparteix tant la brevetat com la plasmació de la moral burgesa de les aparences i el paper de la figura de l'amant. L'encert, justament, de *La maleta* és el to menor i la brevetat: la típica obra d'un acte que encaixa perfectament en el repertori del teatre amateur, on fou estrenada, i la relativa profusió amb què es representà, segons Josep Maria Poblet, entre diverses companyies d'aficionats al principi dels seixanta. La més destacada fou la del Teatre Exerimental Català al Teatre Capsa el 1965. Jordi Sarsanedas a *Serra d'Or* s'hi referí com una «enginyosa comedieta» i la lloà dins el seu convencionalisme (SARSANEDAS 1965: 42). A diferència de la solució de compromís corrosiva amb què es clou *Civilitzats tanmateix*, *La maleta* apunta cap a un final inesperat: l'atzar fa que es coneguin els respectius amants i congriïn una atracció recíproca, un fet que fa reflexionar els dos membres del matrimoni en una línia que duu de nou al *happy end* moralitzant:

ELLA: [...] Te'n recordes dels primers temps que érem casats? Érem feliços. El món només era de nosaltres dos. Ens estimàvem.

ELL: Ens estimem encara. Oi que m'estimes?

ELLA: Sí. Ens estimem. Però hem d'ajudar-nos. El nostre amor és feble. Un per un, els altres ens venceran sempre. Si anem junts, mai no ens separarem. (TASIS 1956: 32)

Tasis no pretén *épatter* amb aquesta obra, sinó distreure sense defugir la realitat de la figura de l'amant en l'imaginari petit burgès; com afirma Foguet, una possibilitat de lluïment actoral per a un quartet

amb un abric de visó regalat a l'amant amb el botí de la maleta com a detonant de la tragèdia i emblema d'un luxe o riquesa desitjades; una comèdia de bulevard lleument barcelonina, sense referents locals, però. En certa manera, la representació en diversos cercles d'aficionats confirma un cert èxit quant a les pretensions de Tasis, que falca l'obra amb un llenguatge eficaç i un mínim enjòlit, farcit d'elements humorístics. Com en Soldevila, hi ha un decantament cap al reflex de la psicologia femenina, però s'hi assembla tant en l'estil com se'n distància pel menor aprofundiment dels personatges.

Acabem el repàs de l'obra teatral tasiana amb *L'hora dels comptes*, una peça que, per bé que la part iniciada insinua un possible idilli amorós i un to de comèdia burgesa, comparteix amb *Un home entre herois* el rerefons de l'exili, i aplega, per tant, les dues línies del teatre de l'autor. El retrobament entre un expolític retornat al país i reincorporat al món dels negocis amb la filla d'un amic executat pels adversaris, sembla insinuar un dilema que hem de lligar amb la peripècia del mateix Tasis, que no es limita a col·laborar en la represa cultural, sinó que no dubta a participar en actes de transcendència política com el Congrés de Munich o en diverses campanyes en pro del català i la democratització del país. L'important en tots els casos és l'acció, sigui en el camp teatral, narratiu, periodístic, polític, etc., perquè, al cap i a la fi, el que dóna sentit al treball és la temptativa de reconstrucció de l'època que li havia tocat viure, una certa reedició orsiana del sentit literari del «pàlpit dels temps», uns temps menys plàcids que els de les primeres dècades de segle.

4. DARRERS MOTS

Francesc Foguet (2013: 267-268) avalua la tasca teatral de Rafael Tasis com un acte de dignificació d'una escena catalana que en l'horitzó de 1950 sembla dibuixar amplis espais d'obertura i possibilitats de reconstrucció, per contrast amb l'endèmica situació denunciada pel mateix Tasis a la revista *Ressorgiment* el 1963. Els termes de la queixa són gairebé exactes que els de les grans queixes dels anys vint i trenta: hi havia prou autors capaços d'omplir cartelleres senceres, però la

manca de mitjans i la prohibició de traduir obres estrangeres havien dut aquests mateixos autors a la inhibició. Que un autor escadusser com Tasis es refereixi a aquesta inhibició i citi després els nous grans noms de l'escena —com Manuel de Pedrolo o Maria Aurèlia Campmany—, al costat dels més veterans —Oliver, Soldevila, Poblet o Benguerel—, és significatiu de la seva amplada de mires. Des del meu punt de vista, l'aventura teatral tasiana significa un esforç apreciable per a incorporar-se a un gènere que no li era ben familiar i, en el context de la postguerra, constitueix un intent original per reviuere la vella comèdia burgesa dels anys trenta, potser encara sota uns estereotips que un autor més bregat com Joan Oliver sap actualitzar, en obres com *Ball robat* (1958), en un sentit de sàtira antiburguesa pietosa. Tasis tendeix a una simplicitat funcional i el seu posicionament exemplifica la voluntat de renovar una escena associada sempre a uns patrons d'èxit molt restrictius. Es tracta, doncs, de bastir un teatre accessible, com diu un dels personatges de *Gulliver i els gegants*: «Per molt sincers que hi vulgueu ésser no teniu més remei que sotmetre-us a la teatralitat. Això, el públic ho sap millor que els crítics més saberuts» (TASIS 1949: 28). Tanmateix, aquest teatre havia de ser ambientalment modern i no defugir els problemes reals. Hi havia, de ben segur, la manca d'ofici, el relatiu allunyament d'un escriptor més proper a les redaccions dels periòdics que a les fustes teatrals, però la seva tasca en conjunt, com a traductor, agitador, crític i autor de l'escena catalana de postguerra, representa una aportació més que estimable a la represa d'una escena que vivia entre perills.

BIBLIOGRAFIA

- ARIMANY (1967): Miquel Arimany, *Símbol vivent. Biografia de Rafael Tasis*, Barcelona: Arimany.
- CALDERS (2012): Pere Calders, *Fe de vida. Cartes a Rafael Tasis*, ed. de Montserrat Bacardí i Francesc Foguet, Barcelona: Acontravent.
- ESTENSSORO (2005): Hugo Estenssoro, «V. S. Naipaul: el exilio como género literario», *Revista de Libros*, núm. 101 (maig).
- FOGUET (2013): Francesc Foguet i Boreu, «Rafael Tasis i el teatre», *Estudis Romànics*, núm. 35, p. 247-279.

- GUANSÉ (1994): Domènec Guansé, *Abans d'ara*, ed. de Josep Bargalló Valls, Tarragona: El Mèdol.
- POBLET (1967): Josep M. Poblet, *Rafael Tasis conducta i exemple*, Barcelona: Grijalbo.
- POBLET & TASIS (1953): Josep M. Poblet i Rafael Tasis, *Paralelo 1934. Reportatge policíac en tres actes i onze quadres*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, ms. 8016-8019.
- SARSANEDAS (1965): Jordi Sarsanedas, «Judici ficció de dret i raó contra quatre encartats promogut per unes sabates de Josep Rabasseda i Vicenç Marí i La maleta de Rafael Tasis», *Serra d'Or*, núm. 6 (juny), p. 12.
- TASIS (1949): Rafael Tasis, *Gulliver i els gegants*, Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, Biblioteca d'Humanitats, Fons Rafael Tasis i Marca, ms. TAS_0209.
- [1952]: *Ella i els altres*, Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, Biblioteca d'Humanitats, Fons Rafael Tasis i Marca, ms. TAS_0627.
- (1954): *Un home entre herois*, Barcelona: Nereida.
- (1955): *La Bíblia valenciana*, Barcelona: Alberti.
- (1956): «La maleta», *El Pont*, núm. 2, p. 13-33.
- (1960): *Un crim al Paralelo*, Barcelona: Alberti.
- (2011): *Diari íntim. Escrits autobiogràfics*, ed. de Montserrat Bacardí i Francesc Foguet, Barcelona: Acontravent.
- (2012): *Les raons de l'exili*, ed. de Montserrat Bacardí i Francesc Foguet, Valls: Cossetània.