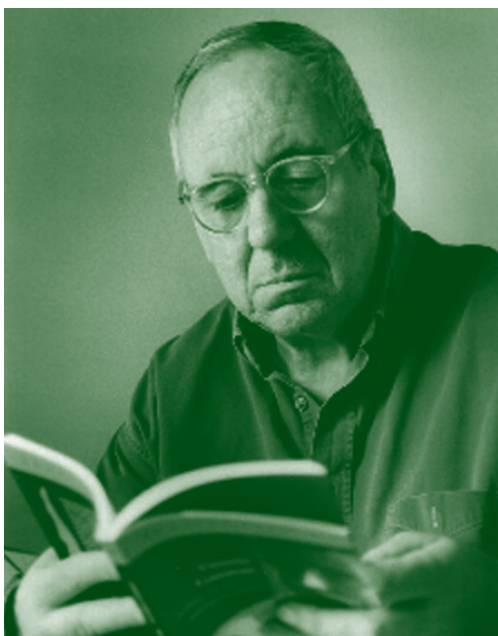


Retrats

F E L I U
FORMOSA

*Antoni
Martí Monterde*



Retrats
17

FELIU FORMOSA
Antoni Martí Monterde

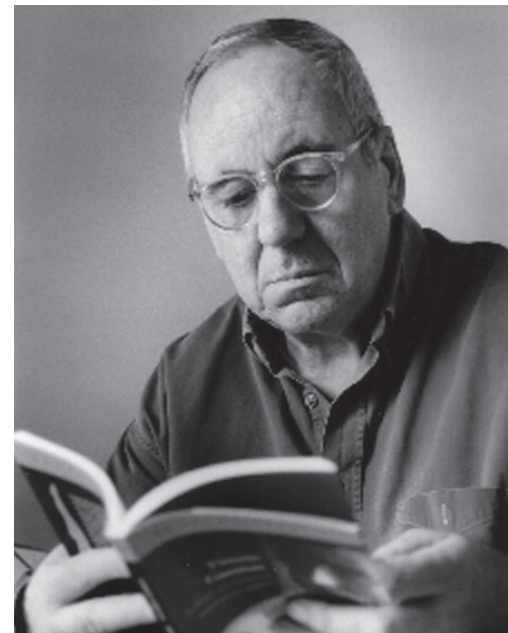


Barcelona, 2009

Retrats

F E L I U
FORMOSA

*Antoni
Martí Monterde*



Aquest dissetè Retrat està patrocinat per



© Antoni Martí Monterde
Primera edició: maig de 2009
Dipòsit legal: B-22.302-2009
ISSN: 1885-2742

Edita: Associació d'Escriptors en Llengua Catalana
Canuda, 6, 5è pis (Ateneu Barcelonès). 08002 Barcelona
E-mail aelc@escriptors.cat <http://www.escriptors.cat>

Fotografia de la coberta: © Josep M. Roset
Disseny i realització: Insòlit, Barcelona
Impressió: La Impremta Ecològica, Barcelona

Qualsevol forma de reproducció, distribució, comunicació pública o transformació d'aquesta obra només pot ser realitzada amb l'autorització dels seus titulars, llevat d'excepció prevista per la llei. Dirigiu-vos a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necessiteu fotocopiar o escanejar fragments d'aquesta obra.

Índex

9	PRESENTACIÓ Guillem-Jordi Graells
11	FELIU FORMOSA
13	1. «ELS ARBRES ES COBRIEN DE CENDRA»
23	2. ELS PRIMERS POEMES: INICIS I PRINCIPIS
34	3. LA FORÇA D'ALLÒ VULNERABLE
41	4. L'ALTRE PROCÉS DE FORMOSA
48	5. TRADUIR L'HUMÀ
55	6. «JO SÓC, SENZILLAMENT, EL QUI SE'N VA»
61	7. ELS PAISATGES DE LA IMPACIÈNCIA
70	8. «AFEGIR ALGUNA COSA AL MOMENT QUE RETORNA»
73	BIBLIOGRAFIA



Presentació

Guillem-Jordi Graells

Feliu Formosa és un nom de referència en diversos àmbits literaris i culturals, singularment en el poètic i el teatral, però també en el de la traducció. La seva llarga, intensa i fecunda tasca en l'escriptura –de creació o de recreació– i en els més diversos oficis de les arts escèniques, no únicament ha acumulat una aportació ingent sinó que, a més, ha esdevingut modèlica per a molts dels que l'hem seguit en algun o diversos d'aquests viarany. Una producció caracteritzada pel rigor, per una llengua clara i flexible, per una vocació de servei a la col·lectivitat més enllà de l'expressió d'un ric món interior.

Tot això, però, Feliu Formosa ho ha desenvolupat amb una exquisida discreció, sense rebutjar mai de participar en empreses col·lectives quan ha calgut però mantenint-se en un discret segon terme quan «el seu mal no volia soroll». Deu ser una de les persones menys vanitoses de la nostra cultura, i això tractant-se d'un poeta que, a més, s'ha mogut intensament pel món teatral, més que una raresa és una autèntica excepció a les regles de l'estufament i la paranoia que sovint són moneda comuna en aquests llocs. Potser per tot això –rigor, mestratge, discreció, disponibilitat– és una d'aquestes raríssimes persones de les qui tothom parla bé, que no té enemics i a la qual hom recorre per a un encàrrec de feina,

per a una consulta envitricollada o per demanar-li de sumar-se a tota mena d'actes.

Si m'és permesa una expansió personal, en les meves experiències de traductor i adaptador teatral l'exemple d'en Feliu ha estat sovint una bona guia, i el parell d'ocasions en què hem col·laborat –ell traduint, jo fent la dramaturgia– van ser una lliçó constant i una bassa d'oli pel que fa a l'harmonització dels interessos de cadascun. Com a company de claustre de l'Institut del Teatre, ell era una de les poques persones cap a la qual es dirigien totes les mirades quan hi havia algun debat o conflicte: «Tu què en penses, Feliu?», i tots envejàvem el bon tracte, la perfecta equidistància docent-discent que mantenia amb els alumnes, que l'adoraven. Potser perquè amb aquella actitud que podria semblar sorruda a un observador superficial, i que no ho és gota, assolia ràpidament aquest paper referencial, aquesta fita a la qual remetre's, i que vaig poder viure en una de les escasses ocasions que m'ha tocat fer d'actor. En una producció d'*Els aprenents de bruixot* que interpretàvem crítics, directors i autors sota la batuta d'en Pep Montanyès, la cloenda anava a càrrec d'en Feliu i veies com aquella bellíssima persona es transformava en un adust i amenaçador comissari polític estalinista que ens cantava la canya d'allò que ens sobrevindria i produïa literalment calfreds. Sempre recordaré aquella duríssima intervenció, sota aparences vellutades, que ell proclamava a la meua esquena i com em sacsejava en el moment que reposava una mà enganyosament amistosa a la meua espatlla. Ja no era el bonhomíós Feliu, era una presència magnètica i plena de sentit.

És un goig, doncs, presentar aquest *Retrat* dedicat a la seva persona, bàsicament en la seva faceta de poeta, que enriqueix la bibliografia formosiana i complementa d'altres visions que s'han fet des de la seva faceta escènica. Si més no, em permet mostrar-li públicament el meu agraïment, tot esperant que aquesta publicació contribueixi a una millor difusió de la seva aportació literària i a la seva singularitat humana.

Feliu Formosa va néixer a Sabadell, el 10 de setembre de 1934, en una casa que ja no existeix del carrer que aleshores s'anomenava del Foment, i que ara es diu Vila Cinca, al barri de la Creu Alta, en el si d'una família d'antics industrials. A mitjan segle XIX, el seu rebesavi va fundar el primer vapor industrial de la ciutat, el Vapor d'en Formosa; encara avui, aquell carrer es diu carrer del Vapor. Però, a causa de la guerra, la família va perdre la condició d'industrial, el nom del carrer del Foment

Per les qüestions biogràfiques, a banda de les converses amb el mateix Feliu Formosa, ens hem basat en diversos materials; principalment el volum *Feliu Formosa*. Terrassa: Ajuntament de Terrassa, 1995, i, sobretot, en l'extens llibre-entrevista realitzat per Laura Fernández Jubrías: *Feliu Formosa, teatre i paraula*. Barcelona: Institut del Teatre, 2003; es tracta d'una extensa entrevista organitzada al voltant de l'activitat teatral de Formosa, amb motiu de la concessió l'any 1998 del Premi d'Honor de l'Institut del Teatre a la seva trajectòria. Precisament l'existència d'aquest magnífic llibre permet remetre a les seves pàgines el lector interessat en la trajectòria teatral de Formosa, fonamentalment per evitar reiteracions, però també per centrar-nos en aspectes de la resta de la seva obra que fins avui no han estat gaire atesos.

Per les citacions de poemes s'ha emprat sempre –tret d'excepcions adientment assenyalades– la versió establerta pel propi Feliu Formosa a *Darrere el vidre. Poesia 1972-2002*. Barcelona: Edicions 62-Empúries, 2004. Les citacions aniran seguides del títol del llibre concret més el número de pàgina en aquesta edició. Per les citacions d'altres llibres, es consignarà el títol corresponent i la pàgina; la referència completa es trobarà a l'apartat de bibliografia. En el cas d'*El present vulnerable*, s'ha emprat la primera edició.

també s'ha perdut, i el cognom Formosa ja no figura en el carrer del Vapor. La Història, amb majúscules o minúscules, s'escriu també amb paraules mig esborrades. El paisatge del Vallès ha estat sovint el rerefons dels seus textos. Els ravals, els afores de la ciutat, la perifèria industrial, els marges de l'urbà, els racons on s'esborra o esdevé confús el llenguatge ciutadà, les clapes de vegetació sobtada entre les ruïnes que encara no ho són però que ja adoben la seva imminència, componen les primeres impressions de paisatge escrit en l'obra de Feliu Formosa; aquest serà un tret recurrent en tota la seva obra: la incorporació de la meditació sobre els llindars, paisatges intersticials i terrenys vagues. Aquests espais sempre inclouen una reflexió moral, intrahistòrica i estètica, que esdevindrà una constant en la seva escriptura:

El suburbi no és
el mateix. Ja no passa
un infant arraulit
que camina de pressa
(la lliçó mal apresada
i els deures a mig fer).
Han repintat ventalles
de tallers i botigues
i han afegit un pis
a algunes cases baixes.
Han deixat de combatre
l'odalisca del film
i la vella sotana.
I de sobte he comprès
a tants anys de distància
per què vas desertar
de l'ofici de viure
en aquells anys que avui
anomenem difícils.

([7], *Llibre de les meditacions*, 62)

Però, com també es pot llegir en les «Cadències per a un únic paisatge» d'*Albes breus a les mans*, aquell temps i aquells llocs, aquells dies i aquells materials, tot plegat «era un gran exili en la certesa / de saber que el demà és tan problemàtic» (*Albes breus a les mans*, 54).

1. «Els arbres es cobrien de cendra»

Com a tants d'altres de la seva generació, la guerra del 36 l'agafa massa petit per fer-la, massa gran per no adonar-se'n, la qual cosa esdevé decisiva respecte a la postguerra. El seu pare, Camil Formosa, militant del POUM, forma part de la història dels derrotats pels uns i pels altres, especialment en la contesa interna de les esquerres catalanes. Camí de l'exili amb la seva mare, no arribarà a travessar els Pirineus, seguint el seu pare, que sí haurà de romandre dos anys a França, part dels quals en algun dels nostres principals indrets de la memòria, un de més conegut, el camp d'Argelers; l'altre gairebé oblidat, el camp de Reus.

En alguns dels poemes del seu tercer llibre, *Raval* –del qual la primera secció, amb el mateix títol, s'ha de considerar com un dels cims de la prosa poètica en la literatura catalana–, Formosa desplega una meditació poètica sobre aquells fets, tot transcendint-los:

Ara comprenc el perquè de la bata infantil cordada al darrere i la sensació de ser algú sobrer, quan la por no és conscient al costat d'una por que es tanca a les preguntes.

Mai no serà, doncs, possible saber quin és aquest poble de la plaça minúscula, l'església excessiva i la fonda de façana escrostonada, durant la fuga en seguiment d'algú que ens precedeix cap a l'exili, a una distància que tampoc no coneixem; ni de qui era la veu que cridava: «Mateu-me!». Els crits es van perdent en una llunyania que no sabem on acaba. Queda una olor de carn cremada, i el fum, i les parets ennegrides, i el sabre que va arrencant rètols de cada

cantonada. [...] Després, seguint la veu del ferit que no hem arribat a veure, ve l'èxode en tumult. Ara, dins la caixa d'un camió, provem d'explicar-nos per què es veu una llarga filera de gent a l'altra banda de la vall, assolellada. ¿Hi ha potser alguna ruta paral·lela? ¿O és la nostra mateixa, després de fer un revolt que encara no ens és visible? La corrua de gent i vehicles prefigura tantes expectatives, tant silenci agredit amb pertinàcia. («Èxode», *Raval*, 81)

El 1942, el pare de Feliu Formosa va tornar a Sabadell. El retorn, però, no resulta definitiu, sinó el començament d'un exili interior de tota la família. El constant perill de delació per part d'alguns veïns que recordessin la politització i la condició pública del pare en els anys de la República –havia arribat a ser Regidor de l'Ajuntament– imposa una distància respecte als seus conciutadans, convertits en una mena de consúbdits, en plena consolidació del franquisme. També aquest garbuix d'història i sensacions individuals va ser interpretada en un poema: així, des de la perspectiva del fill, dels fills:

Anunci de tota la solitud que ens espera. Xiscles de vailets i d'un únic ocell amagat. «El pare és a França». Els és necessari recordar-t'ho alhora que t'inculquen la fórmula per beneir un pa de moresc d'un estrany color groguenc. I hi ha una interrogació que, a la llarga, consola: ¿Preguntar, ja és oferir resistència? Després afegeixen: «Ell no va despenjar les campanes que ara sonen de nou». Ja veus com res no en comenten les velles vestides de dol. L'absència no serà gaire llarga. Ja veus com, inútilment, somien contriccions els cunyats d'ulls mesquins. («Migdia», *Raval*, 84)

Com també des de la perspectiva de la mare, les mares,

Hi ha una única dona que s'ha quedat sola al costat d'unes altres que ho han estat sempre i que seuen tot el sant dia en cadires de boga molt baixes, sota el llum de pàmpol que s'abaixa i s'apuja amb

un contrapès de porcellana blanca. Les observem mentre ens arrosseguem per l'empostissat darrere juguines fetes amb rodets de fil buits. Hi ha brodats minuciosos i la roba descansa en cabassos de vímet. Les dones xafardegen, retallen i potser també envegen. Obren una missiva amorosa adreçada a la dona que ha quedat sola. («Exili», *Raval*, 84-85)

La família s'instal·la al barri de la Sagrada Família de Barcelona, una ciutat que garantia un cert anonimat alhora que unes perspectives de mínima prosperitat; en aquells temps, aquesta part de la ciutat no era ben bé la dreta de l'Eixample més que en alguns plànols d'Ildefons Cerdà arraconats a la cambra de derrota d'una Barcelona naufragada, sinó més aviat una negada successió de cases i solars al voltant de l'eix del carrer Mallorca, única part en realitat consolidada urbanísticament en una barriada travessada per les vies de tren de les Glòries –menys que en aquells anys, encara queden vies a l'aire lliure a tocar del Teatre Nacional de Catalunya– i grapejada pels magatzems industrials, els Encants i el barraquisme. El petit negoci familiar –una espadenyeria al carrer Castillejos–, la cantonada del carrer Padilla amb la Gran Via on s'estableix finalment el domicili, el carrer dels Enamorats, esdevenen els nous paisatges de l'adolescent Feliu Formosa, que estudia al col·legi dels Maristes del carrer València cantonada passeig de Sant Joan; aleshores no sap que a sota de les aules on ell comença a fer lectures de literatura europea hi havia i encara hi ha un dels refugis antiaeris més grans de Barcelona. En aquelles aules, de la mà del clàssic manual de literatura universal de l'insípid però sempre exhaustiu i útil Guillem Díaz-Plaja, s'endinsa en els grans novel·listes del segle XIX, principalment Dickens, Balzac i Dostoievski, mentre que la poesia, més aviat sense manuals, passa sobretot per Pedro Salinas i Jorge Guillén –tota una generació de dos sols–, Miguel Hernández i Pablo Neruda, a banda del sempre encomanadís Lorca, a imitació del qual Formosa va arribar a redactar

uns quants *romances*, en castellà, mecanografiats i lliurats a familiars i amics.

L'aprofundiment en les lectures vindrà sobretot en l'època universitària; Formosa s'inscriu en 1952 en la Facultat de Filosofia i Lletres, amb la intenció d'especialitzar-se en Llengües Romàniques, enmig d'un ambient universitari bastant gris i una docència d'eclipsi d'intel·ligència en la qual només recorda que apuntessin certes llums Martín de Riquer, Antoni Badia i Margarit, Antoni Vilanova i Ramon Carnicer, i, més tard, Antoni Comas, Joaquim Molas i Joan Veny. Anirà arrossegant la llicenciatura sense gaire entusiasme fins enllestir-la el 1959, i en aquests anys d'estudi comença a sovintejar els cercles més actius i inquietos, ideològicament i culturalment, de la Barcelona dels cinquanta. Entra en contacte amb Enric i Ernest Lluch, Josep Fontana, i, sobretot, Salvador Giner, Pere Ramírez Molas, Josep Termes, Joaquim Vilar, Sergio Beser i Marcel Plans. En aquest ambient, i sota el nom col·lectiu d'«Els cretins», es gestarà la revista *Hidra*, on Formosa publica sobretot... dibuixos: una altra vocació seva que, malgrat la bona traça, solament desplegarà com a divertiment o com a recurs pedagògic en les seves classes de teatre, i que està directament vinculada a l'amistat dels temps de l'adolescència amb Josep Narro, que col·laborava amb il·lustracions a l'Editorial Juventud, juntament amb editorials argentines com Losada, veritable pou de lectures europees de l'època en què Formosa va anar concretant la seva dedicació a les lletres. Aleshores publica els seus primers poemes, ja en català, a la *Quarta antologia poètica universitària 1952-1956*, on al costat de *Fèlix* Formosa es recollien poemes de, entre d'altres, Jordi Argenté, Salvador Giner, Jordi Maluquer, Núria Sales i Folch, Francesc Vallverdú o Jordi Solé i Tura. D'aquell ambient, a més a més, sorgirà la coneixença personal de Carles Riba i J. V. Foix. També en aquells cercles, especialment la part vinculada al teatre, es troba amb qui serà la seva primera dona, Maria Plans.

Enfilat als bancs del pati de Lletres de la plaça de la Universitat, Formosa participa en diversos actes públics i accions polítiques, alternades i reforçades amb manifestacions de caràcter literari, com ara la tancada al Paranimf de la Universitat, una protesta contra les dictadures de qualsevol mena arran de la irrupció a Hongria de les tropes soviètiques, o la lectura el 1958 de *L'excepció i la regla*, de Bertolt Brecht. Aquest és l'inici d'una tasca de traducció, d'introducció i difusió del dramaturg alemany que encara continua, però que aleshores comportava una clara i arriscada intersecció entre l'acció teatral i la política. De la mà d'Octavi Pellissa i Salvador Giner s'incorpora al PSUC, i manté una certa activitat clandestina, en una cèl·lula d'intel·lectuals i professionals, i posteriorment treballant en l'àmbit de la propaganda. Però, d'una manera semblant a com ho havia fet de manera clara Jorge Semprún, entre d'altres, anys abans, Formosa es distancia desencantat de la militància. En les pàgines inicials del seu primer lliurament de diaris, *El present vulnerable*, explica el vincle de desencís entre la tancada al Paranimf de 1956 i el cop d'Estat contra Salvador Allende el 1973.

Sé de font directa que un conegut meu, relacionat amb la direcció del nostre partit (el mateix que, l'any 1956, em va convèncer que l'URSS tenia dret a intervenir a Hongria), va començar així un comentari sobre els fets de Xile:

—A Barcelona hi ha una gran mobilització.

És a dir: en lloc de manifestar una veritable preocupació pels possibles errors comesos dins i fora de Xile, abans i després de la contrarevolució, aquest senyor anteposava a tota reacció indignada o lúcida sobre els fets concrets una apreciació marginal i d'optimisme absolutament delirant.

Hi ha gent que semblen esperar sempre que els fotin hòsties per poder-ho celebrar. [...] Fa dies que segueixo als diaris la repressió militar a Xile. Ho faig amb una sensació d'impotència, de ràbia, de desmoralització, de cansament i de nerviosisme que acaba esgotant-

me. Suposo que un «bon comunista» no ha de ser així. Un bon comunista s'ha de saber sempre replegar (si hi és a temps i no l'han afusellat abans); ha de tenir una enteresa i saber que està en possessió d'una veritat que acabarà imposant-se. Molt bé! Jo no sóc un bon comunista. (*El present vulnerable*, 34-36)

Potser precisament per les activitats de caràcter propagandístic que desenvolupava en el partit, les consignes eren llegides i rellegides per Formosa, escrutades i medidades entre línies, despreses i reinscrites en el conjunt del discurs mateix, interrogades en la seva dimensió ètica, tant o més que política, a través del seu llenguatge; Formosa s'escandalitza del fet que, per segons qui, una mala notícia en un lloc pugui considerar-se ser una bona notícia en un altre, si al cap i a la fi afecta el mateix tipus de persones, com ell mateix; considera intolerable que la consciència política pugui transformar-se en inconsciència ètica de manera tan ràpida. Cansat d'aquesta retòrica dogmàtica que oblidava la identitat individual i el cos mortal de les proclames, se'n distancia definitivament: no pot renunciar a una individualitat esclarida en la paraula, però que certes maneres d'ordenar paraules podien anihilar, individualment i col·lectivament. En definitiva, Formosa planteja la necessitat d'una esquerra socialista no soviètica, d'una política no dogmàtica. La reflexió sobre el que havia significat la revolució socialista alemanya de 1919 i la seva repressió –un dels orígens de la crisi de l'esperit europeu que, més tard, derivarà en l'ascens del nazisme–, és a dir, la cruïlla entre socialisme independent i democràtic o comunisme dogmàtic, és represa per Formosa per interpretar les conseqüències de la guerra civil a Catalunya, però sobretot la seva projecció als anys seixanta a través de l'engatjament; la representació el 1969 de *Cel·la 44* –espectacle del Grup terrassenc Sis per Set, escrit per Formosa a partir de textos i documents de l'expressionista i polític alemany Ernst Toller– té molt de resposta a tot plegat, de manifest sense crits sobre les múltiples exigències de

l'engagement, que en el seu cas és més camusià que sartrià, però fonamentalment defuig aquesta polarització a través de Brecht i del Teatre-document sorgit als anys seixanta a Alemanya, de la doble reflexió sobre els fets d'entreguerres i la concreció del comunisme a l'anomenada República Democràtica Alemanya. Formosa –que no renunciarà a plantejar la possibilitat d'una *Poesia-document*– es desprèn de la militància, que no de la reflexió política i ideològica. Molt sovint ha explicat que considera l'any 1956 un punt d'inflexió en la seva vida, com en l'època mateixa, que podria definir una mena de generació (de manera semblant als *Catalans de 1918* de J. V. Foix), i que aquest mateix any en què gent com ell arriba o acaba d'arribar al que aleshores era la majoria d'edat (21 anys) estableix una frontera amb la generació nascuda precisament el 1956, defineix unes diferències ètiques, polítiques i estètiques que, resseguides amb atenció, encara es podrien apreciar. Les taules del Cafè Versailles del barri de Sant Andreu, on resideix actualment, en són testimoni, d'aquesta diferència, com també els seus diaris, tota una demostració que la política i la ideologia, ni en els temps en què més podia semblar-ho, no són pas patrimoni exclusiu dels partits, que pretenen monopolitzar-la, i que aquesta extensió reflexiva i literària de l'espai polític resulta absolutament contemporània, com tot espai públic i com tota bona literatura.

Molts anys més tard, en el que pel moment és el seu últim llibre publicat, *Centre de brevetat*, es pot llegir una darrera i finalment irònica meditació sobre aquells dies:

Sec en un banc del Pati de Lletres. Puc introduir-me a voluntat dins un estat que s'assembla molt al somni: em veig com l'angelet bufador d'un altar barroc. Sobrevolo el Pati i, en lloc d'una cinta proclamant la pau, tragino i exhibeixo el testament de Palmiro Togliatti, on el vell líder comunista italià demana una certa discussió interna dintre del partit. Volo i no em veu ningú. A baix, al Pati, hi ha qui organitza reunions conspiratives per preparar uns problemàtics

moviments de masses; hi ha qui parla de poesia o de literatura estrangera en edicions prohibides; hi ha qui fulleja apunts d'alguna assignatura. Jo vaig voleiant. Em sap greu que no em vegi ningú. Em llanço aleshores en picat vers l'estany que hi ha al centre del Pati i, abans d'arribar-hi, em desperto. Continuo assegut al banc, tanco un llibre que tinc obert sobre els genolls. Es tracta d'aquell manual de marxisme leninisme que tan minuciosament hem estudiat i mastegat en reunions interminables i damunt del qual m'havia quedat adormit al Pati de Lletres. («Somni», *Centre de brevetat*, 51)

Enmig d'aquell desassossegant, espès encreuament de decepcions, no és d'estranyar que la curiositat per les literatures estrangeres es concretés acadèmicament com la forma d'una necessària presa de distància. El 1954 havia conegut Felix Theodor Schnitzler, lector d'alemany a la Universitat i director del que aleshores s'anomenava Institut Alemany de Cultura, l'actual Institut Goethe. Schnitzler li regala una antologia de poemes de Georg Trakl, que poc més tard esdevindrà una lectura fonamental en la seva poètica fins al punt de ser una de les primeres traduccions poètiques de Formosa, el punt de partida d'una de les seves activitats més constants. Després d'un mes de vacances a casa de Schnitzler el 1954, les converses i les lectures suggerides per Schnitzler, la coneixença de l'obra de Bertolt Brecht a través de les edicions originals o, sobretot, argentines, i la posterior estada, ja més extensa, a Alemanya, a partir de 1959, faran oblidadissa la seva condició de llicenciat en llengües romàniques. Aquesta fugida d'estudi de romàniques el portarà a uns altres estudis molt més aprofundits, a Heidelberg.

«*Caminar per la ciutat, que encara dorm*»

En aquest punt, cal tornar a remarcar –però en un altre sentit– la importància de la ciutat en la seva obra. La darrera secció de *Cap claredat no dorm* recull un seguit de poemes sobre algunes ciutats europees travessades de lectures que han estat reintegrades

a la mirada poètica per Formosa. Trieste, París, Venècia, Berlín, Weimar, Porto, Tübingen o Bèrgam –per limitar-nos a les aparegudes en aquest llibre, on trobem tot un apartat dedicat a ciutats visitades–, no són només ciutats sinó encreuaments amb lectures que s'hi creuen, com vianants, als carrers caminats. En aquest llibre i en els molts poemes vinculats a viatges, els diversos indrets i els carrers sempre es troben, doncs, travessats per la relectura dels dies i dels llibres, tots dos vinculats a l'esdevenir històric en l'esdeveniment de l'escriptura: una ciutat, un lloc concret, un autor, una data –d'importància per a la reflexió pròpia però també a la que es desprèn de l'espai mateix–; per tant, un poema. Gairebé tots els poemes dedicats a ciutats concretes de Formosa mantenen aquesta perspectiva, perfectament compatible amb l'escriptura de la ciutat com a absolut, com a paisatge solar i lunar alhora en què la meditació individual camina a les palpentes, i es recolza en la seva materialitat impalpable.

Tanmateix, tres ciutats són les que ordenen la seva trajectòria: Heidelberg, Terrassa, Barcelona. La darrera, amb dues fites significatives: l'eixample de la postguerra i des de 1987 Sant Andreu, on encara viu amb Anna Vila, amb qui es va casar el 1981. Terrassa va ser la ciutat on instal·lar-se el 1967, en principi per una necessitat de distància interior respecte a Barcelona; allà va impulsar la consolidació del Centre Dramàtic del Vallès, i la tasca de difusió del teatre contemporani més important, tant català com europeu, a les seves terrassenques de l'Institut del Teatre, on també ha exercit la docència. De Terrassa data també la seva amistat amb Agustí Bartra i Anna Murià, recordats en diversos poemes recents seus –sempre amb el rigor moral i literari derivat de l'actitud eticopoètica gestada, com veurem a *Cançoners*. Si bé són aquestes les dues ciutats més importants de la vida quotidiana de Formosa, no es pot oblidar l'efecte d'intensificació de la mirada urbana que aconsegueix en els molts poemes seus que tenen una ciutat com a referent cultural. I en aquest sentit, Heidelberg resulta determinant.

A Alemanya va arribar, com dèiem, el 1959, després d'una primera visita el 1954. Primer va treballar al Dolmetscher Institut de la Universitat de Mainz, al poble de Germesheim; més tard s'instal·la ja a Heidelberg, per fer classes de traducció i de literatura espanyola contemporània a les aules de la Universitat Vella, on coincideix amb Emilio Lledó, aleshores Lector de castellà. Assisteix a les classes de Hans Robert Jauss sobre Musil, d'Otto Mann sobre Brecht, entre d'altres seminaris i *Vorlesung* amb els quals aprofundeix en la seva vocació germanista i en les lectures determinants de la seva formació poètica i traductora, que en aquest punt caldria al·ludir amb l'intraduïble mot de *Bildung*. Una *Bildung* que Formosa convertirà en centenars de pàgines.

Però hi ha una ciutat que té precisament a veure amb aquell instant, i que l'il·lumina:

Tenia poc sentit abraçar-se a un avet
davant l'amfiteatre de pedra vermellosa,
amb l'anhel d'aventura sostenint la filosa
on s'enrotlla la floca d'un plaer no complet.

En alguna cruïlla del viarany estret,
em sotjava el futur, la batalla afanyosa
de destriar la teva realitat boirosa
després de provar-ho vas atorgar-me el dret.

El riu proper solcava un balandre lleuger,
i la barca immensa el braç del timoner
feia entrar a la resclosa de feixugues portelles.

La remor del corrent em donava consol,
i d'un esbart de grues en veure l'ample vol,
vers un doble combat desitjava anar amb elles.

(«Heidelberg 1960», *Albes breus a les mans*, 45)

Feliu Formosa va viure 15 mesos en aquella ciutat universitària del sud, a la qual ha tornat, segons les anotacions dels seus diaris, tres cops; però precisament per haver escrit aquest sonet, i per la manera d'escriure sobre Heidelberg cada vegada que hi ha tornat, la converteix en un punt clau no només de la seva trajectòria, sinó també de la seva escriptura. Segons les pàgines d'*A contratemps*, hi va viure una crisi en el seu retorn de 1995; però, un cop passa aquell moment d'inquietud, anota decididament: «El Heidelberg de la meua joventut continuarà essent una ciutat en el meu record» (*A contratemps*, 84). Tanmateix, un moment i l'altre es justifiquen i es complementen en el següent lliurament de diaris: «La considero una ciutat a la meua mesura. [...] Quan considero aquesta crisi des de la distància, encara sento Heidelberg més meua, justament perquè en aquells moments se m'escapava el gran encís que ha exercit sempre damunt meu» (*El somriure de l'atzar*, p 56). Des d'aquell poema, i a través d'aquestes anotacions, queda clar que la mesura d'una ciutat, en tant que ciutat que se sent com a pròpia, s'estableix en l'escriptura, no merament en el temps que s'hi ha romàs, en les coses que s'hi ha viscut, sinó en la manera de reconèixer un indret com un espai en què l'escriptura canvia i roman intensa i oberta. Cal sempre, i a tot arreu, doncs, «Distància per veure si la ciutat és meua» (*Immediacions*, I [57], p. 250), i la imperceptible serenitat de saber escriure un esborronament.

2. Els primers poemes: inicis i principis

En principi, aquestes qüestions d'ordre eminentment biogràfic tenen poc a veure amb una perspectiva crítica de la trajectòria literària de Feliu Formosa, però en tant que insisteixen a mostrar clarament una unitat de reflexió –sobre el llenguatge i sobre la vida– no són alienes a les circumstàncies de la història de la literatura en què la seva obra es troba inscrita: la polarització entre poesia formalista, d'una banda, i poesia realista d'una

altra –una mixtificadora oposició que s’ha perpetuat fins els nostres dies sota d’altres fórmules.

Feliu Formosa comença a publicar, efectivament, a mitjan de la dècada dels cinquanta, dos poemes en una antologia universitària. No serà pas balder recordar-los, aquells dos poemes, ara que fa cinquanta anys que van publicar-se:

EL PERILL

(A una noia vestida de Cristina Söderbaum)

Novament

la monotonia serena de les hores
un nen
tibant un carretó
al parc barroc
el perill d’observar-lo
la insignificància d’un crit
una noia rossa
molt viu
de quelcom estimat
que ha hagut de matar per sobreviure
molt lluny
l’ombra serena de les hores
al parc
immens
barroc i la nit
i més llarga
maternal la mort.

EPOS

Sol

abandonat a la cadència

simple del viure,
reconeixent l’instant
com una innoble
conjura de l’infern,
estimo i dolçament
contemplo el vostre ésser
agut
com si tot el món fos injust
com si res no hi hagués
més enllà de la lluita
com si tot s’acabés
en aquest crit ingenu
dels nens en un immens
vestíbul que ressona
i estimo com si fos
un déu
precisament el cert
el definit
el futur de vosaltres.

Només s’hi indica la referència bibliogràfica del primer dels poemes, que hi consta com a extret de *Sis poemes alemanys*; un recull que, en canvi, mai no va arribar a publicar-se. Es tracta dels poemes que va escriure durant la primera estada a Heidelberg, l’estiu de 1954, a casa d’Schnitzler. El que sí que queda clar és que en la poesia catalana dels anys cinquanta, aquests dos poemes constitueixen ja una certa excepcionalitat, que més tard es confirmarà plenament. Són els seus primers versos, però no tenen res de primerenc. Les lectures de poesia europea –dels francesos menys evidents, però sobretot de poesia alemanya d’entreguerres– comencen a sustentar la veu de Formosa d’una manera decidida. L’escriptura d’aquests poemes constitueix l’enunciat d’un punt d’inflexió: un cop llicenciat, obté una beca d’estudis per tornar a Alemanya, i el curs 1959-60 exerceix com a professor substitut

de llengua espanyola a la Universitat de Mainz, i més tard, a la mateixa Heidelberg.

Tanmateix, es farà esperar força el seu primer llibre, *Albes breus a les mans*, que és publicat el 1973, el mateix any que s'edita *Llibre de les meditacions*; el 1975 apareix *Raval*. Aquests tres llibres constitueixen la seva primera etapa poètica, una etapa que no és ni superada ni cancel·lada (per bé que sí tancada per raons que es veuran més endavant), sinó que estableix unes sòlides i brillants bases que, amb un punt d'inflexió en el llibre següent, *Cançoner*, es despleguen fins a l'actualitat transformades i integrades. L'escriptura d'aquells poemes i llibres es veu envoltada per les consignes sobre poesia llançades per Joaquim Molas i Josep Maria Castellet, conjuntament a *Poesia catalana del segle xx*, de l'any 1963, constantment reiterades pel primer pel que fa al realisme històric; i ja en solitari per part d'aquest darrer a *Nueve novísimos poetas*, l'antologia de poesia en castellà més important de la segona meitat del segle xx, apareguda el 1970, pel que fa al formalisme, el culturalisme i l'anomenada «*nueva sensibilidad*».

Tampoc no hauria d'oblidar-se que el 1974 apareix el primer número de la revista *Els marges*, en què Feliu Formosa publica, per invitació de Jordi Castellanos, els Haikus «Fórmula del somni», és a dir, els «Haikus dels marges» que amb algunes modificacions que afecten sobretot les dedicatòries, reapareixen a *Raval*. En aquell mateix número inaugural de la revista inspirada a la Bellaterra de Cerdanyola –la Universitat Autònoma de Barcelona–, apareixia també un article importantíssim d'Enric Sullà, «La poesia catalana jove: una alternativa al realisme», que tot i que encara no esmenta Formosa, sí que descriu molt bé les coordenades en què les conseqüències de la polaritat abans esmentada anaven definint-se, especialment en la necessària distinció entre els *Novísimos* i les experiències semblants –però no pas idèntiques– que en la literatura catalana s'anaven desplegant; malauradament, la possible represa d'aquesta anàlisi, en

què la poesia de Formosa hauria pogut exercir un paper important, no es va produir. Estem parlant d'un temps en què les antologies servien no només per presentar generacions, sinó per construir i definir la funció i el valor de la literatura en la societat, alhora que crear-les, críticament, amb les seves funcions i els seus valors. En aquest punt, la poesia de Formosa poc podia aportar a un constructe com el realisme històric, però tampoc no s'avenia gaire a les alternatives que es plantejaven, ni en la seva versió *novíssima* –tampoc en la seva articulació en català: Pere Gimferrer, per exemple, però també Narcís Comadira o Francesc Parcerisas– ni l'exploració formalista dominant en la resta de la poesia catalana; una dificultat d'encaix encara més complicada en virtut de la seva relació amb les literatures europees i amb la pròpia tradició catalana, que feia de la poesia de Formosa un cas excepcional, pràcticament sense interlocutors crítics, i gestador del seu propi context interpretatiu.

El desencaix que significaven aquells dos primers poemes dels anys cinquanta en la poesia catalana perdura durant molt de temps, massa; ni els uns ni els altres sabien què fer amb «El perill» o «Epos», versos que van fer-se fonedissos però que podrien sustentar tota una reconsideració de la poesia catalana dels anys cinquanta. Si el 1974 era massa aviat perquè la seva proposta poètica fos considerada en aquells debats, és menys acceptable que el 1977 Joaquim Molas no en fes cap esment en el seu «Retòrics i terroristes en la poesia catalana de postguerra», un balanç interpretatiu que arribava fins a Comadira i Gimferrer, publicat en el mateix número en què Formosa donava a conèixer «Tres tristes proses» d'homenatge a Francesc Trabal; una incomprensió que, amb «El discurs del mètode», Dolors Oller perpetuava el 1980, també a les pàgines d'*Els Marges*. Tot i així, en el mateix 1980, la publicació de *Les darreres tendències de la poesia catalana*, de Vicenç Altaió i Josep Maria Sala-Valldaura, i a *La nova poesia catalana*, de Joaquim Marco i Jaume Pont representa que l'obra de Formosa sigui finalment integrada en una

anàlisi de tot aquest context, ni que sigui –pel que fa als primers– adscriuint-lo a un «realisme intensiu» que només parcialment s’avenia a la complexitat de la seva proposta, o –en el segon cas–, a títol d’*outsider* i de pont entre èpoques que, tanmateix, Formosa ha travessat i desbordat. Cal insistir en què antologies i balanços subratllen i consoliden en la mateixa mesura que esborren i neguen, en un règim d’inclusions i exclusions que –com dir-ho?– té poc de balanç equilibrat i molt d’invenió d’unes estructures dominants i, sobretot, de prestígis i noms recurrents: tota proposta d’historització crítica del present és un retrat de grup, però també un autoretrat.

Tot i que el consell editorial d’*Els Marges*, en convidar-lo a participar-hi amb textos de creació, van ser dels primers a valorar la seva poesia com a «producte d’un esforç doble: / –per no caure dins el “realisme social” que va caracteritzar la meva generació; / –per no caure en el formalisme», més enllà de la valoració, que s’intueix més aviat a títol personal que com a grup orgànic, de Jordi Castellanos i Josep Maria Benet i Jornet, no es produeixen gaires remarques. No hi ha explicació, que no sigui la manca d’adequació als esquemes que aleshores es presentaven com a dominants, o la construcció del camp literari català, perquè en aquells anys no se li dedicà una més gran atenció crítica.

La publicació el 1978 de *Llibre de viatges*, guardonat amb el premi Carles Riba de 1977, i la publicació pel desembre de 1980 de *Si tot és dintre*, recopilació i reordenació de tots els seus llibres anteriors amb l’afegit d’un recull inèdit, *Amb tots els tons del dolor i de l’atzar* –un volum que a banda de donar una nova oportunitat a algun llibre que, per les característiques editorials de la col·lecció on havia aparegut originalment, no havia gaudit d’una difusió proporcional als elogis merescuts–, posava de manera definitiva damunt de la taula una realitat ineludible: la veu de Feliu Formosa era una de les més singulars, complexes, potents del panorama poètic català; i en una de les caracteritzacions que en aquell moment es van fer, la de Marco i Pont, s’en-

certava plenament en afirmar que, entre la publicació dels seus primers poemes esparsos i la del seu primer llibre transcorren «setze anys carregats de silenci, d’experiència, de reflexió interior. El context social i històric ha canviat, la perspectiva estètica també. La independència del poeta, però, ha restat impassible». Posats a jugar amb aquelles categories, caldria assenyalar que Formosa no és un poeta realista històric, sinó un poeta que no obviava la fricció entre les paraules i les realitats històriques; no ha estat mai un poeta formalista, sinó dotat d’una consciència de les múltiples implicacions de la forma només comparable amb la seva voluntat d’interrogar constantment aquesta consciència de la forma; no és un poeta culturalista, sinó un poeta culte, és a dir, amarat de referències tan profundes com invisibles, que no es proclamen, sinó que s’articulen críticament amb unes tradicions que només es deixen aprehendre en la lectura.

El seu primer llibre, des del seu primer poema, deixa clara aquestes complexitat i inaplicabilitat als motlles que aleshores es plantejaven:

T’és possible de viure algun instant
sense la pressió dels fets,
entre tantes batalles
que, per més ironia,
saps que has de perdre?
I surts de casa, ara, amb certa por
del vagareig i de la solitud.
Hi ha dues realitats, a banda i banda,
i tu, tot sol, al centre,
entre un goig i una recança
i una lluita que et costa:
aquest joc amb la història i amb el temps
que no saps fins a quin
punt pots dir que són teus.
Et ve de la ciutat, que queda enrere,

un so allargat i agut,
udol o refilet. Camines ara
vorejant els rails; te'n desvies
i avances per l'ampla garriga,
es fa fosc i t'atreuen uns arbres
que se't retallen contra el cel rogenic.
La nit fa més intensa
l'olor del fum i de pinassa
i més present l'atracció del buit.
Potser no hi ha prou
de respirar a ple aire.
Potser tampoc no basta
de conjurar el no-res.

(«Entre dues batalles», *Albes breus a les mans*, 33)

En primer terme, Formosa s'afirma en la unitat de la reflexió, per bé que hi siguin distingibles les seves modulacions; es tracta del reconeixement, i la responsabilitat que se'n deriva, que «En cada creació hi ha el “conflicte-compenetració” de sentiment i raó, d'inspiració i estructura» (*El present vulnerable*, 12). Els poemes citats anteriorment per mostrar la relació entre meditació poètica i meditació autobiogràfica vindrien a confirmar-ho tan clarament com brillant. Així, el 1973, anotava:

Cada llibre, cada text, seria, en el meu cas, la part d'un tot teòric i probablement inassolible. Dins d'aquest tot, ara m'atreuen dos nous aspectes:

- El passat (el caos interpretat a partir d'un aspecte concret, per exemple: exili del pare-primera infància)
- La recerca de formes molt estrictes; el no partir d'idees tingudes «a l'aire lliure». (*El present vulnerable*, 12)

D'una banda, assenjala que «una determinada instrumentalització “cívica” de la poesia, n'acaba passant per alt, no ja els

valors, sinó la simple “lectura”»; però de l'altra, com que en aquests anys la reflexió de fons ja registra una asimetria bastant clara, insisteix a mostrar una preocupació més clara en una altra direcció:

[...] sento una certa inquietud respecte al «formalisme». Hi ha una inventiva lingüística aplicada a la realització del poema. Els poetes inventen llenguatge, però no el tenen dintre; fan una recerca que es perd en la simple forma. Aleshores, és possible que aquestes persones siguin incapaces d'explicar la gènesi del poema amb la mateixa riquesa verbal que s'han preocupat d'assolir. (Aquesta explicació, seria ja el poema?) Crec que hi ha una diferència. El procés de la gestació és el que més falla en els anomenats «formalistes». La poesia és resultat d'una experiència vital i lingüística anterior i incorporada. En tot cas, la preocupació lingüística actual d'aquests joves pot ser un punt de partida perquè algun dia esdevinguin veritables poetes. (*El present vulnerable*, 14-15)

De fet, en aquests anys, allò que podria acostar la poesia de Formosa a alguns dels seus contemporanis, en ser transformat per la seva pròpia veu, en realitat l'allunyava de manera clara: la forma en què Gabriel Ferrater –tan important per *Llibre de les meditacions*– de relacionar-se amb la vida quotidiana i amb la història recent i personal quedava sotmesa a una estreta responsabilitat per no caure en una barreja del que en la literatura alemanya s'anomena «poesia natural» i l'anecdolari versificat, una mena de poesia certament habitual –i fins i tot prestigiada– en les nostres lletres, però en què ni el poeta ni el lector són transformats pel poema. La manera com reprenia el surrealisme, a través de Paul Éluard –un vers seu havia servit per intitular el primer llibre de Formosa– descartava l'irracionalisme verbal o el virtuosisme, i es comprometia més aviat amb la definició del verb *veure* que l'autor de *Capitale de la douleur* havia aportat al *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*: «El poeta veu en la mateixa

mesura que es *mostra*. I recíprocament. [...] No existeix sinó la comunicació entre qui esguarda i allò esguardat, esforç de comprensió, de relació –potser de determinació, de creació. Veure, és comprendre, jugar, transformar, imaginar, oblidar o oblidar-s’hi, ésser o desaparèixer»; i, ahora, la seva relació amb el somni o la follia, que molts autors incorporaven de manera surrealitzant a través de J. V. Foix, resultava matisada per Hölderlin i la seva capacitat simbòlica, pels expressionistes alemanys i per la prosa d’August Strindberg; és en aquest sentit que cal entendre la seva confiança i malfiança, ahora, en l’automatisme: «L’automatisme no *substitueix* una falta de creativitat conscient, sinó que *complementa* una situació de gran creativitat. En escriure això, pensava en la literatura, en l’escriptura automàtica dels surrealistes. Però ara m’adono que té un abast molt més ampli» (*El present vulnerable*, 95). La textura autobiogràfica moral –i mortal– que hi aportaven Cesare Pavese o Gabriel Ferrater, quedava tanmateix modificada per François Villon, Georg Trakl, Rainer Maria Rilke, a qui tradueix, o Juan Gil-Albert o, a *Semblança*, a Pedro Salinas, als quals cedeix la veu per dir-se. La manera de relacionar-se amb la tradició realista a través del naturalisme teatral del tombant de segle li permetia acarar aquesta tradició més enllà de la teoria del reflex: «Traduint *Hedda Gabler*, del francès i de l’alemany; [...] Com sempre en els grans naturalistes –i no em cansaré de dir-ho–, hi ha un alè de tragèdia que, des del primer moment, determina l’estètica de l’obra, la seva “poètica” al marge de la pretesa rigorositat “fotogràfica”» (*El present vulnerable*, 171). La dedicació fidel –que no devota ni militant– a Bertolt Brecht no li impedeix d’afirmar, a propòsit de Villon: «Diuen que no és temps per a la lírica. Però tu alces la teva gerra de vi dolç, fosc i espès, i engegues la teva riallada oberta que algú trobarà sinistra» (*Si tot és dintre*, 187); l’admiració teatral i poètica per Salvador Espriu no li impedia distanciar-se’n, en escriure; tan proper en certes proses poètiques a Foix, en realitat les afinitats es tracen amb Carles Riba i, sobretot, Joan Vinyoli, ahora que prenia el

relleu d’aquests dos darrers en la tasca de fer travessar per la pròpia poesia tot el llegat centreeuropeu, amb Franz Kafka –que havia estat traduït puntualment per Riba– com a gran nova pregunta incessant.

Tot plegat, determinava un espai altre en què cap possibilitat era desestimada, però totes eren sotmeses a una meditació específica de les seves relacions amb les altres, i de manera especial pel que fa a allò que podien aportar a la pròpia veu:

Penso que la poesia, com la narrativa, no pot prescindir de l’acció, d’un desenvolupament que, com a tal, suscita un interès progressiu. El que passa és que, molt més sovint, a l’acció s’afegeix la màgia. (*El present vulnerable*, 34)

Podríem dir que, situat entre la dificultat d’entendre’s amb el realisme i el risc de convertir la poesia en una reflexió exclusivament sobre el propi esforç del poeta, Formosa sap sostreure’s a aquesta elucidació en la qual no hi havia res a decidir més que en primera persona, i va trobar –va construir– un espai habitable en els intersticis abruptes que quedaven entremig de les caracteritzacions poètiques dominants. La seva posició en el camp literari català d’aquells anys resulta, doncs, coherent amb la que sempre ha mantingut, fins avui mateix. Aquest espai discursiu és realista en tant que Formosa aconsegueix ser un poeta de realitats –per emprar paraules de Fuster referides a Estellés per a desfer, a l’inrevés, el mateix equívoc–; un poeta de realitats que excedeixen les coordenades assignades a la comprensió i, per tant, han de narrar-se poèticament, han de mostrar-se en el poema, no tant per a ser acceptades o contradites com per a acostumar-se –que no resignar-se– a conviure amb elles com a pregunta permanent i, si de cas, esforçar-se per explicar-les, per comprendre-les dins el territori de la poesia i amb les eines estrictes de la reflexió poètica, conscient que, aquestes realitats, pertanyen i no pertanyen a ella. Però sempre

amb una preocupació permanent sobre com es desenvolupa tot plegat com a procés individual:

Hi ha dos poetes en mi: un que fa projectes i prova de realitzar-los, i un altre que anul·la els projectes de l'anterior i fa el que vol, generalment unes coses que l'altre només molt vagament podia imaginar. Em sembla que ho dec tot a aquest segon poeta, el qual ara s'agita dintre meu altra vegada. Convé no proclamar-lo molt alt i no voler interpretar allò que pensa fer, perquè tornaria a allunyar-se. (*El present vulnerable*, 34)

Com molt bé sabrà adonar-se el mateix autor, el mot que més s'escau al que es proposava és el de *meditació*. Una meditació que trobava la seva continuïtat tant en les proses narratives com en les pàgines de dietari, i que a través de la traducció s'endinsava en una pregunta per les condicions de possibilitat d'una tradició poètica individual: «La forma és la tradició positiva en la qual ens recolzem, i que ens recolza, quan escometem un poema» (*El present vulnerable*, 46).

3. La força d'allò vulnerable

Una de les qüestions més delicades a tractar en el retrat d'un escriptor és, evidentment, la mort: no pas la seva en aquest cas, és clar, sinó la d'aquelles persones que se li han anat morint, esdeveniments que poden haver marcat –o no– la trajectòria literària d'un autor. Quan efectivament ho fan, aquesta empremta resulta inquietant i problemàtica en termes crítics, perquè no ho és menys en termes literaris. Dit amb tots els respectes per la dolorosa experiència de la pèrdua d'un ésser estimat, en alguns autors la relació amb aquest fet sol resultar fallida, patètica, de tan sentida com és i es manifesta en l'obra; però no cal buscar en el fet luctuós les explicacions d'un fracàs d'ordre literari,

perquè en realitat té el seu origen en el conjunt de la seva relació literària amb la realitat, en aquest punt sotmesa a una dura prova, tant vital com poètica. «No transmeteu a aquells qui us llegeixen més que l'experiència que es desprèn del dolor, i que no és el dolor mateix.» recomanava Isidore Ducasse; o, com ell mateix afegia d'una manera més clara, per si de cas, «No ploreu en públic». La qual cosa no és pas incompatible ni amb les llàgrimes, ni amb les lletres, sempre que no coincideixin en un sol enunciat.

Al voltant de la ferma convicció proustiana, inspirada en Schopenhauer, que les idees són succedànies dels dolors existeix –deu d'existir– un espai en el qual hauríem de poder trobar la literatura. Segons Proust, en el moment que es transformen en idees, els dolors perden una part de llur acció nociva sobre el nostre cor, fins semblar que la idea és el primer element que ens ha arribat i el dolor només la manera en què determinades idees entren en nosaltres. Però, quina tensió es traça entre aquests dos gests quan la idea és el dolor mateix, quan allò a escriure és el dolor? I com escriure en virtut d'un desequilibri quan aquest mateix desequilibri ocupa la paraula, o fins i tot la constitueix? En el cas especial del traspàs de la persona estimada, quan ja no serveix passar del *sobresamor* al *sobresdolor* –com, per exemple, en Ausiàs March– perquè la ciutat que s'habita esdevé la capital del dolor; quan un mot de mort esdevé el punt de partida ineludible sense que la mort sigui ni esmentada, la literatura es veu obligada a reflexionar sobre la seva pròpia condició de necessitat. Es tracta, doncs, d'esforçar-se per comprendre el dolor, per tal arribar a comprendre tot allò que no és dolor, la qual cosa ja s'havia esbossat en algun poema anterior, com ara als darrers poemes de *Raval*:

Fet de dolors, el mot,
papallona de l'ombra...
(*Raval*, 102)

Fins aleshores, aquest dolor era abstracte, disseminat per una diversitat d'experiències que feien de la comprensió del món una experiència de la duresa dels mots necessaris.

Però, de sobte, aquesta idea del dolor esdevé obligada a aglevar-se al voltant de la concreció no volguda, però ineludible. En l'obra de Formosa existeix un punt d'inflexió establert entre els anys 1974 i 1976, un període en què l'escriptura del nostre autor resulta tan punyent com exemplar. El 1974 va morir Maria Plans, la seva primera companya; el 1976 apareix el que es pot considerar no només un dels seus llibres més importants, sinó també de la literatura catalana del darrer quart del segle XX: *Cançoner*. Es tracta d'un període emmarcat per les anotacions del primer lliurament del seu diari, que abasten de 1973 a 1978 –publicat el 1979. Tot el que es desprèn d'aquelles anotacions i d'aquells versos és un immens respecte i enyorança per la persona desapareguda, un respecte que es transforma críticament i poèticament en un esforç per tal que la lletra, respectada fins a extrems semblants, esdevingui digna de parlar-ne i digna de ser llegida més enllà de l'enyorança i de la mort mateixes: un mot, mort, que pràcticament no apareix en *Cançoner*, ni sovintaja en d'altres escrits seus, i menys encara en els d'aquesta època.

Quan Feliu Formosa anota, el 1976, que «El substantiu dolor s'hauria de poder conjugar» (*El present vulnerable*, p. 56) no fa sinó posar de manifest aquesta doble responsabilitat. I ho fa per correspondre a la mateixa manera que caracteritzava Juan Gil-Albert –un altre dels models recognoscibles en la seva prosa– la situació excepcional d'escriptura: «*En arte –y en la vida– las dos formas expresivas de la desesperación son la angustia y la serenidad*». Angoixa i serenitat caracteritzen plenament la manera com Formosa es refereix a un procés ètic i vital, el dol, com a intrínsecament relacionat amb allò que el podia ajudar a superar-lo, o, més aviat, a superar-s'hi. Superar-se en el dol esdevé una qüestió de vida o mort, com l'escriptura; i hom té

la sensació en llegir el «Diari sense dates» inclòs a *El present vulnerable*, que només en l'escriptura es podia reconstruir secretament les forces per a la vida, però que de la vida mateixa provenien tot de cops baixos que exigien ser interpretats, integrats a la reconstrucció mateixa, una reconstrucció que es realitza com a interrupció del temps, com un parèntesi dins l'escriptura del diari:

Aquestes notes no són datades. No puc dir-ne, doncs, diari. Les presideix una línia contínua, la línia recta de l'encefalograma, el darrer encefalograma que li van fer a la meua companya. La meua antiga preocupació pel pas del temps ha desaparegut, i amb ella, també, la distinció entre passat, present i futur. Una línia contínua, en el sentit que els meus insomnis, la meua estranyesa davant les coses són fets o episodis protagonitzats per un cos deshabitada. (*El present vulnerable*, 37)

Així, en forma d'interrupció que cancel·la el temps i deixa com en suspensió l'escriptura mateixa del diari, la descripció de la solitud és remarcada pels objectes de la vida quotidiana obligada a desplegar-se en una nova forma de quotidianitat en què sempre resta un plec invisible, que la mirada desfà i l'escriptura subratlla: «Un llibre interromput a mitja lectura. Té un full doblegat. No he estat jo que ha doblegat aquest full»; una veu sentida a l'atzar, una activitat aparentment trivial, insignificant, qualsevol detall o activitat «és una normalitat que em produeix també dolor». La continuïtat dels dies és transformada en una atemporalitat en què sembla com si la mirada hagués d'anar fent-se a la idea d'un temps lineal com un insomni, però que se sap ple a vessar de referències a la diferència mortal entre el passat i el futur, diferències que, en no poder resoldre's en un present habitable, cancel·len el temps mateix. Si bé és cert que aquelles pàgines articulen una meditació sobre el suïcidi –una meditació, d'altra banda, emmarcada en la mort recent

de Gabriel Ferrater, que va sacsejar la Barcelona literària d'aquells anys, subratllada per la de Cesare Pavese (el 1950, però reinscrita culturalment: cal recordar que el 1971 l'editorial Anagrama publica la traducció al català de *L'ofici de viure*); a ambdós s'adreçava aleshores la dedicatòria del *Llibre de les meditacions*—, aquesta possibilitat resulta absolutament descartada precisament per un doble fet consignat al diari: l'exploració del jo en l'escriptura, i la distància complementària envers el no-jo que comporta la dedicació al teatre, una activitat paradoxalment compartida amb Maria Plans, però que, en canvi, en interpretar, «m'allunya de mi mateix»; i tots dos puntals es resolen, a més a més, en l'existència mateixa del *Cançonner*, on l'absència es concreta en la materialitat traduïda de les paraules, com si escriure poesia fos una impalpable traducció de l'impossible continuïtat, que els versos, tanmateix, han d'aconseguir: «Tot es concreta / on s'ha de concretar: en la lucidesa» (*Cançonner*, 13).

En una anotació de diari, datada el juliol de 1977, que partia d'un comentari en públic de la seva poesia, Formosa descriu el conjunt de la seva obra de manera molt gràfica. En primer lloc hi hauria uns quadrats concèntrics, que representaven cadascun dels seus primers llibres de poemes, considerats com a intents d'interpretar la realitat, i que donaven la idea d'abastar cada cop una part més àmplia de realitat, tanmateix tancada, com la comprensió mateixa d'aquell fragment de la realitat que es dona a cada llibre; aquests quadrats, aquests intents de copsar el sentit de la realitat, resultaven tallats per una rotunda línia vertical tangent al quadrat més gran, que representaria la mort de la seva dona, i que també ho era d'un cercle perfecte, compacte i isolat, «una figura única i diferent» que representa *Cançonner*; un cercle al qual es juxtaposava, també de manera tangencial, una paràbola oberta de manera indefinida, «l'etapa en què són assumits tots els enigmes i en què l'activitat inconscient o subconscient ocupa un pla important [...] Tot s'obre vers l'incògnit, i dins aquest

incògnit s'inclou la forma de l'obra mateixa, ja que la necessitat de l'obra no desapareix (ans al contrari) després de l'esforç sobrehumà que representa el *Cançonner*, on són compaginades una situació depressiva diagnosticable clínicament i una creació que salvava, en darrera instància, tot allò que havia de sobreviure, encara que només fos per explicar la mort i rebel·lar-se contra ella» (*El present vulnerable*, 101-102). Aquesta descripció de la seva trajectòria poètica resulta igualment reconeixible a les pàgines mateixes dels diaris en què s'inscriu, i resulta adient considerar que l'apertura indefinida de la paràbola ha restat oberta per sempre més, matisada i transformant-se, certament, però no menys fidel a aquella necessitat de l'obra.

D'aquell magnífic llibre, segurament és el darrer poema el que dona la clau de fins quin punt Formosa aconsegueix —durement— el que es proposava i necessitava alhora:

Faràs dos trucs i t'obriré la porta
i no em sabré avenir que siguis tu.
Et faré entrar al meu pis, que desconeixes
i que només és fet per subsistir-hi.
Però m'hi trobaràs, qui sap per quin
diseñi inescrutable. Així que et fiquis
al menjador, veuràs el teu retrat
i els nostres llibres. Sonarà el nocturn.
Fullejaràs potser Virginia Woolf.
Vindrà darrere teu, amb el desig
de sentir els teus cabells damunt la galta.
Amb tota la tendresa, et faré asseure
en un dels vells seients que compartíem
(durant els últims temps hi estudiaves
el llarg monòleg d'una dona sola
que tu no vas ser mai). Al teu davant,
espiaré els teus ulls, el dolç somriure
dels teus llavis amables, mig oberts,

i tot acabarà en una abraçada
que serà la primera. No hi haurà
ni passat ni futur. Tot serà lògic.

I aquest poema mai no haurà existit.
(*Cançoner*, 20)

Un cop llegit aquest poema, queda clar que Formosa no escriu elegies, tot i que no obvia l'experiència de traducció de les *Elegies de Duino* de Rilke, que aleshores tenia entre mans, especialment com a lliçó de contenció. En una de les primeres anotacions dels seus diaris, sense referent identificable –tot i que podria tractar-se del sotrac que la mort de Gabriel Ferrater va significar per als seus contemporanis–, s'anotava que «la mort és un fet incidental dins un procés més tràgic: l'extinció de la memòria»; en canvi, en la primera anotació després del «Diari sense dates», que és també la primera anotació de 1976 i la primera després de l'aparició de *Cançoner*, tot fent balanç de les opinions que havia merescut aquest llibre entre alguns bons amics, que s'hi havien sentit colpits, es llegeix que «S'acompleix la perpetuació que jo buscava» (45). Sens dubte, aquest darrer poema d'aquell llibre, en tant que retrobament impossible en la vida però concebible en la poesia, n'és la prova més fefaent, la qual cosa implica també una certa mena d'impersonalització solidària de la poesia:

No es tracta, doncs, de manifestar tant el dolor per la pèrdua, que equivaldria a parlar del qui ha quedat en vida, i fóra en definitiva egoista, sinó de revoltar-se contra la pèrdua en nom de la persona perduda i d'un mateix com un portaveu solidari d'una pèrdua més vasta, que afecta tothom cada dia que passa. (*A contratemps*, 48)

Amb dues dècades de distància, les reflexions sobre *Cançoner* que farà al següent lliurament dels seus diaris, *A contratemps*,

insisteixen en com aquell llibre mirava de constatar i fer comprensible «el caràcter estrany que, des del moment de la pèrdua, té tot allò que viu al meu voltant i que em converteix a mi en un estranger». (*A contratemps*, 49) Del desconcert de la pèrdua a l'estranyesa de la seva indefugibilitat, que fa de l'estranyesa una condició de la mirada, que sempre ensopega amb la memòria de l'estranyesa, hi ha només un pas: el pas dels dies anotats. Però el més rellevant és com aquesta estranyesa com a condició de la mirada i aquesta apertura de la necessitat d'escriure romandran com una textura indeleble en la resta de l'obra de Formosa.

4. L'altre procés de Formosa

A començaments dels anys setanta, des de feia més d'una dècada, la traducció era ja la principal dedicació de Formosa, al costat de la qual creix, amb el temps, la tasca com a director, actor i difusor del teatre independent, molt sovint vinculada a la mateixa activitat de traducció; però, aquest mot, activitat, no és ben bé el que s'escau a la manera com Formosa tradueix. Això resulta ben nítid especialment en aquells moments: què traduïa Formosa els durs dies en què *Cançoner* s'imposava? Tradueix al català la poesia de Georg Trakl, «*Helian*» i *altres poemes* (Edicions 62, 1978), comença una traducció de les *Elegies de Duino*, de Rainer Maria Rilke, que interromprà poc després d'enllestir-ne la primera, encara que sí traduirà, al castellà, *El Testamento*; d'August Strindberg tradueix *Dansa de mort* (Ed. Robrenyo, 1976); de Robert Musil, el tercer volum d'*El hombre sin atributos*, (Seix Barral, 1973); de Friedrich Hölderlin, *La muerte de Empédocles* (Labor, 1974); no són poques les reflexions sobre aquestes traduccions que es realitzen en les pàgines d'*El present vulnerable*; però hi ha un altre autor que l'ocupa com a traductor aquells dies, Franz Kafka, de qui trasllada al castellà la «Carta al Padre» (Bruguera, 1974), *El proceso* (Lumen, 1975) i, coincidint plena-

ment amb l'experiència d'escriptura de *Cançoners* i del «Diari sense dates», els seus *Diarios* (Lumen, 1975). Cal deixar una mica de banda –sense obviar-la– la dedicació permanent a Bertolt Brecht, tant teatral com de traducció, perquè en aquells moments està molt vinculada precisament a aquella possibilitat del tomb pel no-jo a través de la representació, tal com quedava descrita en relació amb la crisi d'aquells mesos.

De tots aquests autors, Formosa ja n'havia tret molt, per a la seva tradició individual; de Trakl potser podríem trobar la sortida a l'atzucac que planteja la primera anotació d'*El present vulnerable*: «Crec en la inspiració i no crec en la inspiració. [...] Crec en l'automatisme i no hi crec», que enceta una exploració del somni que, a diferència del que solia donar-se en la tradició literària catalana, no parteix del surrealisme francès, sinó de l'expressionisme i de l'exploració de l'onirisme de l'obra d'Strindberg, mentre que de Rilke potser caldria remarcar la constant exigència formal, i de Musil, la constant i dialèctica posició paradoxal de l'individu en el cos social de la realitat; tots aquests trets forneixen en la veu de Formosa una tradició certament poc habitual, que encara està per explicar plenament, i que no costa gaire intuir com a origen de la seva manca d'encaix en els diversos balanços sobre poesia catalana dels darrers trenta anys, generalment concebuts a partir d'esquemes binaris força simplistes.

Ara bé; és en la traducció dels diaris de Franz Kafka, que Formosa va realitzar poc abans d'escriure *Cançoners*, que es poden trobar algunes qüestions de gran importància per aquella apertura de la seva obra: «El *Cançoners*, doncs, el veig i el recordo com la resposta immediata a una gran pèrdua, després de set mesos en què jo, com a persona, pràcticament no existia, malgrat que els meus hàbits professionals es mantenien i traduïa Kafka, potser com un somnàmbul» (*A contratemps*, 47), recorda Formosa cap a 1995. Aquest somnambulisme d'insomne abocat a la tasca del traductor resulta complementari de la consciència

crítica que implicava afirmar, ja aleshores, que «Tinc la sensació que tot continua girant al voltant de Kafka, el qual no podrà ser superat en molt de temps» (*El present vulnerable*, 115). Podem imaginar-nos com Feliu Formosa tradueix Kafka, potser de matinada, a llampecs de la voluntat sotragada, de manera febril, inconscient, secretament convulsa, i tanmateix serena; i si ara prenem aquells volums de Bruguera i de Lumen llegim Kafka com és: impalpable. Kafka no ho sap, Feliu Formosa potser tampoc, però tots dos són aleshores impalpables. Passeja les mans pels quaderns de traducció, rebrega els llibres alemanys editats a Praga; i els sent. Sent la fusta sota el seu pes, en una cadira, recolzat a taula; potser una estona en una butaca. Però, quan passa les seves mans pel seu front, no nota res. Què en queda? Una estranyesa que se superposa a una altra, i que cal traduir-les a l'ensem.

En termes generals, Kafka se situa en el centre conscient de la consideració crítica de la pròpia tradició individual, i de la tradició occidental, impersonal, que el mateix Kafka va aconseguir desvelar; en aquelles pàgines comença a gravitar una afirmació que trigarà dècades a formular-se, però que s'intueix de manera com més va més nítida, fins que es pot trobar a *El somriure de l'atzar*, el darrer lliurament ara per ara dels seus diaris, en una anotació datada el 1999:

A pocs mesos de l'any 2000 [...] cal parlar d'aquell home pusil·lànim davant la família i la societat, abocat a una malaltia que, segons ell mateix, va néixer d'una tensió insuportable entre vida i literatura; d'aquell home que va escriure les grans paràboles de l'opressió i la repressió, de la culpa i el desconcert davant una realitat difícilment assumible; d'aquell home que va saber definir la crueltat d'uns poders alienadors de l'individu, uns poders que han caracteritzat específicament aquest segle; d'aquell home que va ser, és i serà sempre una potència literària de primeríssim ordre, una potència textual al·lucinant, abassegadora, d'una contundència i una precisió implacables;

d'aquell home que va ser alhora esquívol i cordial, dubtós i segur, suma i exemple de les contradiccions del nostre temps i capaç de donar una fisonomia única i nova a una temàtica tan actual com universal. Crec que ell és l'escriptor del segle. Es diu Franz Kafka.

Però això té a veure amb una doble implicació nítidament individual. D'una banda, la manera de considerar l'individu en el diari kafià el situa en una posició d'estranyament de lectura permanent: «Rellegir els *Diaris* de Kafka és com obrir el calaix atapeït d'objectes que em sobreviuran sense que ningú no els tregui del calaix» (*El present vulnerable*, 58). De l'altra, la traducció precisament dels diaris de Kafka esdevé una pedra de toc invisible de la pròpia escriptura dietarística, que va desenvolupant una actitud plenament kafkiana, no pas pels temes, sinó per l'actitud envers la pròpia escriptura.

No és d'estranyar que els seus diaris mostrin aquest esforç, aquesta tensió, aquesta contradicció permanent. Perquè aquests diaris, com els de Kafka, són importants no només per a recordar que l'autor va viure en un determinat temps, d'una determinada manera, sinó perquè ens mostra com va escriure en un temps, i de quina manera va ser possible aquella escriptura. Quan llegim les seves pàgines pensant en la seva poesia, no són senzillament les reflexions ni explicacions sobre la pròpia tasca del poeta, del traductor o del dramaturg, o de l'home més o menys visible, polític i ciutadà, el que trobem és sobretot la memòria que cada ratlla que s'hi afegia modificava les possibilitats d'escriptura dels versos i altres pàgines que, durant aquells anys de quaderns cal·ligrafiats, de 1973 a 1978, havien d'escriure's; pel que fa als versos, fins i tot rellegant els anteriors, reordenant-los, afegir-ne de nous, i presagiar els que haurien de venir, ja d'una altra manera. No són pàgines de testimoniatge, sinó d'autopercepció en moviment incessant i perplex; com vam llegir en Kafka, de la mà del mateix Formosa –gairebé en Formosa, de la mà de Kafka–: «*la autoobservación, que no deja descansar una sola idea,*

sale al encuentro de todas ellas para después ser perseguida de nuevo como idea por una nueva autoobservación». En aquelles pàgines, sempre en relació tensa amb l'activitat teatral i la tasca de traductor, trobem la vida de l'escriptor quan no escriu, però tanmateix no deixa de ser escriptor, quan somia, quan passeja el seu insomni, quan pensa en l'amor i el seu contrast, quan pensa en la solitud i el seu contrast, quan pensa en el dolor i el seu contrast; quan es debat amb la realitat que l'envolta i que travessa i desborda totes aquelles pàgines, o quan aquesta realitat se li mostra intangible, o quan recorda com eren els prostíbuls del Barri Xino, i la seva matèria, abans del seu tancament el 1956. I també trobem el relat de somnis, inscrits com a pregunta i com a narració, alhora que un bon nombre de narracions breus en què precisament el somni hi juga un paper fonamental. Resulta molt important que aquestes proses i aquests somnis s'inscriguin en el mateix moviment del diari, la qual cosa recorda, un cop més, als de Kafka, com es pot apreciar en els que concretament Formosa va traduir, aquest cop al català, a «Començaments sense fi», recollits al número 39 de la revista *Artilletres*, l'any 2004.

Però, segurament, la lliçó kafkiana que més extensament impregna tota l'escriptura de Formosa sigui aquella autoobservació que periòdicament dóna una mena de balanç d'escriptura convertit en interrogació sobre la pròpia escriptura que permet combinar el distanciament i la temptativa de caràcter brechtian amb la provatura incessant kafkiana, reeixida d'amagat; sobretot d'amagat d'ell mateix. Així, no sobta trobar com

He hagut de rellegir setanta-una pàgines mecanografiades d'aquest diari. Per corregir errors de màquina. Tenir una visió de conjunt ens paralitza, i se'ns fa difícil tirar endavant. Després d'una revisió, encara que sigui d'un text a mig fer, sempre queda la impressió que els recursos s'han acabat, i que qualsevol tasca futura serà una imitació sense gaire validesa. Això, naturalment, és una impressió momentània. (*El present vulnerable* 124)

La qual cosa implica unes continuïtat i discontinuïtat veritablement esgotadores, però assumides com a imprescindibles. Des de la primera vegada que als seus diaris Formosa anota un comentari sobre els quaderns en si: «Aquest diari resulta una mica unilateral. Cal posar-hi més coses immediates, potser» (*El present vulnerable*, 18), la relectura d'allò consignat com a condició de possibilitat de les anotacions presents i imminents esdevé una constant, cada cop més plena de matisos, més rellevant i important. Amb un esforç de distanciament que la mecanografia fa explícit, se'ns fa assistir a com «Durant el mes d'agost, el diari era ple de coses diverses, i això em neguitejava, perquè se m'escapaven moltes d'altres. Ara, torno a escriure una mica a cegues, sense la dèria del cronista d'uns fets múltiples que hom no pot reproduir» (131), és a dir, a l'enunciat d'una inquietud permanent per allò que un diari pot recollir i tot el que en queda al marge, però en tant que als marges, també sempre al llindar de reinscriure's en les pàgines. Es desplega també una constant vacil·lació entre la certesa respecte a allò que cal que sigui anotat i la inconstància d'aquesta certesa: «Sensació d'estar-se repetint, d'estar donant voltes sense objecte. Crec que en les anotacions anteriors hi ha una reiteració d'estats d'ànim que no revelen –o almenys, no acaben de revelar del tot– la situació de fons» (*El present vulnerable*, 170). Una certesa que es mostra contigua i contínua a la de la mateixa escriptura del diari, que no dubta a qüestionar-se fins i tot en allò que té d'inèrcia: «També aquestes pàgines són ara un producte de la meua dispersió. Les faig una mica per força. Hi ha moments en què fer un diari em sembla estúpid. Però si l'he reprès és perquè existeix tot el text anterior, que pesa damunt meu. Constantment m'estic plantejant la finalitat de tot això» (*El present vulnerable* 190).

Com es pot apreciar, l'autopercepció kafkiana esdevé una manera d'esvair certes es per a fer possible allò que n'hagi de sortir, sense excloure la ironia respecte a la pròpia tasca, una ironia que es resol, però, de manera clara:

¿Per què, en tants moments d'aquest diari, em sento com un infant que fa els «deures»? ¿per què hi ha tan pocs moments en què tot trontolla d'una manera saludable?

Veig el pobre Kafka insistint implacablement en allò que sempre va creure provatures. (*El present vulnerable*, 129)

Ara bé; això no vol dir que aquestes provatures –kafkianes i brechtianes alhora– no s'interroguin també sobre la pròpia maduresa; són pàgines sobre les quals l'autor creu «que hi falten –i les hi vull posar– l'agressivitat i la contundència que he pretès donar a les meves escassíssimes intervencions polítiques, i també penso que cal posar-hi el rigor del text crític sobre temes literaris» (*El present vulnerable* 92). Aquest doble rigor hi és, efectivament, reconstruït novament com a pregunta cada cop que s'hi assaja una definició:

Treball minucios i secret: assolir la màxima qualitat sense ingerències, a través de la concentració i de la intensitat màximes.

Aquest diari és una recerca constant d'aquest ideal, que probablement no és assolible. O ho és tan sols en moments privilegiats que, tanmateix, poden constituir un miratge.

Algú podria dir-me: per què no et decideixes, d'una punyetera vegada, a estructurar un text llarg i complex, on res no hi manqui? Jo penso: ho seria realment? (*El present vulnerable*, 112)

El resultat és, doncs, una obra que no hi és, però que no hi falta, transformada en un obrar:

¿Què demostra un diari? ¿La covardia per emprendre una tasca literària més travada? ¿O bé pot arribar a ser una manifestació literària pròpia i definitiva d'una personalitat concreta i apta per a aquesta mena de treball?

Hi ha una cosa que m'interessa: l'aventura, l'obrir les portes a l'inesperat i la inclusió d'un possible ofici en un context on, posteriorment, aquest ofici pot constituir objecte de sorpresa. Escriure, escriure,

escriure..., a la recerca d'allò que no és deliberat. (*El present vulnerable*, 92-93)

Tanmateix, cal recordar, amb Kafka també traduït per Formosa, que «No aspiro a l'autodomini. L'autodomini significa: voler influir en un sector casual de les infinites irradiacions de la meva existència intel·lectual». No, l'actitud, més aviat, respecte a tot allò que envolta l'autoobservació permanent és la d'un coneixement per contrast que se situa i s'escriu més enllà del contrast, per tal que el poema, l'anotació de dietari, el comentari crític, pugui desbordar allò de què parteix.

5. Traduir l'humà

Les pàgines dels seus diaris exposen molt clarament la vinculació entre l'escriptura de Feliu Formosa i la seva activitat com a traductor, de vegades vinculat a una editorial de manera estable: com a redactor a l'editorial Salvat, de 1966 a 1969; ja com a traductor, a Seix-Barral, a finals dels seixanta; a l'editorial Labor, en l'època en què el director literari era Joan Vinyoli, en els anys 70 a Lumen...; darrerament, a l'Institut del Teatre com a traductor i coordinador de l'Obra Completa de Bertolt Brecht. Però gairebé sempre de manera independent, regida pels seus propis interessos literaris i la seva capacitat de proposta. La seva figura representa, de manera brillant, la gran tradició catalana de traductors que des de finals del XIX s'ha ocupat a casa nostra de les literatures del centre i el nord d'Europa; a més a més, traductors com Feliu Formosa, amb la seva constant meditació sobre el fet de traduir, fan de la literatura catalana un àmbit especialment interessant per pensar la importància i la sort de comptar amb grans traductors com ell.

Resulta per això especialment adient recordar que un autor a qui Formosa coneix molt bé, Johann Wolfgang von Goethe, va

ser un dels primers a remarcar la importància moderna de les traduccions i a reconèixer als traductors el seu paper clau en la constitució de les respectives tradicions literàries. És en les notes a un recull de poesia, el *Divan d'Orient i Occident* on més clarament esbossa la seva idea de la traducció. En aquelles notes distingia tres tipus de traduccions, en relació amb la seva realització i el seu abast; per això parlava tant de tipus de traducció com d'èpoques de traducció, orgànicament, que es relacionen a través de la metamorfosi. En el primer terme, la traducció exerciria un treball modest però insubstituïble, ja que s'acostaria a la versió instrumental –una versió en prosa d'un poema, per exemple, o la traducció interlineal de la Bíblia de Luther– el valor de la qual seria fer conèixer l'estranger, exerciria un paper d'introducció, però també de transformació, ja que permet el contrast: «els costums nacionals, en la nostra vida ordinària, mostren als nostres ulls sorpresos el mèrit estranger»; és a dir, permetria la trobada amb l'alteritat, i exerciria un paper edificant, ja que aquesta lectura redundaria a «elevant-nos per sobre de nosaltres mateixos». En el segon tipus –o època– els traductors partirien d'un desplaçament per comprendre millor la situació del poble estranger, però mirarien d'adaptar les manifestacions més sorprenents del seu text al caràcter propi –no només textual– de la llengua i cultura d'arribada; seria el que Goethe anomena traduccions paròdiques, en «apropiar-se de l'esperit estranger i expressar-lo en el propi esperit»; es tracta d'un tipus de traducció –practicat molt sovint en llengües de gran poder polític i demogràfic– que parteix d'un esborrament de les particularitats substituïdes en nom de la pretesa universalitat dels valors i del gust propis, amb la qual cosa, precisament la llengua i la literatura d'arribada restaven tancades en un cercle del qual es refractava absolutament l'alteritat del text traduït, i amb la renúncia a l'univers cultural i intel·lectual de l'altre, la pròpia identitat, inalterada, no s'enriquiria. El tercer període seria el tipus suprem de traducció: el que assoleix la identitat amb

l'original, del qual no es limita a donar una versió al més aproximada possible, sinó que aconsegueix substituir-lo. Es tracta del grau suprem i també del més delicat i difícil de desenvolupar i d'acceptar, perquè per assolir-lo el traductor «ha de renunciar una mica a l'originalitat de la seva pròpia nació, però d'això sorgeix un tercer terme entre el text original i el text traduït, la llengua del qual es veu sotmesa a una transformació, a la qual el públic ha d'acostumar-se». No es tracta, doncs, només de la fal·làcia de la proximitat a l'original. Com diem en català, en traduir, no fem sinó *nostrar*, un verb del qual ja només s'accepta el participi, tal com llueix per exemple en la coberta de les traduccions de Goethe «en versos nostrats» per Joan Maragall. Es tracta d'una capacitat per la qual Goethe planteja que la llengua alemanya està immillorablement dotada, fins al punt de parlar dels autors traduïts i les seves obres com a «estrangers germanitzats». Aquesta capacitat de l'idioma, aquest esforç del traductor, aquesta resolució màxima de la traducció que fa oblidar la seva condició aconseguiria que l'obra traduïda esdevingués autònoma dins el context d'arribada, que contribueix a enriquir a través de transformacions específicament lingüístiques i literàries, i no com a mers calcs o imitacions. La fita assolida seria posar en relació allò conegut amb allò desconegut.

La tasca de traducció de Feliu Formosa resulta exemplar, en el sentit que Goethe la caracteritza com a imprescindible per la transformació del context d'arribada: la introducció permet el contrast entre la vida quotidiana i d'altres models culturals i ciutadans. La manera com Formosa es va plantejar la tasca de donar a conèixer Bertolt Brecht, tant amb traduccions com amb representacions constants, o el tipus d'intervenció poeticocívica que implicava l'espectacle *Poetes alemanys contra la guerra* –que, més tard, es va convertir en un llibre importantíssim: *A la paret, escrit amb guix. (Poesia alemanya de combat)*, fet amb la col·laboració d'Artur Quintana el 1966–, un espectacle que va preparar amb el grup teatral independent Gil Vicente l'any 1963,

constitueixen dues grans mostres de la concreció amb què es planteja aquesta tasca, i de la intervenció en l'espai públic i literari que comporta, contínuament recolzada en una reflexió sobre la constitució d'un nou llenguatge escènic per a un públic també nou. Es tracta d'un tipus d'intervenció pública, d'una consideració de la traducció com a pronunciament i com a intervenció intel·lectual que, pel que fa a la dimensió escènica, es pot resseguir en el seu recull d'articles d'aquells anys, *Per una acció teatral*. Però, pel que fa a poesia i prosa, la pregunta a fer-se és: ¿què seria dels catàlegs de les editorials i dels nostres prestatges sense les propostes intel·ligents i plenes de saviesa sobre la literatura –l'estrangera, la nostra– fetes per persones com Feliu Formosa? És evidentment en el tercer tipus de traducció proposat per Goethe on cal situar la veritable importància específicament literària de la seva tasca: cada llibre, cada poema que ha traduït esdevé autònom dins la nostra literatura perquè la llengua literària queda sotmesa a un procés de tal profunditat que determina un enriquiment a través de transformacions específicament lingüístiques i literàries, fins al punt que de les traduccions de Formosa es pot dir el que Goethe afirmava de tota gran traducció: formen part de la literatura pròpia, en aquest cas la catalana. En aquest punt, resulta importantíssim remarcar la continuïtat, la constant preocupació perquè tot de lectures considerades importants en la lectura individual passin a formar part d'un llegat col·lectiu, tot transformant el context d'arribada, construint un espai de legibilitat oberta de la pròpia tradició. En els anys cinquanta i seixanta, aquestes qüestions podien semblar estrictament vinculades al trencament de l'aïllacionisme cultural del franquisme, un doble aïllacionisme pel que fa a la literatura catalana; però la continuïtat donada a la constància de la tasca de traducció per part de Formosa, subratllada precisament per la continuïtat dels trets principalment literaris que l'animaven, suggereixen un punt fonamental: que la traducció no és una ruptura, sinó una situació de normalitat, una funció imprescin-

dible dins de cada literatura, sense la qual senzillament cap literatura no pot existir: per tornar a Goethe, qui insistia en què «Abandonada a si mateixa, tota literatura exhaurirà la seva vitalitat, si no ve a ser renovada per l'interès i les contribucions de la literatura estrangera», cal reconèixer en els cinquanta anys de traduccions constants de Feliu Formosa una figura cabdal perquè la literatura catalana continuï existint.

Tots aquests plantejaments sobre la tasca de la traducció quedarien més tard integrats per Goethe en una reconsideració definitiva de la figura mateixa del traductor, posada en valor en una carta a Thomas Carlyle datada el 20 de juliol de 1827: «perquè s'esforça com a mitjancer en aquest comerç general intel·lectual, i fa seva la tasca de promoure l'intercanvi. Hom dirà el que voldrà sobre la insuficiència de la traducció, però ha estat i continua sent una de les més importants i dignes feines de la universalitat.» Formosa és, efectivament, una fita de la figura de l'intraductor –com en diria Pascale Casanova, a partir dels conceptes de Valérie Ganne i Marc Minon– però la traducció té en el seu cas també una dimensió individual força important. Goethe afegia en aquella mateixa carta que un dels resultats d'aquesta tasca seria que «en el mercat on totes les nacions ofereixen les seves produccions [el traductor] fa d'interpret, tot enriquint-se ell mateix.» Aquesta darrera afirmació de Goethe troba la seva més clara il·lustració, pel que fa a Formosa, en les paraules amb què tanca la introducció a la seva traducció de la poesia completa de Georg Trakl. «Penso que així és Trakl.» Al darrere d'una afirmació com aquesta no pot haver sinó un esforç de comprensió lectora, d'interpretació i d'elaboració del llenguatge de l'altre en la llengua pròpia, la recerca del mateix absolut líric del poeta a traduir en l'absolut del poema traduït, del poema com a poema que empeny a conèixer l'original precisament perquè, per un instant, l'ha fet oblidar, i en aquell instant l'ha fet integrar-se a la tradició pròpia. «La traducció de les *Elegies* de Rilke reproduceix tota una sèrie de processos de la

creació poètica» (*El present vulnerable*, 8), anota Formosa al seu diari, en la primera d'un seguit d'anotacions dedicades a la tasca de traduir que, esparses entre la resta, es continuen també en *A contratemps*, i *El somriure de l'atzar*.

No resulta casual que Formosa es mostrés tan interessat, precisament mentre traduïa Trakl, per l'estilística de Leo Spitzer. L'esforç estilístic de les traduccions de Formosa queda clarament mostrat en les reflexions sobre les traduccions en marxa que s'inscriuen com un fet de diari més, i que com qualsevol altre fet, marca i transforma les paraules i els dies:

Amb les *Elegies* vull aconseguir dues coses:

- 1) Enriquir el propi llenguatge
- 2) Defensar el propi concepte de la poesia com a operació intel·lectual.

(*El present vulnerable*, 10)

Anotacions com aquestes –molt semblants a les que realitza sobre els assaigs teatrals i la vida en els grups de teatre independent o la seva tasca docent a l'Institut del Teatre–, mostren fins quin punt la traducció és una tasca individual però també individualitzant, una mena d'autoobservació en l'esforç de comprendre no només com es tradueix, sinó per què es tradueix una determinada obra. En tant que esforç, no és gaire diferent del que realitza, pel que fa al teatre, al seu llibre de poemes *Per Puck*. Però, a més a més, aquesta és la raó per la qual, pel que fa al propi Formosa, no hi ha gaire distinció entre traduir al català o al castellà. Tota traducció esdevé, d'aquesta manera, no només una tria en la tradició (en aquest cas, de l'Europa germànica o nòrdica) per construir la tradició literària catalana –la qual cosa, per raons professionals, no s'ha donat solament en català, sinó que, amb lectors compartits, la tasca de traducció al català o al castellà de Formosa s'ha de considerar un altre vessant de la mateixa contribució–, sinó sobretot una tria en la tradició de

l'altre per esdevenir un mateix; el reeiximent de la primera, de caràcter públic, depèn de la segona, de caràcter íntim, i que recorda, gràcies a anotacions com les dels diaris de Formosa, que les tradicions literàries i les relacions que s'estableixen entre elles per constituir marcs més amplis, són, al capdavant, el resultat d'infinites voluntats individuals: la dedicació a traduir Kafka al llarg de tants anys, en totes dues llengües, assenyalava una discontinuïtat, però mostra una continuïtat. La consciència d'aquest fet és tan imprescindible com la constància en ell. Com assenyalava a «Teatre i traducció», la lliçó inaugural del curs acadèmic 2001-2002 de la Facultat de Traducció i Interpretació de la Universitat Pompeu Fabra (on va ser professor de traducció avançada des de 1994), «la majoria de les grans traduccions literàries de la història han estat realitzades per persones que provenen del camp de la creació i que d'aquesta activitat primordial els prové la capacitat indiscutible de recrear textos escrits en altres idiomes, uns textos amb els quals tenen molt sovint alguna mena d'afinitat com a creadors» («Traducció i teatre», p. 2). Tot i que Formosa realitza aquesta afirmació en termes generals, no hi ha dubte que la seva trajectòria resulta un dels més dignes exemples d'aquest vincle entre traducció i creació, del qual és plenament conscient, fins i tot en les seves modulacions: «la traducció és per a mi la base i el motor d'unes activitats més creatives però també més esporàdiques» («Traducció i teatre», p. 2); la discontinuïtat de llengües i escriptures esdevé, d'aquesta manera, continuïtat d'una indagació literària única. No ha de sorprendre doncs que, com a cloenda de la seva primera poesia reunida, *Si tot és dintre*, s'inclouessin les traduccions de les *Balades* de François Villon, d'«*Helian*» i altres poemes de Georg Trakl, i de les *Elegies* de Buckow, poemes esparsos i dels textos seleccionats per Formosa per a l'espectacle *Aula-Brecht*, que ell mateix havia interpretat en solitari a l'escena, sota la direcció de Carles Grau, entre 1977 i 1983; en tot cas, es pot trobar a faltar tota la resta de traduccions sobre

les quals es medita permanentment en l'obra de Feliu Formosa, que tanmateix s'hi presenten.

Potser per això, el millor que podria concloure aquesta argumentació d'aquest retrat sigui, precisament, un autoretrat: retrat d'autor meditant-se. Es tracta d'un dibuix fet per Feliu Formosa el 2002: se'l veu assegut a taula, tot sol, gairebé entotsolat, amb una cigarreta, escrivint amb la mà dreta mentre amb l'esquerra es cobreix el front: sustenta el cap, es ressent del pensar; i el fum de la cigarreta es confon amb el núvol que emana del seu pensament, on un *collage* recull els rostres de Paul Celan, Gottfried Ephraim Lessing, Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich Schiller, Heinrich von Kleist, Friedrich Hölderlin, Heinrich Heine, Georg Trakl, Bertolt Brecht, Else Lasser Schüler (a qui, de moment, no ha traduït)... i on podrien aparèixer també tants d'altres autors que fan de Feliu Formosa una peça clau en el nostre coneixement de les literatures europees; sense el seu esforç i el seu talent, la constància del millor traductor de l'alemany –entre d'altres llengües– del nostre país permet que puguem mirar els nostres prestatges amb la tranquil·litat i l'orgull de saber que hi podrem trobar, *nostrats*, a més a més de tots els ja esmentats: Rose Ausländer, Anton Txèkhov, Peter Weiss, Hermann Hesse, Friedrich Dürrenmatt, Karl Valentin, Heinrich Böll, Thomas Mann, Klaus Mann, Martin Walser, Peter Handke, Thomas Bernhard, Henrik Ibsen, Joseph Roth, Wassily Kandinsky, Arthur Schnitzler, Gerhardt Hauptmann...

6. «Jo sóc, senzillament, el qui se'n va»

La idea d'autoobservació kafkiana que ha anat articulant tots els llibres de poemes de Formosa, subratllada en la vinculació amb l'escriptura de diaris –per bé que només tenim accés a una part molt gran de la trajectòria paral·lela d'escrits poètics i dietarístics–, resulta necessàriament transformada en els llibres

posteriors a *Cançoners*. Un cop publicat *El present vulnerable*, no és d'estranyar que Feliu Formosa redacti aquesta «Poètica» per encapçalar la tria que Pont i Marco van fer, de la seva poesia:

Com l'explorador que ha fet una expedició a un lloc inexplorat, així judico la meua etapa lírica, que consta de cinc reculls i que –després de ser desplaçada gradualment pels meus *Diaris*– pot tornar a produir-se, no per atzar, sinó com a cristal·lització de processos que detecto molt clarament dintre meu. Això s'esdevindrà, però, sota unes premisses estètiques i vitals completament distintes. L'examen de tots els meus textos anteriors, inclosos els d'assaig sobre teatre, m'autoritza a dir que hi ha un treball ascètic sobre el llenguatge que obeeix a un disseny global, indestriable encara per a mi d'aquesta fase. Els meus cinc reculls poètics són una etapa d'aquest procés continu i divers, que podria tenir com a fita última una novel·la riu. Dic això per evitar tot dogma i tota classificació apriorística. Fins ara, la meua poesia se situa més dins una tradició neoromàntica que dins cap altra tradició contemporània; així em convenia per passar d'una etapa estrictament «crítica» i pretesament política a una etapa més declaradament estètica, que em permetés recuperar-ho tot, és a dir, saber qui era jo. Havia de neutralitzar d'alguna manera el pes que, dins la meua personalitat moral, havia exercit l'art que anomenàvem «social»; havia d'evacuar esquemes per penetrar dins les causes reals de la meua manera de ser, que no té perquè ser diferent de la manera de ser de la gent que estimo i que m'estimen. És a dir, m'ho havia de replantejar tot. La meua poesia forma part d'aquest replanteig.

La inflexió de *Cançoners* determina aquell replantejament, que recull una manera d'estar en el món per a abastar la seva obra poètica posterior –*Llibre de viatges* ja hi participava, d'aquest moviment que s'aprofundeix amb *Semblança*, *Per Puck*, *Impasse*, *Al llarg de tota una impaciència* i *Immediacions*, sense oblidar *Amb efecte* i *Pols al retrovisor*, escrits a quatre mans amb Joan Casas, però amb matisos precisament derivats de l'experiència

d'escriptura compartida– fins, en un cert sentit, replegar-se sobre si mateixa i fer una mena de balanç amb *Cap claredat no dorm* i *Centre de brevetat*.

Cançoners constituïa l'àmbit d'una reflexió desarrelada, desassossegada, però que mirava de comprendre l'escissió amb la qual s'havia de comptar, necessàriament, a partir d'aquell punt:

Enmig de camps de blat segats de poc,
m'aturo, en veure que el camí ascendent
queda tallat per la carena. El cel
i l'abisme possible em rememoren
el meu ésser escindit, els ulls es neguen
a abandonar el desdoblament. Camino,
a mitges conscient dels colors vius
dels tractors contra el verd del blat segat;
veig que el camí no acaba en un abisme,
sinó en un pendent que mena a l'ombra
d'un bosc acollidor. Reprenc la marxa
amb el cor alterat i el pas harmònic.
Trobaré l'equilibri en el dolor,
si no oblidó la pròpia contingència?
(*Cançoners*, [18], pp. 116-117)

Però, un cop passada la darrera pàgina de *Cançoners*, el que queda és un paisatge que és l'àmbit de la pèrdua de si mateix, però que determina i exigeix l'equilibri; un llenguatge que se sap transformat profundament, però que també sap que continua desplegant-se en una realitat que no conté ni el desequilibri ni la serenitat per ella mateixa. La contingència esdevé el material per al relat de si mateix amb què es mira de reconstruir la pròpia presència en la realitat, però la realitat ja no remet sinó al desordre, a la sensació de no fer peu a què aboca el desassossec en la certesa de l'absència; una absència que queda, però, enrere. Per això, a partir d'aquestes condicions, la poesia resta oberta,

com una paràbola infinita. Es tracta d'un espai en el qual s'ha traçat una frontera. No és d'estranyar, doncs, que els primers versos publicats després de *Cançoner* siguin aquests:

Darrere el blat madur corre la vida.
Darrere una paret corre la mort.
Per sortir-se de tot cal no aturar-se,
deixar que passi el vel de color blau
que sobrevola travesses i rails
amuntegats vora el pas a nivell.
Oh, què ben col·locat és el pneumàtic
sota el sol que el recrema, com a mi!
(*Llibre de viatges*, [1], p. 123)

Llibre de viatges ja no es relaciona amb el dolor, sinó definitivament només amb la saviesa que se'n va desprendre, i que es continua ja al marge del dolor en el llenguatge. Es tractaria, doncs, de trobar un equilibri en el dolor, mirant de no oblidar tot allò que no és dolor. Per això totes dues èpoques, malgrat les diferències insalvables –tota mort és això: insalvable–, desenvolupen estratègies enunciatives ben semblants, però que a partir del *Llibre de viatges*, enuncien una forma de solitud reescrita.

Per bé que l'escriptura de l'absència hagués esdevingut per un moment l'epicentre del poema, tot desplaçant la preocupació per la posició de l'individu dins el món, tema fonamental dels reculls precedents, o, més aviat reordenant aquell discurs en funció d'una nova posició íntima, sotragada, del subjecte, aquesta nova disposició de la veu poètica envers els materials amb què es configura dona pas a un aprofundiment en l'abstracció i l'expressionisme, esbossada ja des dels seus primers poemes, però que s'intensifica en tota la seva poesia posterior. Poema a poema, són assumits tots els enigmes en tant que enigmes, en què la realitat ha deixat de ser el referent ordenable que trobàvem als seus primers llibres per passar a ser una matèria caòtica, una

R

58

mena d'intent per sostreure a la inefabilitat d'una realitat lancinant una paraula que la pugui pronunciar ni que sigui calladament. En aquesta etapa, l'esperança de fer comunicable la matèria dels dies resideix ja en tot allò que no domina el poeta en tant que individu, sinó en tant que poeta, en assumir com a propi de la poesia que l'incògnit és el destí de l'escriptura.

És aquesta una posició moral: la tensió que s'hi traça obre un espai on respira la paraula amb què hom intenta mesurar l'experiència humana, amb l'esperança dipositada en les seves contradiccions. Les morts dels altres, des de la de Gabriel Ferrater, passant per les d'Agustí Bartra i Anna Murià –els dos grans amics de Formosa durant els anys que va viure a Terrassa, de l'agost de 1967 a 1981–, o de Joan Vinyoli... travessades per l'experiència d'escriptura de *Cançoner*, desapareixen com a tals morts en els poemes que en parlen, i esdevenen un llegat dins mateix de la definició de poesia, un llegat que el poema mateix descriu i assumeix, i que es planteja en aquests termes per tal de transformar-se en una meditació doble que troba la seva formulació en *Al llarg de tota una impaciència*:

Com que ja sé prou coses
de la mort,
conscientment aïllo
aquest moment.
Vull dir que tinc
en compte tots els altres.

Com que no sé prou coses
de la mort,
inconscientment aïllo
aquest moment,
sense tenir
en compte tots els altres.

(*Al llarg de tota una impaciència*, [32], p. 229)

R

59

A partir dels anys vuitanta, la poesia de Formosa realitza un esforç si no per desfer aquests plec metafòrics, sí per aconseguir que, mitjançant la seva escriptura, se superi el discurs de les mancances, dels setges de l'oblit, que van acumulant-se en la vida. I és que «la impotència del verb» només ens mostra la seva veritable força quan hom percep «la idea del que queda». Cal no oblidar, però també cal escriure. La manera de possibilitar el moviment d'aquest plec metafòric és donar un altre nom a allò que es pretén definir, però no per a oblidar-ho, sinó perquè el record no immobilitzi l'escriptura. Per això, poemes com els dedicats als amics morts esdevenen memorialístics, però també referents culturals:

Encara escric per tu
(que ja no em pots llegir),
com esperant la teva
opinió possible

Escriure és, doncs, per mi
descriure la consciència
d'allò que no és possible.

(*Al llarg de tota una impaciència*, [27], p. 227)

Llegim en un poema dedicat a Bartra; «Això que faig no pot estar al marge de tu / És cert però que ja no em dius com ho haig de fer. [...] Lluito amb els dubtes per copsar-te ja acabat / Perquè els meus dubtes vull que siguin com els teus», conclou «Memòria de Joan Vinyoli» (*Cap claredat no dorm*, p. 281); o, a «Recordant Gabriel Ferrater», trobem com:

Vas dir que no volies
Arribar a aquella edat
En què el cos ja comença
A fer pudor de vell

Ara que vaig amb metro
En hora punta penso
Que els cossos fan pudor
A qualsevol edat

A qualsevol edat
Podem doncs plantejar-nos
Un acte irreparable
contra l'irreparable.

(*Cap claredat no dorm*, p. 284)

El llenguatge havia de continuar-se, i el llegat de saviesa –vital i poètica– determina la seva transformació, una mena d'enunciat de com i perquè escriure poesia *després*, o *encara*, partint del fet que ja fa temps que es va assumir com a ineludible fer-ho *sempre*.

7. Els paisatges de la impaciència

En aquest punt, de tan concreta que es fa, la poesia de Formosa esdevé abstracta, especialment a partir de *Semblança* –de manera semblant a com els referents reals recognoscibles en la poesia de J. V. Foix, lluny de permetre tota aproximació realista el que aconseguen és accentuar la fantasmagoria pròpia del seu pensament poètic. Però és un endinsament en la poètica expressionista, culminada amb una meditació sobre l'escriptura de Paul Celan, el que menarà les seves passes. La qüestió de l'engatjament i la voluntat revolucionària de la poesia expressionista havia estat plenament integrada per Formosa des dels seus primers poemes; però s'esvaeix una mica l'aspecte de renovació de la vida i de la societat en virtut d'una sensació de derrota –deriva i pèrdua– que només es pot sustentar en termes individuals. Però, el que sí que es manté clarament

és l'antisentimentalisme i l'antiegocentrisme que diferencia l'expressionisme de molts altres moviments d'avantguarda: la lírica queda esborrada de la poesia de Formosa, com també la dimensió estrictament personal del memorialisme, el testimoniatge o l'autobiografia en poesia, que, com hem vist, queda desbordada per l'especificitat poètica. I, tanmateix, la construcció d'un món poètic alliberat de sentimentalisme i emocions no exclou una relació en primera persona del singular amb la realitat:

Caminar per la ciutat
que encara dorm:
tot jo pregunta viva.

(*Al llarg de tota una impaciència*, [41], p. 234)

Però a condició que aquesta s'interrogui –com també pel que fa a la mateixa veu poètica– sobre la relació entre l'estructura superficial i l'estructura profunda del món que s'habita i construeix en el poema, dit d'una altra manera: «no deixant que cap misteri / pugui deixar de ser-ho» (*Al llarg de tota una impaciència*, [50], p. 239).

En aquest sentit, el paisatge, en tant que cruïlla entre objectivitat i subjectivitat, esdevé fonamental. Els tres primers llibres es caracteritzaven per una profunda meditació sobre la constitució poètica de la mirada, i la consciència d'aquesta mirada poètica, i per la integració d'una memòria individual de la qual tot allò material resulta més aviat intuït.

Al solar ja no sona la ferralla,
però no cessa el trèmolo dels vidres.
Paisatge: arrel de crim, arrel de vida;
àmbit per a l'esguard, per a la llança,
igual que tots, fet per al cataclisme.

(*Albes breus a les mans*, «Tres quarts d'onze», p. 52)

Amb el mestratge de Paul Éluard, cada inscripció de paisatge tenia la seva cadència:

Tot és perplexitat: illa perduda,
canya, foc, cables, teules, enderrocs;
totes les flors encara són obertes.

(*Albes breus a les mans*, «Dos quarts de sis», p. 53)

Més tard, el paisatge és transformat en una pregunta d'època que només pot aclarir-se en la consciència de la seva comprensió en la paraula. De constatar que les mans estaven plenes d'albes breus, es passa a interrogar-se sobre què significa adonar-se'n, de tenir tot d'albes breus a les mans. Aquesta actitud és reintegrada als llibres posteriors, precisament, a través del paisatge. Val a dir que, com també s'esdevenia amb l'escriptura de la història, respecte al paisatge Formosa també marca d'entrada una sèrie de prevencions, que tot i ser exposades en *El present vulnerable*, el diferencien radicalment tant de la manera de poetitzar-lo aleshores com en les successives recarneritzacions de la relació entre poesia i natura, poesia i ciutat, poesia i entorn:

Escriure sota l'estímul del paisatge, sota l'estímul de la meditació entorn de la vida, amb aquella serenitat reflexiva, és una cosa que em produeix nàusees. Pensar que podem buscar una vida més o menys harmònica em fa vomitar. (*El present vulnerable*, p. 59)

Sense convertir els poemes en l'escenari d'una malfiança, o d'una sospita metòdica, el que fa Formosa és integrar el dubte sobre la relació poètica mateixa; es tracta, en definitiva, de no donar res per fet:

imatges fixes del qui se'n separa;
aromes i atmosferes que se sumen
al país nòrdic on no em quedaré.

Aquest fou el principi. Hi ha paranys
en els camins que creïem opcions
i aboquen en absències. Paranys
com els del pensament, que en aparença
també té tants camins. Tot ens separa
de tot; tot és anar-hi i allunyar-se'n.

(*Semblança*, «I. Són rogencs els palaus i mansions...», p. 141)

Si el paisatge ja era, d'entrada, l'escenari de la perplexitat, com ara a *Albes breus a les mans*, amb Formosa el paisatge no pot ser un escenari on les coses es troben, són, sinó, un àmbit en què el sentit es pronuncia; a la manera de Georg Trakl, Gottfried Benn, Paul Klee o Paul Celan, o –si hi fem exclusió del sentit profètic i religiós de l'art– de Wassili Kandinsky. Així, la percepció poètica de la realitat, i la integració en el poema d'un sentit per a les formes que va prenent la vida, esdevé una mena de renovació incessant de preguntes de la mirada. Al llarg de tota la poesia de Formosa aquest debat ja havia estat una constant, però no sols com a interrogació sobre el llenguatge poètic, sinó com una manera de recordar, a tota hora, les preguntes intolerables que ens acompanyen; com una manera de demostrar que la representació limita amb l'experiència de l'home. Amb *Al llarg de tota una impaciència*, aquest sentiment fronterer s'accentua; al cap i a la fi, la realitat se'ns dona per contrast, però es tracta d'un «contrast més enllà del contrast», d'una «precisió més enllà de la precisió» (*Al llarg de tota una impaciència*, [50], p. 239), que fa que en poesia l'intangible de la realitat sigui allò més veritable:

Alguna cosa
que no és
pas el nostre contacte.

Alguna cosa
que no existiria

sense el nostre contacte.

Alguna cosa
que busquem
amb el nostre contacte.

(*Al llarg de tota una impaciència*, «Alguna cosa...»)

Per això, la idea de frontera de la mirada, del llenguatge com a frontera de l'humà, i del llenguatge poètic com a fronterer esdevé –com va saber remarcar Enric Sòria– tan important en la seva literatura; i ho va ser pràcticament des dels seus primers versos. «¿qui pot encabir dins el poema / tants missatges secrets darrere els vidres?», llegim a *Albes breus a les mans* («Dos quarts de set», p. 54). Poc més tard, en un d'aquells «Haikus dels marges», el primer, dedicat a Brecht, que diu: «Darrera el vidre / La terra on em caldria / Plantar paraules» insisteix en la mateixa idea, però subratllant que entre els missatges de la realitat i la paraula pròpia hi ha una relació intensa que només s'entén com a voluntat poètica. Aquell primer vers reapareix a *Cap claredat no dorm*, tot plegat donant la mesura de la consciència d'unitat de la seva poètica:

Darrera el vidre veig
Com de sobte s'imposa
El gotejar incessant
De la pluja damunt
Les rajoles vermelles
De la terrassa immersa
En un silenci gris

També cessa de sobte
El torturat repàs
Mental de tot allò
Que crec tenir pendent

I que vol ser ordenat
Dintre meu amb aquest
Sentiment prou sabut
Del deure no buscat

Tot ho deixa en suspens
El lleu so de la pluja
Que va caient damunt
Les rajoles vermelles
De la terrassa immersa
En un silenci gris

Molt encertadament, aquell vers dels anys setanta va donar títol a la seva poesia reunida de l'any 2000.

Serà així com els models d'interpretació de la realitat exterior i de la realitat interior deixen de ser diferents, en tant que tot s'ordena en virtut d'una tessitura de desordre en què la comprensió ha quedat atrapada en un plec metafòric, i l'individu en una immobilitat moral, en una llunyania de si mateix que només es pot reescriure com a interrogació sense pregunta:

A tot posen un nom
per oblidar les coses que pretenen
definir. Em miro els dits,
l'un rera l'altre, detingudament,
i em vénen al record
uns objectes semblants (que ja no són)
i en torno a oblidar el nom
i, adolorit, espero no sé quina
metamorfoosi... Espero.
(*Cançoner*, [9], 112)

Però, precisament, en enunciar-se, en transformar-se en auto-observació poètica, en esdevenir una constant, s'integra a l'es-

criptura possible. En *Llibre de viatges*, si desprenem els següents versos del «Poema d'amor» en què es donaven, es reitera i reintegra a la poesia possible aquesta tensió:

[...] busco el llenguatge més útil
que em permet expressar una espera inútil,
però que, malgrat tot, és una espera.
(*Llibre de viatges*, «Poema d'amor», p. 136)

En aquest punt, cal remarcar com la impaciència esdevé el mot central de la seva poètica. Suggestit com a principi de metamorfosi, es confirmarà a l'anotació de diari del 19 de setembre de 1977:

Sóc com una llengua de foc que travessa una làmina de zenc on el sol es reflecteix.
Sóc com una bola vermella que va a perdre's en un racó ombrívol, ple d'herbei, on hi ha una font de doll glaçat.
Sóc la impaciència que s'estima amb impaciència.
Sóc com una llamborda que té la fina sensibilitat de l'ull.
Sóc el xiulet llunyà entre cims i penya-segats.
Sóc el record dels dos pins, molt junts i sols.
Sóc la impaciència que s'estima amb impaciència.
(*El present vulnerable*, p. 131)

Resulta necessari remarcar com la impaciència esdevé condició de l'escriptura mateixa, una transformació de la immi-nència en una redefinició poètica de l'autoobservació kafkiana, que no espera res. En aquest punt, la idea d'impaciència que se'n després recorda la de Maurice Blanchot: «La impaciència és la falta de qui vol sostreure's a l'absència de temps, la paciència és l'astúcia que mira de dominar aquesta absència de temps tot fent d'ella un altre temps, mesurat d'una altra manera. Però la veritable paciència no exclou la impaciència, és

la seva intimitat, és la impaciència que se sofreix i se suporta sense fi.» Es tracta d'una tensió que es manté fins els seus darrers llibres:

la tensió
que pot durar anys
i t'impedeix trobar
justament perquè busques.

(*Al llarg de tota una impaciència*, [5], p. 215)

En un cert sentit, la continuïtat amb els poemes anteriors a *Cançoner* i l'aprofundiment dels posteriors en allò que en queda, fins avui, ve determinada per la «Meditació última» del *Llibre de les meditacions*:

Sóc amic de la tarda d'hivern que em disposa a un poema que no pot ser acomplert. Sóc amic de la idea perduda, de l'inútil esforç perquè sonin uns mots dins la vall que m'ha fet com sóc ara i del clos de la qual surto poc. Mentre torno a estimar l'enyorança de l'adolescent que vaig ser quan encara de Mozart ben poc sabia, sóc amic de la tarda d'hivern que em disposa al poema. És difícil salvar les fronteres del pur exercici i comprendre el llenguatge atzarós dels objectes inerts. Innombrables vegades he vist el castell que domina unes terres on va cultivar-se aquest gest de la mà que acarona la pedra esclafada, la terra dels avis, tot sabent que el desig d'imitar-lo amb paraules ritmades no seria complert. Sóc amic de la tarda d'hivern. Sóc amic de les notes que obliden un cor massa gràvid i de totes les coses que són més enllà dels meus límits. Sóc amic de la tarda d'hivern que em disposa al poema i he sabut finalment que el poema mateix no pot ser.

(«Meditació última», rec. en *Si tot és dintre*, p. 163)

Especialment si tenim present la importantíssima variant que es registra a *Darrere el vidre*, recull de tota la seva poesia fins l'any 2002: «he sabut finalment que el poema mateix no té fi». La metamorfosi, llargament esperada, no és altra que la continuïtat de la pròpia escriptura que fa i desfà la seva imatge present a cada paraula. La distància de l'un a l'altre no es mesura filològicament; en realitat no és una variant, ni una reescriptura, sinó una escriptura que encara es desenvolupa, que encara es busca, s'espera. Feliu Formosa va començar a mesurar una impaciència a mitjan dels anys cinquanta, i encara li creix entre les mans, com una espera.

Cap claredat no dorm, que recollia poemes de diversos anys, pouava en els intersticis de l'ordre dels poemes ja publicats; es tractava del llibre que havia romàs invisible entre les pàgines que Feliu Formosa havia editat en tots aquells anys, i constituïen també les primeres pàgines del seu avenir encara inèdit. Poc més tard, com també havia passat amb *Si tot és dintre*, la publicació de *Darrere el vidre* tornava inèdita l'obra de Feliu Formosa. Un llibre més, encara que siguin tots els llibres, pot ser alguna cosa més que més poemes, o que tots els poemes: és un altre llibre que és, en realitat, un llibre altre. De les moltes maneres que hi ha d'escriure més poesia, la més habitual és d'escriure'n més, de poemes; de les que n'hi ha d'escriure un altre llibre, però, Feliu Formosa va triar per confegir aquests potser la més difícil: girar la vista enrere per tal de fer possible mirar cap endavant, però tot dissolent definitivament aquestes condicions en allò que tenen de límit. Tot atenent les dates en què van escriure's tots aquests poemes, rellegits com un futur passat, tot atenent el sentit que avui prenen, aquells eren els primers poemes del seu futur present, que *Llocs breus* –els poemes publicats al número 4 de *Literatures*, la revista de l'AELC–, i *Centre de brevetat* mostraven, continuaven mostrant. L'activitat teatral, l'esforç diari en la traducció, el nocturnari de la seva espera del poema, la vida quotidiana, els viatges fugaços com les paraules que els narren, els retrats, els amors, les

morts, els poemes dels altres, els altres... constitueixen una mediació permanent que es pot concretar en un poema, en una traducció, en una anotació de diari, en un relat breu. Tot plegat són instants que Feliu Formosa escriu, encara: per donar-los tot el seu temps. Llegir Formosa significa llegir un compromís: saber que sempre hem escrit permet entendre perquè sempre escriurem.

8. «Aferir alguna cosa al moment que retorna»

A banda dels premis rebuts per llibres concrets, tant a obra pròpia com a traduïda, Feliu Formosa ha estat reconegut diverses ocasions pel conjunt de la seva trajectòria. A banda del Premi Jaume Fuster de l'Associació d'Escriptors en Llengua Catalana de l'any 2007, és a dir, del reconeixement emocionat i agraït, sense deixar de ser exigent, dels propis col·legues escriptors i traductors a tota la seva trajectòria literària, ha sumat també la resta dels guardons més importants del nostre camp cultural: la Creu de Sant Jordi de la Generalitat de Catalunya (1988), el Premi Especial de la crítica teatral de Barcelona, per les seves aportacions al coneixement de l'obra de Bertolt Brecht (1997); el Premi d'Honor de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona (1998); el Premi Nacional de Teatre de la Generalitat de Catalunya (2002), i el Premi d'Honor de les Lletres Catalanes (2005); als quals cal sumar encara el Premio Nacional a la Obra de un Traductor atorgat pel Ministerio de Cultura, l'any 1994. Tot i així, Feliu Formosa té un poema en què ficcionalitza aquest tipus d'actes i se'n distancia amb un mig somriure d'aquests reconeixements amb deix d'homenatge:

La soledat en un passadís de l'Ajuntament, a l'espera d'un premi. A través d'una porta vidrada, veig passar tot de gent, sota una llum com de claraboia. Acaben de pujar per una àmplia escalinata i s'encaminen a la gran sala d'actes. Passen poetes amb altes perruques

invisibles. Passen adolescents empenyent les seves futures cadires de rodes. Passen senyores que són, senzillament, senyores. Passen membres del jurat reprimint d'una manera força visible les ganas d'estomacar-se mútuament. Espero que algú em vingui a buscar i és com si envellís més de pressa.

(«Premi», *Centre de brevetat*, p. 13)

Un dels trets característics de l'actitud de Feliu Formosa és, sempre sense caure en una actitud desagradada, el rebuig lacònic i una mica ruboritzat de tota mena d'elogis a la pròpia tasca, sigui un poema, un sol vers, o tota la seva trajectòria de mig segle de dedicació a les lletres, les seves i les dels altres. El problema és que són absolutament merescuts, tots els elogis que es puguin adduir per mostrar-ne la dimensió i les qualitats, i per tant, se li han fet ineludibles. Segurament de Formosa es pot dir gairebé el mateix que ell va anotar sobre Turgéniev: «intel·ligència vital. Que vol dir: capacitat d'observació dels éssers humans especialment de la dels seus compatriotes, seguretat i harmonia en la utilització de la forma i en l'estil, plaer per l'escriptura» (*El somriure de l'atzar*, pp. 94-95). Tanmateix, gairebé sempre que se sent una mica desbordat pels reconeixements, fa esment d'una reflexió de Kafka, que ell assumeix com a pròpia, que ha repetit en nombroses entrevistes i va anotar també en una carta que va adreçar-me fa molts anys, com a agraïment a la ressenya que havia fet d'un llibre seu: deia Kafka que sempre quedava astorat del fet que el professor, als exàmens, li posés sempre tan bona nota, sent com era tan mal estudiant. «Tu ets els deures. Cap alumne per enlloc», afirma Kafka en un dels *Aforismes de Zürau*, una de les darreres traduccions kafkianes que Formosa ens ha regalat.

Només podem aferir que Feliu Formosa és, i des de fa molts cursos i malgrat que tots hem deixat enrere les aules –però no l'escola–, per talent, dedicació, rigor, esforç i qualitat de pàgina i d'obra amb què ha honorat els nostres prestatges, el primer de la nostra classe.

Bibliografia

Obra pròpia

Poesia

- Albes breus a les mans* (Pròleg de Josep M Carandell). Barcelona: Edicions Proa, 1973.
- Llibre de les meditacions*. Barcelona: Edicions 62, 1973. 2a. ed. 1978.
- Raval*. Barcelona: Edicions 62, 1975.
- Cançoners*. Barcelona: Editorial Vosgos, 1976. 2a. ed. Barcelona: Editorial Columna, 1999.
- Llibre dels viatges* (Pròleg d'Agustí Bartra. Premi Carles Riba 1977). Barcelona: Edicions Proa, 1978.
- Si tot és dintre*. Barcelona: Editorial Crítica, 1980.
- Semblança* (Premi Cavall Verd de Poesia, Lletra d'Or, Premi Ciutat de Barcelona 1987). Barcelona: Edicions del Mall, 1986.
- Amb efecte* (en col·laboració amb Joan Casas; Premi Ciutat de Palma 1987). Barcelona: Editorial Empúries, 1987.
- Pols al retrovisor* (en col·laboració amb Joan Casas). València: Editorial 3 i 4, 1989.
- Per Puck* (Pròleg de Jordi Coca). Barcelona: Editorial Columna, 1992.
- Impasse*. Barcelona: Editorial Eumo/Cafè Central, 1992.

Al llarg de tota una impaciència (Premi de la Crítica Serra d'Or 1994). Barcelona: Edicions 62, 1994.

Immediacions. Barcelona: Edicions 62/Empúries, 2000.

Cap claredat no dorm (Pròleg d'Antoni Martí). Lleida: Pagès Editors, 2001.

Darrere el vidre. Poesia 1972-2002 (Pròleg d'Enric Sòria). Barcelona: Edicions 62/Empúries, 2004.

Centre de brevetat. Barcelona: Editorial Meteora, 2006.

Núvols d'acer. Amb escultures i pintures d'Albert Novellon. Terrassa: Ed. d'autor, 2008.

Prosa

Per una acció teatral. Assaigs sobre el Teatre Independent a Catalunya. Barcelona: Edicions 62, 1971.

El present vulnerable. Diaris I (1973-1978) (Premi de la Crítica Serra d'Or 1979). Barcelona: Editorial Laia, 1979.

Faust (adaptació per a infants del poema de Goethe). Barcelona: Edicions Proa, 1989.

Les nits del Llamp (Premi de la Institució de les Lletres Catalanes de literatura infantil 1996). Barcelona: Edicions de La Magrana, 1996.

A contratemps. Diaris. Catarroja: Perifèric Edicions, 2005.

El somriure de l'atzar. Diaris 2. Catarroja: Perifèric Edicions, 2005.

Teatre

No hauries d'haver vingut. Monòleg. Teatre Romea, 25 de febrer de 1991. Publicada a *Artilletres*, Castellar del Vallès, 2007.

El miracle de la vaca cega (dins el volum *Brufera d'estiu*, que recull textos sorgits de la IV Trobada d'Escriptors a les Valls d'Àneu 1997). Lleida: Pagès Editors, 1998.

Traduccions

En català

Poesia (com a antologista, editor i traductor)

A la paret escrit amb guix (Poesia alemanya de combat), en col·laboració amb Artur Quintana. Barcelona: Edicions Proa, 1966.

AUSLÄNDERER, Rose: *Compto els estels dels meus mots*, amb els alumnes del curs de «Traducció avançada» de la Universitat Pompeu Fabra. Vic: Ed. Eumo/Cafè Central, 1997.

BRECHT, Bertolt: *«Elegies de Buckow» i altres poemes*. Barcelona: Edicions 62, 1974.

—, *Poemes i cançons*. Barcelona: Edicions 62/Empúries, 1998.

—, *Croada d'infants*, amb els alumnes del curs de «Traducció avançada» de la Universitat Pompeu Fabra. Barcelona: Cafè Central, 1998.

KANDINSKY, Vassily: *Sons*, en col·laboració amb Elisabeth Garriga i Ramon González. Barcelona: Edicions 62, 1990.

Poesia alemanya (Antologia del segle XVI al XIX). «Les Millors Obres de la Literatura Universal» (MOLU). Barcelona: Edicions 62 /«La Caixa», 1984.

Poesia alemanya contemporània (Antologia). «MOLU segle XX». Barcelona: Edicions 62 /«La Caixa», 1990.

TRAKL, George: *«Helian» i altres poemes*. Barcelona: Edicions 62, 1978.

—, *Obra poètica*. Barcelona: Editorial Empúries, 1990.

VILLON, François: *Balades*. Barcelona: Editorial Vosgos, 1977.

Teatre (com a adaptador, «dramaturg» i traductor)

BRECHT, Bertolt: *L'òpera de tres rals*, adaptació a la Barcelona del 1929 a partir de la traducció pròpia, feta en col·laboració

amb Joan Oliver. Barcelona: Els Textos del Centre Dramàtic, 1984.

Cel·la 44 (Cinc anys en la vida i l'obra d'Ernst Toller). Palma: Editorial Daedalus, 1970. 2a. ed. Barcelona: Edicions 62, 1976.
DÜRRENMATT, Friedrich: *Frank V.* Barcelona: Edicions 62, 1977.
HAUPTMANN, Gerhart: *Els teixidors*. Barcelona: Edicions 62, 1971.
L'encens i la carn (Teatre popular europeu dels segles xv i xvi). Barcelona: Edicions 62, 1968.

Teatre (traduccions)

(no consten dates d'estrena llevat de quan l'obra no ha estat publicada o ho ha estat només en programes de mà)

ACHTERNBUSCH, Herbert: *Ella*, estrenada al Casino de l'Aliança del Poble Nou el 1981.

BARZ, Paul: *Possible rencontre*. Estrenada a la Sala Villarroel amb el títol *Sopar a quatre mans* i no publicada. Barcelona, 1993.

BERNHARD, Thomas: *La força del costum*. València: Editorial 3 i 4, 1989.

—, *Plaça dels herois*. Barcelona: Edicions Proa, 2000.

BRECHT, Bertolt: *L'òpera de tres rals*, en col·laboració amb Joan Oliver. Barcelona: Editorial Fontanella, 1963.

—, *El cercle de guix caucasià*. Edicions Proa, Barcelona, 2008.

BÜCHNER, Georg: *Woyzeck*. Estrenada al Teatre Romea i no publicada. Barcelona, 2001.

DORST, Tankred: *Gran imprecació davant la muralla de la ciutat/ Toller*. Barcelona: Institut del Teatre/Edicions del Mall, 1986.

DÜRRENMATT, Friedrich: *Ròmul el Gran*. Barcelona: Edicions Proa, 2005

GOLDONI, Carlo: *Un cas curiós*. Estrenada pel Centre Dramàtic del Vallès al Centre Cultural de la Caixa de Terrassa i publicada en programa de mà. Terrassa, 1995.

HACKS, Peter: *Conversa a casa del matrimoni Stein sobre el senyor von Goethe, absent*. Barcelona: Institut del Teatre, 1988.

HORVÁTH, Ödon von: *Amor, Fe, Esperança*. Tarragona: Editorial Arola, 2007.

IBSEN, Henrik: *Hedda Gabler*. Barcelona: Institut del Teatre/Edicions del Mall, 1985.

—, *Espectres*. Barcelona: Institut del Teatre, 1989.

—, *Casa de nines*. Barcelona: Institut del Teatre, 1997.

—, *Casa de nines* (amb la col·laboració de Carolina Moreno). Barcelona: Edicions Proa, 2004.

KAFKA, Franz: *Informe per a una acadèmia*. Estrenada a l'amfiteatre de la Reial Acadèmia de Medicina de Catalunya per l'actor Xavier Capdet i no publicada. Barcelona, 1991.

—, *Començaments sense fi*. Dramatúrgia de Jean-Christophe Bailly a partir de textos i apunts narratius. Estrenada al Teatre Nacional de Catalunya i no publicada. Barcelona, 2003.

KLEIST, Henrik von: *El càntir trencat*. Barcelona: Institut del Teatre, 1988.

—, *Pentesilea*. Barcelona: Institut del Teatre, 2000.

KROETZ, Franz Xaver: *Viatge a la felicitat*. Estrenada al Teatre Malic i no publicada. Barcelona, 1993.

MANKELL, Henning: *Antílops* (amb la col·laboració de Carolina Moreno). Barcelona: Edicions Proa, 2009.

MÜLLER, Heiner: *Quartet*. Estrenada al Teatre Lliure i publicada en programa de mà. Barcelona, 1993.

SCHILLER, Friedrich: *Maria Estuard*. Barcelona: Institut del Teatre, 1995.

—, *Els bandits*. Barcelona: Institut del Teatre, 1996.

SCHNITZLER, Arthur: *La cacatua verda*. Barcelona: Institut del Teatre, 1997.

—, *Anatol/La megalomania d'Anatol*. Barcelona: Institut del Teatre, 1998.

STRAUSS, Botho: *El parc*. Estrenada al Teatre Lliure i publicada en programa de mà. Barcelona, 1991.

STRINDBERG, August: *Dansa de mort*. Mataró: Edicions Robrenyo, 1976.

—, *El pare*. Estrenada al Teatre Lliure i publicada en programa de mà. Barcelona, 1996.

TXÈKHOV, Anton P.: *L'oncle Vània*. Barcelona: Institut del Teatre/Edicions del Mall, 1983.

VALENTIN, Karl: *Teatre de cabaret*. Peces de l'espectacle *Tafalitats*. Dramatúrgia de Pau Monterde. Barcelona: Institut del Teatre/Edicions del Mall, 1983.

—, *Teatre de cabaret, I*. Barcelona: Institut del Teatre, 2000.

WAGNER, Richard: *Tannhäuser*. Barcelona: L'Avenç/Gran Teatre del Liceu, 1987.

WEDEKIND, Frank: *Lulu*. Barcelona: Edicions Proa, 2001.

WEISS, Peter: *Persecució i assassinat de Jean-Paul Marat representats pel grup escènic de l'Hospici de Charenton sota la direcció del senyor de Sade*. Barcelona: Institut del Teatre/Edicions del Mall, 1983.

Treball de coordinació i traduccions diverses del *Teatre complet de Bertolt Brecht*. Edició: Institut del Teatre, Barcelona.

Dins el vol. I (1998)

El casament

Lux in tenebris

Home per home

L'òpera de tres rals

Ascens i caiguda de la ciutat de Mahagonny

Dins el vol. II (2001)

La peça didàctica de Baden sobre l'acord

L'excepció i la regla

La mare

Dins el vol. III (2004)

La mare Coratge

El procés de Lucul·le

La bona persona de Sezuan

El senyor Puntilla i el seu criat Matti

Dins el vol. IV (2005)

El cercle de guix caucasià

Prosa narrativa i assagística

BRECHT, Bertolt: «*Cinc dificultats per a escriure la veritat*» i altres textos d'exili. Barcelona: Edicions 62, 1972.

—, *La compra del llautó*. Mataró: Edicions Robrenyo, 1980. Reeditat amb el títol *Quatre converses sobre teatre*. Barcelona: Edicions 62, 1986.

HANDKE, Peter: *Benvinguda al consell d'administració*. Barcelona: Editorial Laia, 1979, 2a. ed.1984.

HEIN, Christoph: *Amic i estrany*, en col·laboració amb Elisabet Garriga i Ramon González. Barcelona: Editorial Empúries, 1988.

HESSE, Hermann: *Demian*. Barcelona: Edhasa, 1985. Barcelona: Edicions Proa, 1995 i 2000.

KAFKA, Franz: *Aforismes de Zürau*. Barcelona: Editorial Arcàdia, 2005.

KLEIST, Heinrich von: «*La marquesa d'O*» i altres narracions. Barcelona: Edicions Destino/Universitat Pompeu Fabra, 1997.

LESSING, Gotthold Ephraim: *Dramatúrgia d'Hamburg*. Barcelona: Institut del Teatre, 1987.

MANN, Klaus: *Mefisto*. Barcelona: Leteradura, 1982. Segona edició: Barcelona: Edicions 62, 2001.

MANN, Thomas: *Tristany*. Sant Boi de Llobregat: Edicions del Mall, 1985.

En castellà

Poesia (com a antologista i traductor)

HEINE, Heinrich: *Poemas*. Barcelona: Editorial Lumen, 1976.

Teatre i cinema

BERGMANN, Ingmar: *Como en un espejo*. Barcelona: Aymà S.A.E., 1965.

BRECHT, Bertolt: *Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny*. Estrenada pel Teatro Español. Madrid, 2007.

DÜRRENMATT, Friedrich: *Frank V*. Barcelona: Aymà S.A.E., 1965. Refeta i publicada al programa de mà per a l'estrena pel Centro dramático Nacional. Madrid, 1989.

—, *Hércules y el establo de Augias*. Barcelona: Editorial Lumen, 1973.

HENKEL, Heinrich: *Pintahierros*. Madrid: Asociación de Directores de Escena, 1990.

HÖLDERLIN, Friedrich: *La muerte de Empédocles*. Barcelona: Editorial Labor, 1974. Revisada i reeditada a Barcelona: El Acantilado, 2001.

KLEIST, Heinrich von: *Pentesilea* (en un volum on figuraven també *El cántaro roto*, trad. de Z. Americano Ronai, i *El príncipe de Homburgo*, trad. de Julio Diamante i Elena Sáez de Diamante). Barcelona: Editorial Labor, 1973.

LANG, Fritz: «M» *El vampiro de Düsseldorf*. Barcelona: Aymà S.A.E., 1964.

Traduccions teatrals inèdites

DÜRRENMATT, Friedrich: *El doble*
Rómulo el Grande

Un ángel llega a Babilonia

Escrito está

Stranitzky y el héroe nacional

(per a dos volums d'obres escollides on participaven altres traductors i que Editorial Lumen no va arribar a publicar).

Prosa narrativa i assagística

BÖLL, Heinrich: *El pan de los años mozos*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1971; 2a. ed. 1983.

Cuentos de Grimm. Barcelona: Editorial Lumen, 1976.

HANDKE, Peter: *Bienvenida al consejo de administración*. Barcelona: Editorial Laia, 1983.

HAVEMANN, Robert: *Autobiografía de un marxista alemán*. Barcelona: Editorial Ariel, 1974.

KAFKA, Franz: *Carta al padre*. Barcelona: Editorial Lumen, 1974; 2a. ed., 1996. Barcelona: Editorial Bruguera, 1983.

—, *Diarios*. Barcelona: Editorial Lumen, 1975; 2a. ed., 1995. Barcelona: Editorial Bruguera, 1983.

—, *El Proceso*. Barcelona: Editorial Lumen, 1975 i diverses reedicions. Barcelona: Ediciones B., 1995. Madrid: Alianza Editorial, 1998, 2000.

LESSING, Gotthold Ephraim: *Dramaturgia de Hamburgo*. Madrid: Asociación de Directores de Escena, 1993.

MUSIL, Robert: *El hombre sin atributos* (vol. III). Barcelona: Editorial Seix Barral, 1973.

RILKE, Rainer M.: *El testamento*. Madrid: Alianza Editorial, 1976, 1977, 1979, 1981, 1985, 1994, 2002.

ROTH, Joseph: *Hotel Savoy*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1971; 2a. ed. 1982. Altres edicions: Barcelona: Sirmio, 1985. Madrid: Càtedra, 1987. Barcelona: El Acantilado, 2004.

—, *Tarabas*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1983.

—, *La rebelión*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1984.

WALSER, Martin: *La enfermedad de Galtstl*. Barcelona: Editorial Lumen, 1980.

WEISS, Ernst: *Jarmila*. Barcelona, Editorial Minúscula, 2002.

WEISS, Peter: *La sombra del cuerpo del cochero*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1965.

—, *El duelo*. Barcelona: Editorial Lumen, 1973.

—, *Escritos políticos*. Barcelona: Editorial Lumen, 1976.

