

Feliu Formosa: traductor i home de lletres*

Heike van Lawick

Universitat Jaume I. Departament de Traducció i Comunicació
Campus del Riu Sec
12071 Castelló de la Plana
lawick@uji.es



Resum

Feliu Formosa ha tingut una activitat enorme en diversos camps de la cultura; aquest article tracta de determinar quins podrien considerar-se com a prioritaris i si s'hi poden observar influències recíproques, amb especial èmfasi en la traducció. Amb l'ajuda dels conceptes de Bourdieu *habitus* i *camp*, s'hi traça la trajectòria vital i professional partint d'escrits i de declaracions de Formosa mateix. Gràcies a aquests documents, l'*habitus* originari es deixa reconstruir fàcilment, i també és òbvia la gran influència exercida per Bertolt Brecht. La proximitat dels camps d'activitat, però, fa quasi impossible delimitar clarament els *habitus* respectius, perquè la influència recíproca de teatre, traducció i docència, d'una banda, i de traducció i poesia pròpia, de l'altra, es posa de manifest molt sovint. Dins el camp de la traducció, el més cultivat, s'observa una coherència considerable en els títols traduïts, que posen el protagonisme de Formosa en relleu.

Paraules clau: Feliu Formosa; *habitus*; camps professionals; Bertolt Brecht; compromís cívic.

Abstract. *Feliu Formosa, translator and man of letters*

From the huge number of different activities carried out by Feliu Formosa in a wide range of cultural fields, this paper attempts to determine which of them were considered a priority and whether it is possible to observe mutual influences among them, with special emphasis on translation. With the help of Bourdieu's concepts of *habitus* and *field*, it portrays Formosa's personal life and professional career, taking as its starting point his own writings and statements. Thanks to these documents, the original *habitus* can be easily reconstructed. The great influence exerted by Bertolt Brecht is also quite apparent. The proximity of the fields of activity, however, makes it difficult to delimit the corresponding *habitus* clearly, as theatre, teaching and translation, on the one hand, and translation and poetry, on the other, are often so intricately entwined, exerting reciprocal effects upon each other. In the field of translation, the one Formosa cultivated most, there is considerable consistency in the works he translated, which only highlight his own prominent role.

Keywords: Feliu Formosa; *habitus*; professional fields; Bertolt Brecht; civic commitment.

* Aquest treball s'ha fet dins del marc del projecte FFI2015-68867-P, finançat pel Ministeri d'Economia i Competitivitat, i naix d'una conferència (Lawick 2016) amb motiu del lliurament del dotzè Premi Jordi Domènech de Traducció de Poesia, centrada en les figures de Feliu Formosa i de Bertolt Brecht, de la mort del qual feia seixanta anys. A més, en feia cinquanta de la publicació de l'antologia *A la paret, escrit amb guix. Poesia alemanya de combat* (Formosa i Quintana 1966), en què Brecht era el poeta més representat.

Sumari

- | | |
|--|--|
| 0. Introducció | 4. Imatges expressionistes, realitat brechtiana: la poesia |
| 1. Dos conceptes bourdieusians: <i>habitus</i> i <i>camp</i> | 5. La traducció com a professió |
| 2. Primera formació: família, col·legi, figures i moments clau | 6. Reconeixements |
| 3. Compromís cívic i teatre | 7. A tall de conclusió |
| | Referències bibliogràfiques |

0. Introducció

Amb més d'un centenar de títol traduïts de l'alemany, Feliu Formosa és un dels traductors literaris al català més fecunds. Molt actiu també en el món de teatre, el seu nom va lligat al de Bertolt Brecht en els dos camps d'activitat. Com que també s'ha dedicat a la docència i a la creació pròpia, ens podem preguntar per prioritats i per influències. Per tractar de trobar-hi alguna resposta, em basaré en els dietaris, en una entrevista i en reflexions de Formosa mateix sobre la traducció. Les dades obtingudes s'analitzaran partint dels conceptes *habitus* i *camp*, de Bourdieu.

1. Dos conceptes bourdieusians: *habitus* i *camp*

Des del final de la dècada dels noranta, la investigació dins el camp dels estudis sobre la traducció ha començat a prestar més atenció als agents principals de la traducció, els traductors i les traductores. Alguns estudiosos parlen d'un *sociological turn* que, segons Prunč (2007: 42), es deuria, principalment, a Theo Hermans (1999), tot i que altres autors començaren camins semblants en moments pròxims. Deu anys més tard, Chesterman (2009: 13 i següents) arribà a reivindicar uns *Translator Studies*, que havien de combinar elements sociològics, culturals i cognitius per tractar de copsar la figura del traductor.

Dins dels estudis traductològics que segueixen alguna de les propostes metodològiques de la sociologia, ha fet especial fortuna Bourdieu i, de manera particular, el seu concepte d'*habitus*, que s'ha descrit com un sistema de disposicions estables adquirides per una persona des del començament del seu procés de socialització:

The conditionings associated with a particular class of conditions of existence produce *habitus*, systems of durable, transposable dispositions, structured structures predisposed to function as structuring structures, that is, as principles which generate and organize practices and representations that can be objectively adapted to their outcomes without presupposing a conscious aiming at ends or an express mastery of the operations necessary in order to attain them. Objectively "regulated" and "regular" without being in any way the product of obedience to rules, they can be collectively orchestrated without being the product of the organizing action of a conductor. (Bourdieu 1990: 53)

És per això que Simeoni (1998: 32) veu l'*habitus* traductor com el resultat d'una història social i cultural i que Wolf (2007: 19) afirma que es pot identificar per mitjà de la reconstrucció de la trajectòria social del traductor o de la traductora. En paraules de Gouanvic (2005: 158-159) i en traducció de Marco (2010: 86), l'*habitus*, en tant que «principi generador de respostes més o menys ben adaptades a les demandes d'un camp determinat, és producte d'una història individual, però també, a través de les experiències formatives de la més tendra infantesa, de tota la història col·lectiva de família i classe». Chesterman (2007: 177) subratlla l'aspecte professional del terme, per concloure que l'*habitus* fa d'intermediari entre l'experiència personal i l'entorn social. Per tant, marca la nostra percepció d'aquest entorn social, les nostres idees ètiques i estètiques, com també la manera en què les practiquem. De fet, en la seua proposta d'una sociologia que cospa la totalitat de l'individu (incloent-hi les contradiccions), Lahire (2003: 336 i següents) remarca que caldria diferenciar entre disposicions per a creences (hàbits mentals i discursius) i disposicions per a accions (hàbits d'acció). Ara bé, quan s'han plasmat en accions, aquesta línia divisòria és difícil de mantenir. D'altra banda, Bourdieu sol distingir entre un *habitus primari* o *originari*, que inclou l'aprenentatge de llengües i és anterior a l'exercici de la professió, i l'*habitus específic*, lligat a la pràctica professional. En paraules de Gouanvic (2014: 32), «[t]he habitus of the translator is formed exclusively in exercising his or her trade, which is designated as belonging to the "specific habitus"». La transformació d'un tipus d'*habitus* en l'altre és gradual i té lloc per mitjà de la convergència de les dues cultures implicades (Gouanvic 2007: 86), i també d'una convergència de camps d'activitats.

La darrera afirmació palesa que el concepte *habitus* sol relacionar-se amb el de *camp* (*field*), el qual es genera gràcies a l'*habitus* dels agents individuals que l'integren. Meylaerts (2010: 2) parla d'un *habitus de camp* o *professional*, que cal no desvincular del «initial or generalized habitus, which is a dynamic and plural set of mental and physical repertoires for social behavior in life at large». Segons Bourdieu, un camp (com ara el literari, l'econòmic, el polític, el religiós o l'acadèmic) es caracteritza per la seua autonomia respecte a la societat com un conjunt, perquè segueix regles de joc pròpies i queda definit per les posicions que hi ocupen els seus integrants, els quals, alhora, depenen dels diferents tipus de capital (econòmic, simbòlic, cultural, social) que hi han d'invertir per tal de defensar una posició determinada. Aquests camps poden contenir o crear amb el temps subcamps (per exemple, el de la poesia dins el camp literari) i, a la vegada, s'integren dins un macrocosmos social: «un champ est un microcosme autonome à l'intérieur du macrocosme social» (Bourdieu 2000: 52).

Els agents que ocupen una posició dominant d'un camp tendeixen a emprar estratègies de conservació, mentre que els dominats recorren més sovint —però no necessàriament ni sempre— a estratègies de canvi o revolta. Dins de camps relacionats amb la producció cultural, es pot observar una lluita entre principis autònoms i principis heterònoms: del costat de l'autonomia se situen els artistes que no obeeixen les lleis del mercat ni s'orienten pels gustos d'un públic majoritari. Del costat heterònom, hi ha els artistes que adequen la seua producció a

necessitats externes, bé en forma d'encàrrecs, bé satisfent les expectatives del mercat (Kneer 2004: 45 i següents). Per la dinàmica pròpia que caracteritza un camp, hi ha qui dubta de l'existència d'un camp de la traducció en el sentit estricte: «we do not believe that a field of translation currently exists, although incipient signs of emergence of such a field appear to be emerging in the technical and specialized domains» (Gouanvic 2014: 29). De fet, segons Gouanvic, sembla que els traductors literaris estan molt marcats pels camps literaris de les dues cultures en joc. A la vegada, molts traductors —els literaris potser de manera especial— ocupen posicions diverses en camps diferents, no sempre ni únicament en la traducció (Meylaerts 2010: 1 i següents; Vorderobermeier 2013: 374), cosa que pot comportar la incorporació a la pràctica traductora d'un *habitus* d'un altre camp. En la mateixa línia, Hanna (2014: 60) subratlla la importància de considerar la interacció entre l'*habitus* del traductor individual i el(s) seu(s) camp(s) d'activitat —dins del context sociocultural en què es produeix aquesta activitat— si es vol entendre i explicar la seua manera d'actuar com a traductor (*translatorial agency*).

Amb Marco (2010: 87), i parafrasejant Gouanvic, es podria resumir que els estudis traductològics amb focus sociològic tenen com a objectiu dues menes d'anàlisi: a) la de la «relació diferencial» observable entre l'*habitus* dels professionals de la traducció i els factors contextuals dels camps que podrien entrar en joc ací; b) i l'anàlisi dels textos original i traduït per tal d'inferir característiques vinculables tant a l'*habitus* com als camps esmentats. En aquest sentit, l'estudi de l'*habitus* d'un traductor o d'una traductora individual és rellevant dins del marc més ampli de la disciplina, perquè podria permetre traure conclusions sobre possibles *habitus* col·lectius en relació amb el(s) camp(s), amb el context més ampli i amb determinades maneres de traduir (Meylaerts 2010: 15).

Dins els estudis sobre la traducció, predominen els centrats en l'*habitus* d'individus concrets, reals o ficticis. Kaindl (2008), per exemple, analitza l'*habitus* de personatges traductors en diferents obres literàries, en què pot manifestar-se físicament (sovint els personatges tenen algun defecte), psíquicament (al·ludeix a l'estat emocional i intel·lectual dels personatges) i en l'àmbit cognitiu (es refereix a la manera en què aquestes figures literàries fan els seus actes de traducció). Aquestes disposicions físiques, psíquiques i cognitives poden presentar-se des de la perspectiva dels personatges traductors mateix o bé des de la d'altres personatges. Gouanvic (2007: 84 i següents) es proposa mostrar la construcció de l'*habitus* traductor partint de la pràctica i utilitza com a exemple tres traductors literaris al francès, Coindreau, Duhamel i Vian. Amb Bourdieu, hi distingeix un *habitus* primari o originari, que correspon a la cultura pròpia (indígena), a la qual es tradueix, i un d'específic, lligat a la trajectòria social de cadascun, que es construeix en trobar-se les dues cultures, la pròpia i l'estrangera.¹ Aquest estudiós dedica una atenció especial a observar que l'*habitus* específic dels tres traductors estudiats

1. Aquesta concepció es limita, doncs, al cas ideal dels traductors que tradueixen a la seua primera llengua o *llengua materna*, sense prendre en consideració els autors que tradueixen la pròpia obra.

és inseparable de les trajectòries socials tan diferents que tingueren. Meylaerts (2008 i 2010) presenta la problemàtica d'autors-traductors que viuen i treballen en una societat diglòssica (la belga), caracteritzada per conflictes sociolingüístics que afecten les seues llengües de treball i, per tant, tenen conseqüències per al seu *habitus*. En concret, d'una banda, analitza els casos d'Ernest Claes i de Roger Kervyn (2008), que presenten diferències considerables; de l'altra, el de Camille Melloy (2010), traductor de literatura flamenca al francès, llengua que també emprà com a autor d'obra pròpia. Centrat en Carles Capdevila, Marco en descriu l'*habitus* com a «motor de la tria de títols feta pel traductor, o per algun altre agent del camp literari que li era proper» (2010: 102) i n'examina les facetes teatral, periodística i traductora, i arriba a la conclusió que el seu *habitus* com a traductor d'obres dramàtiques —en què aposta per importar Bernard Shaw amb intencions renovadores del teatre català— no és el mateix que el que el caracteritza com a traductor de narrativa, en què Marco no detecta cap línia pròpia.

També hi ha estudis dedicats a grups de professionals de la traducció, fets amb qüestionaris i/o entrevistes. Sela-Sheffy (2005 i 2008) combina, en el seu treball sobre la situació actual de professionals de la traducció a l'estat d'Israel, els qüestionaris amb l'anàlisi de documents de fonts molt diverses. Al seu torn, Vorderobermeier (2013 i 2014), emprà un qüestionari que passà a traductors i traductores de textos literaris de qualsevol llengua a l'alemany, a Alemanya, a Àustria i a Suïssa. Aquest qüestionari tocava totes les àrees considerades rellevants per a les trajectòries socials dels enquestats: el rerefons educatiu, els camps d'activitat, el ritme de treball habitual, etc. (Vorderobermeier 2014: 149 i següents). Dels resultats d'aquests dos estudis, en crida l'atenció que, en la majoria dels casos, hi havia algun familiar o conegut que podia servir com a model imitable d'una professió artística o creativa, tot i que també bastaven unes inquietuds culturals generals en l'àmbit familiar. D'altra banda, també es donaven casos en què l'interès per temes literaris i per les llengües es devien a un esperit d'oposició a l'ambient formatiu més proper.

2. Primera formació: família, col·legi, figures i moments clau

El rerefons familiar queda ben dibuixat en el llibre que Formosa (2015) ha dedicat als seus records d'infantesa, una etapa vital a què ell mateix atorga molta importància. Els primers anys d'aquell infant transcorregueren a Sabadell —a «la casa pairal dels Formosa, on [...] vaig viure amb la meua mare, la meua àvia paterna i dues ties solteres fins que el meu pare va tornar de l'exili» (Formosa 2015: 15). La família paterna s'havia establert a Sabadell al final del segle XVIII i havia fet fortuna en la fabricació de tèxtils. Tenia, doncs, un estatus social dominant i era «molt de dretes» (*ibid.*: 26). El pare, en canvi, és descrit com «l'ovella negra de la família» (*ibid.*: 36): esportista (de jove es dedicava al ciclisme), culte i amb domini de llengües, les activitats polítiques el dugueren a l'exili i al camp de concentració d'Argelers en acabar la guerra. Va militar consecutivament al Bloc Obrer i Camperol (BOC) i al Partit Obrer d'Unificació Marxista (POUM). El 1937 va ser regidor de l'Ajuntament de Sabadell durant uns quants mesos i,

després, lluità a l'exèrcit republicà, a l'Aragó. L'anècdota segons la qual, amb motiu d'una breu estada de permís familiar, pel 1938 els pares i Feliu, llavors de quatre anys, feren un viatge a Barcelona per veure *La princesa del Czardas* (*Csárdásfürstin*), una opereta d'Imre Kálmán, revela les inquietuds culturals de la parella (*ibid.*: 69). Després de la guerra, per a tots dos, «com per a tants altres, s'havia perdut un món, el món d'«abans de la guerra»» (*ibid.*: 114). Tota l'experiència bèl·lica, l'exili i la repressió de la postguerra eren recordats sovint pel pare i, evidentment, afectaren també el fill, que amb set anys a penes reconegué el pare quan tornà de l'exili francès, perquè en feia tres que no l'havia vist.

Llavors, la família es traslladà a Barcelona, a causa del passat polític del pare. Eren assidus de cinemes i de teatres i el jove Feliu va sentir les converses polítiques dels pares amb els amics, d'ideologia molt semblant. D'altra banda, els pares eren «lectors assidus de Stefan Zweig, Lajos Zilahy, Somerset Maugham, Pearl S. Buck, Thomas Mann i altres autors molt populars aleshores, i a casa s'escoltava música clàssica, principalment Beethoven» (Formosa 2012a: 250). A partir de deu anys, els pares se l'emportaven regularment en les seues eixides culturals. Un estiu a Mira-sol va participar en la primera representació teatral. També a deu anys, fou matriculat en un col·legi dels Maristes, que recorda especialment per la doble repressió religiosa i sexual. El consell de no llegir Pío Baroja sembla que tingué l'efecte de fer-li llegir tots els llibres que en trobava: «Potser aquest fet demostra que l'ensenyament dels Hermanos produïa sovint l'efecte contrari al que ells desitjaven» (*ibid.*: 175). Aquesta afició a la literatura tingué com a conseqüència que es fes un expert en literatura (no solament) espanyola, alhora que li dificultava la comunicació amb els companys i, sobretot, amb les companyes d'edat. Com ell mateix resumeix, es formà «en un clima de sobreprotecció que, juntament amb una experiència educativa mancada ([...] amb els 'Hermanos' Maristes) em va convertir en una persona tímida, tancada en ella mateixa i que ben aviat va buscar refugi en la lectura i en la literatura» (Formosa 2015: 39 i següents).

Pel que fa a la influència d'altres personatges, dels amics del pare, n'hi havia que foren importants. L'il·lustrador, dibuixant i pintor Josep Narro (1902-1994) va ser un dels amics que el pare havia fet treballant a les oficines del camp d'Argelers i per al fill fou «una mena de mentor» que el va «encaminar cap a l'exercici de les lletres» (*ibid.*: 93). Va ser llavors que començà a comprar llibres. Els gèneres que esmenta que li eren més interessants eren la poesia, la narrativa i el teatre, que eren els que cultivà d'una manera o altra més endavant. Les primeres provatures d'escriptura pròpia, aproximadament a quinze anys, eren de poesia —seguides aviat d'exercicis de narrativa— i en castellà, per raons del període històric i cultural en què havia passat la infantesa i la primera joventut. També va ser Narro que va demanar orientació per al futur d'aquest «adolescent aficionat a les lletres» (*ibid.*: 194), i li transmeté el consell de matricular-se a la Facultat de Filosofia i Lletres. Amb Jaume Viladoms (1913-1976), d'altra banda, va sentir música clàssica; més tard, Viladoms deixà el pati de l'escola que duia al grup de Teatre Popular Gil Vicente, fundat per Formosa, per facilitar-los un espai per a actuacions (*ibid.*: 133).

Començà la carrera universitària al principi dels anys cinquanta. D'entrada, els estudis li interessaven relativament, per raons diverses. Per tant, es dedicà més a activitats paral·leles, de tipus cultural o politicocultural, que li allargaren la carrera fins al 1959. Formaven part d'aquelles activitats primeres lectures teatrals amb textos d'autors com Anouilh, Pirandello o Buero Vallejo. En una segona etapa, buscà el contacte d'altres companys inquiets, també d'altres facultats, i acabaren formant un grup d'activistes que s'anomenava «Els cretins». Feien lectures en veu alta (Salvador Espriu, Pere Quart) o escenificades (*La cantant calba*, d'E. Ionesco; *L'excepció i la regla*, de B. Brecht) escoltaven cançó francesa (Brassens, Léo Ferré) i música contemporània (Boulez, Nono i d'altres) i editaven la revista universitària *Hydra*. L'any 1956 fou «un any clau. S'hi inicien les mobilitzacions dels estudiants contra el règim franquista, Hongria és ocupada pels tancs soviètics i són clausurats els bordells». Formosa va viure aquells moments com «un canvi d'etapa, un tall abrupte» (Formosa 2005b: 96). En aquest context cal situar la seua afiliació al Partit Socialista Unificat de Catalunya (PSUC), amb el filòsof Manuel Sacristán com una de les persones de referència, tot i que qualifica les pròpies activitats polítiques com a «bastant vacil·lants i insegures» (Fernández Jubrías 2003: 16).

Felix Theodor Schnitzler, primer lector d'alemany a la Universitat de Barcelona, fou qui va propiciar a Formosa el primer contacte directe amb la llengua i la literatura alemanyes i el convidà a passar l'estiu del 1954 a casa seua, a Heidelberg. Schnitzler li regalà un llibre de poemes de Georg Trakl (l'obra del qual Formosa traduí més endavant) i li va fer possible una llarga estada (uns quinze mesos) a Heidelberg, l'any 1959. Cal dir que Formosa ja havia llegit textos de Brecht i de Piscator, en edicions argentines, però les estades a Alemanya feren augmentar l'interès pel teatre, en general, i per Brecht, en especial. De la segona estada, en destaca la coneixença d'Emilio Lledó i l'assistència a classes de Hans Robert Jauss sobre Musil i d'Otto Mann sobre Brecht. A més d'això, aprofità l'estada per anar sovint al teatre i per estudiar a fons el llibre de Brecht *Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik*, publicat el 1957, al qual ell mateix concedeix una importància cabdal per a les seues activitats posteriors, com també per a la concepció de *Per una acció teatral*, que començà a escriure a Heidelberg (Fernández Jubrías 2003: 19). Per les vivències que hi tingué —i les repercussions que n'acusà—, recorda sovint aquella ciutat.

3. Compromís cívic i teatre

La visió que Formosa té de si mateix com a producte d'una època explica el seu vessant compromès:

Tot escoltant un disc de Cipe Lincovsky, actriu i cantant de cabaret argentina, penso que és una dona de la meua edat, i que ha viscut unes experiències semblants, pròpies de la gent que comença a tenir ús de la raó després de l'última guerra mundial: *Bella Ciao*, les guerrilles, la “píndola”, Joan XXIII, el Che Guevara, l'educació manipulada però odiada i superada, el coneixement de Brecht, la

desfeta del stalinisme, etc., etc., etc. Penso que, a tot el món, i sobretot a casa nostra, la gent que hem nascut entre el 1930 i el 1935 constituïm una generació tràgica, culta, contradictòria, amb una gran solidesa moral, i molt més rics ideològicament que els qui vénen després. Em sembla que ens hem vist obligats a conrear una gran capacitat de crítica, i la nostra recerca de la veritat és titànica. (Formosa 1979: 47)

Aquesta visió va lligada al nom de Bertolt Brecht. La primera obra de Brecht representada (o llegida davant un públic) a Catalunya fou *L'excepció i la regla* (1958); Ramon Garrabou i Formosa la van traduir del francès per als estudiants inquilts referits més amunt. El curs 1961-1962 Formosa en va fer una nova traducció, ara de l'alemany, portada a l'escena pel Gil Vicente. No sorprèn, doncs, que —al costat de Xavier Fàbregas i Francesc Nel·lo— fos un dels impulsors de l'anomenat *teatre independent*. El terme, introduït per l'Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB), «implicava sobretot una necessitat de distingir-se del teatre “amateur” per la qualitat dels textos (en abstracte) i del teatre comercial pel caràcter no professional dels seus membres» (Formosa 1971: 41). Amb Francesc Nel·lo, Formosa fundà el Grup de Teatre Popular Gil Vicente, nascut d'aquells joves universitaris, el 1961. Pretenien buscar un públic que no solia freqüentar les sales convencionals, i confrontar-lo, a més, amb textos tant en castellà com en català. A més de *L'excepció i la regla*, que tingué unes seixanta representacions, posaren en escena una versió de Francesc Nel·lo d'*El retablo de las maravillas*, de Cervantes; *Historias de funcionarios*, adaptació de Txèkhov; i *Poesia-document (Poetes alemanys contra la guerra)*, espectacle que combinava poemes procedents de l'antologia (encara en preparació) *A la paret escrit amb guix* amb documents i notícies històriques, i que s'estrenà al claustre del monestir de Ripoll, per l'octubre del 1963, amb motiu d'una trobada d'escoltes. Aquest muntatge, nascut també «sota la màgia del nom de Brecht, que era l'escriptor més abundantment representat en l'espectacle» (Formosa 1971: 42), malgrat l'èxit que tingué, fou el darrer del grup. En les seues reflexions sobre el teatre d'aquells anys, Formosa qualifica de «significatiu i simptomàtic» aquest final, que va coincidir amb el de l'ADB, l'últim espectacle del qual fou *L'òpera de tres rals*, de Brecht, el mateix any. Quan deixà de funcionar el Gil Vicente, Formosa, amb altres membres del grup, s'integrà en l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG), que dirigien a Barcelona Ricard Salvat i Maria Aurèlia Capmany. L'any 1965 s'hi estrenà l'espectacle de Formosa *L'encens i la carn*, basat en cinc farses medievals de diferents països europeus. Després contribuï a fundar el Grup de Teatre Independent (GTI), amb la voluntat de «dotar de continuïtat una experiència cultural de gran abast» i d'«intentar assolir un nivell estètic i tècnic superior en les múltiples representacions d'una obra destinada a públics dispersos» (Formosa 1971: 43).

A partir de l'any 1964 començaven a veure's més muntatges del tipus *Poesia-document*; s'hi al·ludia amb el nom de *teatre-document*, practicat per autors com Rolf Hochhuth, Heinar Kipphardt o Peter Weiss, i estaven en deute amb Brecht no solament pel compromís polític, sinó també per molts recursos estètics. Del darrer, Formosa havia triat i traduït una selecció de textos de *La indagació* i n'ha-

via assumit la direcció escènica. Pertany a la mateixa tendència *Cel·la 44, Cinc anys en la vida i l'obra d'Ernst Toller*, de Feliu Formosa, estrenada el 1969 a Terrassa (per Amics de les Arts), amb el mateix Formosa fent d'Ernst Toller, i a Sant Cugat del Vallès (per l'Agrupació Teatral Maragall). Aquesta obra encetà, a més, la col·lecció de textos dramàtics «El Galliner», un dels productes de les reunions que des del començament dels anys seixanta feren cada dijous «els grups de teatre independent de Barcelona i Comarques» al cafè l'Oro del Rhin (Formosa 2012a: 36). També cal esmentar el text escènic de Maria Aurèlia Capmany i Xavier Romeu *Preguntes i respostes sobre la vida i la mort de Francesc Layret, advocat dels obrers de Catalunya*, «directament influït per les propostes de Weiss i amb alguns antecedents vinculats al treball de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual» (Rosselló 2000: 146). Formosa hi va fer el paper de protagonista, tant en l'estrena (1970) com l'any 1976 i en la versió gravada per a la televisió, i qualifica aquest muntatge —al costat de *La Setmana Tràgica*, de Lluís Pasqual i Guillem-Jordi Graells, i d'altres— «d'un dels espectacles pont que condueixen a una progressiva professionalització i que fan entrar nous aires dins el nostre teatre». Amb la crisi del teatre independent —analitzada amb ulls crítics a *Per una acció teatral* (Formosa 1971)— i la professionalització d'alguns grups nascuts en el si d'aquell teatre (com ara Els Joglars, Comediants o Dagoll Dagom), començà a centrar-se més en la poesia i en les altres activitats esmentades, tot i que continuà participant en alguns espectacles basats en poemes de Brecht, traduïts per ell: els *Sermons domèstics*, primer espectacle del grup Globus (1972), troben continuació en *Aula Brecht* (1977, representat durant set anys) i *Hola Brecht* (1997-1998).

Formosa descriu el teatre com «una activitat que resumeix totes les meves contradiccions. Hi ha tremendes caigudes i una necessitat de vèncer-les. A més, potser hi ha el fet d'“interpretar”, que m'allunya de mi mateix» (Formosa 1979: 39). Tot i que no s'hi dedicà tant com a altres activitats, ací l'autor es refereix a la interpretació teatral. Segons ell, començà amb molta força i perdé intensitat amb els anys. Fent de protagonista en *Mañana amanecerá*, d'Henry de Montherlant, va coincidir amb Maria Plans, amb qui es casà més tard. Com ell diu, aquelles experiències confirmaren la seua «vocació escènica», tot i que, afirma, «ha seguit una trajectòria bastant accidentada i sinuosa», i afegeix que es considerava «un actor “verbal” més que un intèrpret de personatges» (Fernández Jubrías 2003: 17 i següents). Amb Maria Plans va compartir escena també en *Vent del garbí i una mica de por*, d'Aurèlia Capmany, i *Ronda de mort a Sinera*, a partir de textos de Salvador Espriu, totes dues dins l'EADAG. Com a actor, els anys setanta foren molt importants per a ell: hi va fer de General Burgoyne a *El deixeble del diable*, de Shaw; del xèrif Lee a *Dispara, Flanagan!*, de Jordi Teixidor; de doctor Astrova a *L'oncle Vània*, de Txèkhov; de Tirèsies a *Les bacants*, d'Eurípides, etc. Però «entre el 1980 i el 1984, vaig entrar en crisi com a actor, al marge de l'Aula-Brecht, que continuava funcionant» (*ibid.*: 61). Amb tot, deixa clar: «el procés creatiu en grup a partir d'un fet dramàtic i allò que té de convivència i relació, són coses que formen part de la meua vida» (Formosa 2005b: 16).

En els anys més actius, també va fer de director escènic en més d'una ocasió, com s'ha vist. A més de títols ja esmentats, potser en cal destacar *El retaule del*

flautista, de Jordi Teixidor, al Teatre Capsa (1971); *Balades* de Villon —en traducció pròpia, que ja havia utilitzat per a un espectacle del grup 6x7 al començament dels setanta—, que guanyà el premi al millor muntatge al Festival de Sitges (1978); o *Misteri de dolor*, d'Adrià Gual, al Centre Dramàtic del Vallès (1992).

També traduïa per als escenaris des del principi, tot i que la major part dels textos s'han acabat publicant en algun moment; la següent llista no aspira a ser completa: a banda de les nombroses obres de Brecht, poden esmentar-se *La Cacatua Verda*, d'A. Schnitzler (1971, grup Skunk); *Frank V*, de F. Dürrenmatt, (1973, grup El Globus); *Marat-Sade*, de P. Weiss (1982, Teatre Romea); *Viatge a la felicitat*, de F.X. Kroetz (1993, Teatre Malic); *Els bandits*, de F. Schiller (1995, Teatre Lliure); *Casa de nines*, de H. Ibsen (1997, companyia de Mercè Managuerra i Josep Minguell); *Plaça dels herois*, de T. Bernhard (2000, Teatre Nacional de Catalunya); *Woyzeck*, de G. Büchner (2001, Romea); *Ròmul el Gran*, de F. Dürrenmatt (2005, Teatre Nacional de Catalunya). Tot i intentar completar aquesta enumeració, la impressió del conjunt seria la mateixa: en la immensa majoria, es tracta de textos escrits en alemany, d'autors crítics o contestataris en un sentit ampli —cosa que permet incloure-hi fins el jove Schiller, que en la primera obra que publicà, *Die Räuber* (*Els bandits*), pretenia desafiar les normes literàries del moment, és a dir, el teatre aristotèlic, a més del llenguatge escènic.

Brecht va influir fortament en tota l'activitat teatral de Formosa; però, evidentment, les idees sobre aquest autor han canviat al llarg del temps. Als anys seixanta les lectures que se'n feien estaven molt mediatitzades per interessos polítics. En relació amb la preparació del *Teatre Complet* de Brecht, Formosa observa que fou un «autor polèmic, que molt sovint ha estat utilitzat políticament, per passar després a ser menystingut, acusat d'esquematisme». L'admira, entre altres raons, perquè té «una amplitud de registres lingüístics i una diversitat estilística que donen una personalitat pròpia i diferenciada a cadascuna de les seves obres» (Fernández Jubrías 2003: 49 i següents). Darrere el seu teatre, hi ha, en primer lloc, Shakespeare i Lessing, cosa que pot haver mogut Formosa a traduir el tractat *Dramatúrgia d'Hamburg* (1988), del darrer. De Brecht tradueix, a més, els escrits teòrics i assagístics *Cinc dificultats per a escriure la veritat i altres textos d'exili* (1972) i *La compra del llautó* (1980) o *Quatre converses sobre teatre: la compra del llautó* (1986).

4. Imatges expressionistes, realitat brechtiana: la poesia

Si el context històric havia afavorit el vessant compromès de Formosa, la reacció a l'ensenyament repressiu del col·legi dels maristes, buscant refugi en la lectura, potser explica l'altra tendència que, segons ell mateix, es pot veure en les creacions poètiques i, també, en una part de llibres traduïts:

Sé que em moc entre el somnig de Trakl (que es tradueix en la precisió al·lucinant de les seves imatges) i les realitats de Brecht (que es tradueixen en uns artefactes verbals aparentment simples però enormement suggeridors). Són, d'altra banda, els poetes que més he traduït. (Formosa 2002: 24)

La influència recíproca entre poesia pròpia i traducció salta a la vista en aquesta afirmació. De fet, Agustí Bartra, amic de Formosa, el comparava amb Georg Trakl, establint-hi una diferència essencial: el segon era «el poeta de la mort, de la negació», mentre que Formosa representava «un poeta de la vida, i en funció d'un desig de viure, de donar sentit a una trajectòria vital que hom desitja llarga, apareix la preocupació per la mort» (Formosa 1979: 70). Amb tot, hi ha diferències formals i, evidentment, contextuals: la Primera Guerra Mundial i les seues conseqüències no es poden comparar amb «l'època de la descomposició del franquisme, lenta i plena d'implicacions políticament ambigües, és a dir: amb l'època de la “reforma política” i de l’“eurocomunisme”» (*ibid.*: 71). De Trakl, Formosa en va traduir *Helian i altres poemes* (1978), i n'acabà traduint l'obra poètica completa (1990 i 2012). Com afirma a la introducció al llibre, Trakl és un d'aquells autors disconformes amb les regles de joc de la burgesia del començament del segle xx, anterior a la Primera Guerra Mundial (Formosa 2012b: 17). Potser aquesta empatia el portà a traduir també Kafka —les referències al qual abunden als seus diaris—, Musil i Roth, uns altres grans inadaptats nascuts a l'Imperi austrohongarès, tot i que ací es tracta de narrativa. D'altra banda, segons Formosa, traduir Trakl —com traduir Celan— «no planteja problemes de comprensió. Hi ha únicament el problema de la precisió del terme a utilitzar. [...] La traducció ha de ser “gràfica” com el text original» (Formosa 1979: 95).

Podríem situar en la mateixa línia algunes traduccions de romàntics alemanys, sobretot les obres de teatre en vers de Heinrich von Kleist *El càntir trencat* (1988) i *Pentesilea* (2000), o els seus relats recollits a *La marquesa d'O i altres narracions* (1997). També va traduir, a l'espanyol, una selecció de poemes de Heinrich Heine (1974 i 1981), un altre poeta que treia força del llenguatge quotidià; sobre Brecht i Heine afirma que són «sempre eficaços per a una lectura pública» (Formosa 2012a: 13).

D'altra banda, Brecht és, per a Formosa, un dels poetes més grans del segle xx, al costat de Trakl i Benn, com afirma sovint i arreu. És l'altre extrem de l'escala marcada en la citació de més amunt. Els primers poemes que en va traduir són els inclosos en l'antologia *A la paret, escrit amb guix. Poesia alemanya de combat*, que reunia poemes que adoptaven «una posició crítica o de protesta davant totes les circumstàncies històriques que feren possible la Segona Guerra Mundial i poden fer possible la tercera» (Formosa i Quintana 1966: 10). Preparada amb Artur Quintana, fou publicada el 1966, és a dir, en l'època en què Formosa havia començat a dedicar-se de ple al teatre de Brecht; el muntatge que s'hi basava, *Poesia-document (Poetes alemanys contra la guerra)*, ja s'havia estrenat el 1963. Més tard, Formosa en va traduir *Elegies de Buckow i altres poemes* (1974), *Poemes i cançons* (1998) i *Devocionari domèstic* (2014). L'encavalcament de poesia i teatre hi és evident, i segueix el model brechtia: «Poesia i teatre, teatre i poesia: t'he dit ja com conviuen totes dues coses en el teatre de Brecht» (Fernández Jubrías 2003: 83).

Com a poeta, Formosa es considera un *outsider*, experimenta amb moltes formes i conclou que la seua poesia «s'ha anat fent cada vegada més despullada (clara, però no simple ni fàcil, així ho espero). Algú ha parlat de “realisme inten-

siu”. Algú altre ha parlat d’“expressionisme”» (*ibid.*: 87). Això fa pensar en el perill d’influències excessives degudes a la tasca traductora —«tradueixo de l’alemany amb regularitat i escric poesia amb molta irregularitat» (Formosa 2012a: 48), sobretot tenint en compte que una gran part de les traduccions veuen la llum per iniciativa pròpia, per afinitats electives. Podria haver-hi el risc «d’un possible “estilo incoloro”, que diria [José María] Valverde, derivat de la pràctica constant de la traducció» (Formosa 2005b: 92), reconeix, i en un altre moment: «L’obsessió per la translació de les paraules d’una llengua a les paraules d’una altra, potser m’ha limitat i em limita les possibilitats purament creatives en aquesta ‘altra’ llengua, que és la meva» (Formosa 2012a: 56 i següents). No obstant això, la creació d’obra pròpia i la traducció conviuen fins al dia d’avui en aquest autor, tot i que confessa:

[...] em costa tot allò que no és traducció, perquè tradueixo i sempre he traduït d’una manera ininterrompuda. La traducció com a recurs per fer més profundes unes lectures vastes i diverses: aquest ha estat l’únic dels meus objectius que considero realitzable i realitzat en una bona part. I els subproductes d’aquesta tasca són els poemes i els dietaris. (Formosa 2002: 24)

Quan es proposa escriure poesia, llegeix i rellegeix altres poetes, «espigolant d’aquí i allà, d’una manera febrosa. No pas per imitar, sinó per estimular-me», per acostar-se als grans temes, «alternant opcions formals molt diverses» (2005a: 95); és a dir, els altres poetes —també els traduïts— l’inspiren, però no l’influeixen fins al punt d’empobrir els seus poemes i deixar-los en simples productes derivats. Pel que fa a la traducció, es podria resumir amb Ramon Farrés (2007: 229) que és per a Formosa «com una mena de baula intermèdia entre els actes de llegir i escriure».

5. La traducció com a professió

Per situar la dedicació més continuada a la traducció, convé recordar que, ja al començament dels anys seixanta, José Agustín Goytisolo proporcionà a Formosa els primers encàrrecs de traducció per a una col·lecció de llibres d’art que dirigia per a Praxis i Seix Barral; també va traduir per a aquesta editorial obres de P. Weiss, H. Böll, J. Roth i R. Musil. L’activitat traductora que així començava ja no està vinculada al teatre, sinó que s’entén com un mitjà de viure autònom. El 1966 entrà com a redactor a Salvat; fins llavors, i també entre el 1970 i el 1975 (que és quan entrà com a professor a l’Institut del Teatre) va viure de traduir. Com diu ell mateix, entre el 1963 i el 1975 va «traduir moltíssim, sobretot al castellà» (Fernández Jubrías 2003: 39). Altres editorials per a les quals ha treballat són Aymà (amb Joan Oliver de director literari) —sobretot teatre i guions de cinema per a la col·lecció Voz-Imagen—; Labor, esporàdicament; i més sovint per a Lumen (dirigida per Esther Tusquets), poemes de H. Heine (1976) (amb pròleg de Manuel Sacristán), F. Dürrenmatt, M. Walser i tres títols de F. Kafka.

Qui tant tradueix i, a més, escriu diaris, hi sol deixar escrites reflexions sobre la traducció. En el cas de Formosa, se n’hi troben moltes, i hi abunden dues

expressions: «fidelitat al text» i «literalitat». En relació amb la interpretació en escena —i en consonància amb la imatge d'actor “verbal” que tenia de si mateix—, aprecia especialment la «fidelitat al text, a cada element del text, a cada síl·laba, a cada vocal», tal com la recorda en la interpretació de l'actor Òscar Muñoz (Formosa 2005b: 123). En la traducció, la «literalitat» que demana es manifesta de maneres distintes, segons text i autor; així, en el cas de Thomas Bernhard, va lligada al ritme: «Traduir Bernhard exigeix [...] una gran voluntat de literalitat; “enganxar-se” a aquest text de ratlles curtes, sense puntuació, i deixar-se endur pel seu ritme, per les seves buscades reiteracions» (*ibid.*: 42). També en els casos de Kafka i Kleist dóna importància especial a l'estructura sintàctica i al ritme. En canvi, es pren moltes més llibertats amb Brecht, sense por de trair-lo (*ibid.*: 43). Comentant la pròpia afició a les «lleis mètriques», observa que «al revés del burgès molieresc, descobreixo que no parlo “en prosa”. (Hores i hores manejant versos en alemany per traduir-los en versos catalans: Heine, Brecht, Trakl [...] Schiller, Kleist, el teatre versificat [...])» (Formosa 2005a: 112). En el teatre, aquest aspecte adquireix més rellevància encara, perquè «s'ha d'aconseguir que [el text] flueixi sense dificultats de comprensió per als espectadors ni d'emissió per als actors», com afirma en relació amb *Lulu*, de F. Wedekind (Formosa 2005b: 81). El paper del registre aflora en comentaris com el dedicat a *La mare Coratge*, «on cada rèplica i cada frase plantegen problemes de fidelitat a un registre popular i a un llenguatge molt gràfic, sovint de comprensió difícil» (*ibid.*). D'altra banda, critica una traducció de poemes de Mallarmé, del 1940 i firmada per Xavier de Sala, precisament perquè és massa literal (*ibid.*: 137). Cal filar una mica més prim a l'hora d'interpretar aquesta visió de la traducció i la manera de practicar-la, que Formosa mateix explica així:

[...] tant si és teatre com prosa, una vegada establertes les principals característiques de l'original (estil, forma, destinatari, ritme, peculiaritats expressives de tota mena) cal buscar les equivalències en la llengua d'arribada. Sempre és necessària una gran imaginació, una recerca constant de solucions que vagin —quan així cal— més enllà de la pura literalitat sense trair el contingut ni la forma de l'original. Traduir ha de ser un ofici apassionant i una aventura atzarosa, i no sempre és considerat així per tots els traductors, que de vegades no superen una actitud de transposició mecànica de continguts, fins i tot quan s'enfronten a un text literari. (Formosa 2005a: 178)

Professionalment, també s'ha dedicat a la docència. Durant la segona estada a Heidelberg, va fer classes de Traducció a les Universitats de Mainz-Germersheim i de Heidelberg, a més de classes magistrals sobre literatura espanyola contemporània, també a Heidelberg. En tornar-ne, també féu classes en alguns col·legis religiosos de batxillerat, una experiència que no li fou grata. Des del 1975 feia classes d'art dramàtic a l'Institut de Teatre de la Diputació de Barcelona, i d'ençà del 1994 impartí cursos de traducció avançada a la Universitat Pompeu Fabra. Hi coordinà i supervisà traduccions d'alumnes, com ara *Sons*, de Kandinsky (1990); *La cançó d'amor i de mort del corneta Christoph Rilke*, de R.M. Rilke (1996); *Compto els estels dels meus mots*, de R. Ausländer (1997); o *Croada d'infants*, de B. Brecht (1998).

6. Reconeixements

En reconeixement per l'enorme tasca que ha dut a terme en el camp de la cultura catalana, Feliu Formosa ha rebut diversos premis i distincions: a més d'importants guardons de creació poètica i assagística, cal destacar-ne la Creu de Sant Jordi (1987), el Premi d'Honor de l'Institut del Teatre (1998), el Premi Nacional de Teatre (2002), el Premi d'Honor de les Lletres Catalanes (2005), el premi dels escriptors catalans de l'AELC al conjunt de l'obra (2006) i la Medalla de la Ciutat de Sabadell al Mèrit Cultural (2012).

Per la seua obra com a traductor, el 1994 va rebre el Premi Nacional de Traducció de les Lletres Espanyoles. L'any 2011 la Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung (Acadèmia Alemanya de la Llengua i la Literatura) li va concedir el Premi Friedrich Gundolf, «per la difusió de la cultura alemanya a l'estranger». En la seua *laudatio*, Àxel Sanjosé (2011) qualifica Formosa com a «importador de béns intel·lectuals», perquè, traduint textos de l'alemany, «també feia entrar de contraban idees i maneres de pensar en un país que, pels seus governants retrògrads i feixistes, havia quedat desenganxat de l'evolució europea».² Observa que, en la tria de les obres traduïdes de l'alemany per Formosa, es pot constatar un decantament cap a la literatura més crítica amb la societat del moment, cosa que, alhora, va contribuir a millorar la imatge exterior de la cultura alemanya, que havia quedat bastant deteriorada durant l'època, encara molt propera, del nacionalsocialisme. En aquell moment, en contra de la tendència general, Formosa s'inclinà «pel costat amant de la llibertat, íntegre, resistent i solidari de l'herència alemanya». Sanjosé en posa com a exemple paradigmàtic l'antologia *A la paret, escrit amb guix. Poesia alemanya de combat*, ja esmentada.

7. A tall de conclusió

Pel que fa a l'*habitus originari*, Formosa es formà en un ambient familiar molt afí amb creativitats artístiques de tota mena, reforçades durant l'època dels estudis universitaris. Començà ben aviat a interessar-se per la literatura en general i per l'alemanya en concret. Els primers passos com a traductor van lligats a Bertolt Brecht, un autor que li ha interessat per les idees innovadores del teatre i pel llenguatge i que ha donat a conèixer en català. Ell mateix explica la seua actitud de compromís amb la societat per l'època en què es va fer gran. En aquest sentit, no s'observen diferències entre disposicions per a creences i disposicions per a accions (vegeu Lahire 2003).

Formosa ha estat actiu en camps diferents (teatre, traducció, creació literària, docència), que, en gran part, s'encavalquen; de fet, no n'hi ha cap en què no intervinga la traducció, d'una manera o d'una altra, i en tots hi ha present el compromís cívic. Ara bé, no confirma l'observació de Bourdieu segons la qual els qui ocupen posicions dominants tendeixen a la conservació, mentre que els dominats, més aviat, busquen la innovació: el protagonisme de Formosa és tan evident com

2. La traducció d'aquesta citació, com la de la següent, és meua.

el fet que s'ha situat sempre al costat dels «dominats», dels qui es revoltaven contra les regles de joc imposades (seguint, en certa manera, els models dels pares). Així s'expliquen les activitats polítiques i culturals com a universitari, el paper actiu dins del teatre independent i com a divulgador de Brecht (el dramaturg i el poeta) i la tasca traductora d'autors alemanys en uns anys que Alemanya no mereixia gaire consideració. Però l'activitat teatral queda en un segon terme per a Formosa quan alguns protagonistes de les propostes innovadores passen a ocupar posicions dominants. En canvi, dins els altres camps, manté la línia encetada i el seu compromís: amb motiu d'una lectura poètica, un company de l'època universitària li comenta que, als poemes, hi reconeixia l'amic d'abans, que «tot el món d'idees i una certa visió del món s'hi mantenia incòlume» (Formosa 2005a: 33).

D'altra banda, el reconeixement obtingut en forma de premis palesa un capital simbòlic considerable, que es pot relacionar amb l'*habitus* específic dins del camp de la traducció: es pot dir que Formosa, malgrat la modèstia que segons tots els testimonis sempre l'ha caracteritzat, pertany a aquells traductors que Prunč (2007: 48) qualificava de *the priest* —un guardià de la paraula proveït d'un poder seleccionador i transformador. Potser no totes les traduccions responen a una iniciativa pròpia, però és innegable que es pot observar una coherència en els títols traduïts, que no s'allunyen gaire de les lectures que comenta als seus diaris. D'altra banda, la «fidelitat al text» i la cerca del ritme (com també la importància de la gestualitat) són unes constants tant en l'*habitus* traductor com en el d'actor i de director escènic, de manera que resulta difícil decidir quin dels dos hàbits naix primer i s'incorpora a l'altre camp. La creació pròpia s'ha nodrit de tot plegat, i que en parla amb autoironia de «subproductes».

Potser la caracterització que millor resumeix la immensa tasca que aquest home de lletres ha fet amb tanta constància dins el món cultural català és la justificació del seu Premi d'Honor de l'Institut del Teatre, que li fou concedit el 1998, «per la seva trajectòria en els àmbits de la dramaturgia, la direcció, la interpretació i la traducció, activitats presidides sempre pel rigor ideològic i professional i per una insubornable preocupació humanista».

Referències bibliogràfiques

- BOURDIEU, Pierre (1990). *The Logic of Practice*. Trad. de Richard Nice. Cambridge: Polity Press.
- (2000). *Propos sur le champ politique*. Lió: Presses universitaires de Lyon.
- CHESTERMAN, Andrew (2007). «Bridge concepts in translation sociology». A: WOLF, Michaela; FUKARI, Alexandra (ed.). *Constructing a Sociology of Translation*. Amsterdam/Filadèlfia: John Benjamins, p. 71-183.
- (2009). «The Name and Nature of Translator Studies». *Hermes – Journal of Language and Communication Studies*, 42, p. 13-22.
- FERNÁNDEZ JUBRÍAS, Laura (2003). *Feliu Formosa. Teatre i paraula*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.
- FARRÉS, Ramon (2007). «Formosa, Feliu. A *contratempus*. Diaris i *El somriure de l'atzar*. Diaris II». *Quaderns. Revista de Traducció*, 14, p. 227-229.

- FORMOSA, Feliu (1971). *Per una acció teatral*. Barcelona: Edicions 62.
- (1979). *El present vulnerable: diaris I (1973-1978)*. Barcelona: Laia.
- (2002). «Subproductes». *Caràcters*, 18, p. 24.
- (2005a). *A contratemps, Diaris*. Catarroja: Perifèric Edicions.
- (2005b). *El somriure de l'atzar. Diaris II*. Catarroja: Perifèric Edicions.
- (2012a). *Sala de miralls*. Catarroja: Perifèric Edicions.
- (2012b). «Introducció». A: TRAKL, Georg. *Obra poètica*. Trad. de Feliu Formosa. Martorell: adesiara, p. 17-24.
- (2012c). «La meua experiència com a traductor de textos literaris alemanys». *Quaderns. Revista de Traducció*, 19, p. 367-371.
- (2015). *Sense nostàlgia*. Barcelona: Proa.
- FORMOSA, Feliu; QUINTANA, Artur (1966). «Pròleg». A: FORMOSA, Feliu; QUINTANA, Artur (ed.). *A la paret, escrit amb guix. Poesia alemanya de combat*. Barcelona: Proa, p. 9-21.
- GOUANVIC, Jean-Marc (2007). «Objectivation, réflexivité et traduction. Pour une relecture bourdieusienne de la traduction». A: WOLF, Michaela; FUKARI, Alexandra (ed.). *Constructing a Sociology of Translation*. Amsterdam/Filadèlfia: John Benjamins, p. 80-92.
- (2014): «Is habitus as conceived by Pierre Bourdieu soluble in Translation Studies?». A: VORDERBERMEIER, Gisella M. (ed.). *Remapping Habitus in Translation Studies*. Amsterdam/Nova York: Rodopi, p. 29-42.
- HANNA, Sameh F. (2014). «Remapping Habitus: Norms, Habitus and the Theorisation of Agency in Translation Practice and Translation Scholarship». A: VORDERBERMEIER, Gisella M. (ed.). *Remapping Habitus in Translation Studies*. Amsterdam/Nova York: Rodopi, p. 59-71.
- HERMANS, Theo (1999). *Translation in Systems. Descriptive and System-oriented Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome.
- KAINDL, Klaus (2008). «Zwischen Fiktion und Wirklichkeit: TranslatorInnen im Spannungsfeld von Wissenschaft, Literatur und sozialer Realität». A: SCHIPPEL, Larisa (ed.). *Translationskultur - ein innovatives und produktives Konzept*. Berlín: Frank & Timme, p. 307-333.
- KNEER, Georg (2004). «Differenzierung bei Luhmann und Bourdieu. Ein Theorienvergleich». A: NASSEHI, Armin; NOLLMANN, Gerd (ed.). *Bourdieu und Luhmann. Ein Theorienvergleich*. Frankfurt: Suhrkamp, p. 25-56.
- LAHIRE, Bernard (2003). «From the habitus to an individual heritage of dispositions. Towards a sociology at the level of the individual». *Poetics*, 31, 5-6, p. 329-355.
- LAWICK, Heike van (2016). *Traduir pensaments i actituds: passió i aventura*. Conferència pronunciada al lliurament del dotzè Premi Jordi Domènech de Traducció de Poesia. Barcelona: Cafè Central (*plaque*).
- MARCO, Josep (2010). «Una aproximació a l'habitus de Carles Capdevila, traductor i home de lletres». *Quaderns. Revista de Traducció*, 17, p. 83-104.
- MEYLAERTS, Reine (2008). «Translators and (their) norms: Towards a sociological construction of the individual». A: PYM, Anthony; SHLESINGER, Miriam; SIMIONI, Daniel (ed.). *Beyond Descriptive Translation Studies: Investigations in homage to Gideon Toury*. Amsterdam/Filadèlfia: John Benjamins, p. 91-102.

- (2010). «Habitus and self-image of native literary author-translators in diglossic societies». *TIS Translation and Interpreting Studies*, 5, 1, p. 1-19.
- PRUNČ, Erich (2007). «Priests, princes and pariahs. Constructing the professional field of translation». A: WOLF, Michaela; FUKARI, Alexandra (ed.). *Constructing a Sociology of Translation*. Amsterdam/Filadèlfia: John Benjamins, p. 39-56.
- ROSSELLÓ, Ramon (2000). «Sobre el realisme històric i el teatre-document (o de quan els autors estudiaven història)». *Caplletra*, 28, p. 145-158.
- SANJOSÉ, Àxel (2011). «Laudatio». Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung, Friedrich-Gundolf-Preis. <<http://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/friedrich-gundolf-preis/feliu-formosa/laudatio>>.
- SELA-SHEFFY, Rakefet (2005). «How to be a (recognized) translator? Rethinking habitus, norms, and the field of translation». *Target*, 17, 1, p. 1-26.
- (2008). «The Translators' Personae: Marketing Translatorial Images as Pursuit of Capital». *Meta*, 53, 3, p. 609-622.
- SIMEONI, Daniel (1998). «The Pivotal Status of the Translator's Habitus». *Target*, 10, 1, p. 1-39.
- VORDEROBERMEIER, Gisella M. (2013). *Translatorische Praktiken aus soziologischer Sicht. Kontextabhängigkeit des übersetzerischen Habitus?* Opladen/Berlín/Toronto: Budrich UniPress.
- (2014). «Introduction: (Translatorial) Habitus – A concept that upsets (in Translation Studies)?». A: VORDEROBERMEIER, Gisella M. (ed.). *Remapping Habitus in Translation Studies*. Amsterdam/Nova York: Rodopi, p. 9-26.
- WOLF, Michaela (2007). «Introduction: The emergence of a sociology of translation». A: WOLF, Michaela; FUKARI, Alexandra (ed.). *Constructing a Sociology of Translation*. Amsterdam/Filadèlfia: John Benjamins, p. 1-36.