

Tras el telón: dietarios de dramaturgos catalanes contemporáneos

Anna ESTEVE

data, citation and similar papers at core.ac.uk

brought to you

provided by Portal de Revistas Científicas

anna.esteve@ua.es

RESUMEN

El presente artículo presenta una sucinta panorámica o un estado de la cuestión sobre los textos autobiográficos de autores dramáticos catalanes que han dejado constancia de sus reflexiones o de sus acciones teatrales. Esta breve contextualización, en la que repasaremos memorias clásicas —como las de Josep Maria de Sagarra— y otras más recientes —como las de Albert Boadella o Josep M. Benet i Jornet, nos conducirá al estudio de aquellos diarios que permiten observar la evolución de la escena catalana aproximadamente desde finales del franquismo, de la mano de Maria Aurèlia Capmany, Manuel de Pedrolo y, sobre todo, de Feliu Formosa, quien ofrece el testimonio más rico y completo, tanto por la reflexión sobre su actividad teatral como por la calidad de sus dietarios. Así, intentaremos ir desgranando los entresijos que conectan íntimamente la vida del escritor de Sabadell con el teatro.

Palabras clave: dietario, actividad teatral, vida, recuperación cultural

[Recibido, marzo 2011; aprobado, junio 2011]

Behind the curtain: Catalan contemporary dramatists' diaries

ABSTRACT

This article presents a concise outlook over some Catalan dramatists' autobiographical texts, focusing on their reflections about theatre. This brief state of question, in which we will analyze classical memories —such as Josep Maria de Sagarra's— and more recent ones —such as Albert Boadella's or Josep M. Benet i Jornet's— will lead us to the study of those diaries where we can learn the evolution of Catalan scene from the end of the Francoist regime: we are referring to Maria Aurèlia Capmany, Manuel de Pedrolo and, especially, Feliu Formosa, whose high quality diaries offer the richest and most complete evidence about his theatrical activity. So, our final aim is to find the secrets that intimately connect the Sabadell writer with the theatre.

Keywords: diary, theatre life, cultural recovery

1. Introducción

Con este artículo pretendo esbozar una breve panorámica o un estado de la cuestión sobre los textos autobiográficos de autores catalanes que han dejado constancia de sus experiencias teatrales y de sus reflexiones acerca de la creación o la interpretación teatral. Una contextualización necesaria que nos conducirá al estudio monográfico de aquellos, escasos, dietarios escritos por dramaturgos que nos permitan reseguir, o conocer mejor, la evolución de la escena catalana.

Una búsqueda superficial de obras nos lleva a constatar que los autores dramáticos no son los más dados a complementar su obra con la escritura de un diario; predominan, en este terreno, sobretudo poetas y narradores, o ensayistas. Tampoco se prodigan, por desgracia, a lo largo del siglo XX, otros papeles de tinte autobiográfico como memorias o autobiografías. En el ámbito de las letras catalanas podemos citar algunas, muy pocas.

En primer lugar, cronológicamente, destacan las memorias de Adrià Gual (1872-1943); escritor protagonista de la modernización del teatro catalán gracias a la creación de su “Teatre íntim” (1898).¹ Póstumamente, se publicaron sus memorias: *Mitja vida de teatre. Memòries* (1960); un documento realmente valioso para reconstruir la historia del teatro catalán de la primera mitad del pasado siglo. Su propósito es revisar su gestión teatral y, por ello, sólo le interesa hablar de los hechos de su vida como hombre de teatro, pero lógicamente los contornos del hombre, asoman sobretudo en su trato con las figuras con las que se relacionó: Joan Maragall, Ignasi Iglésies, Carles Riba, entre otros.

Seis años antes se publicaron las de Josep Maria de Sagarra (Barcelona, 1894-1961): *Memòries* (1954); centradas sobre todo en el retrato familiar y personal, e imprescindibles para conocer la personalidad del polifacético escritor. Sin duda alguna, un referente para la escritura memorialística y uno de los modelos de prosa catalana más vigorosos y bellos.

Más recientes son las de las memorias de Albert Boadella (Barcelona, 1943): *Memòries d'un bufó* (2002), donde recrea, entrelazándolos, sus recuerdos personales con los profesionales y en las que esgrime su parodia más afilada hacia la sociedad y la época que le ha tocado vivir. Así como el libro de recuerdos, o memorias parciales, que Josep M. Benet i Jornet (Barcelona, 1940) publica el pasado 2010: *Material d'enderroc*. Un obra notable sobre todo cuando evoca y retrata “Gent” que ha ido conociendo a lo largo de su vida —amics escritores e intelectuales de la cultura catalana como Terenci Moix, M. Aurèlia Capmany o Montserrat Roig—, pero que se agria cuando habla del “Teatre.

¹Fue, también, el primer ideólogo del Teatre Nacional i el fundador del Institut del Teatre. Creó la Escola Catalana d'Art Dramàtic, que dirigió desde 1913 hasta 1934, y introdujo la enseñanza del teatro como disciplina académica, impulsando el teatro infantil, poniendo las bases de una industria cultural y, en definitiva, convirtiendo el arte del teatro en alta cultura. Labor que, en parte, continuará Feliu Formosa.

2. El teatro y la vida (a través de los dietarios)

Por lo que respecta a la obra dietarística de los escritores dramáticos, cabe reconocer que no es demasiado extensa; apenas si podemos referirnos a cuatro autores que han publicado un dietario y que, curiosamente, no sólo son creadores teatrales sino que destacan por una actividad literaria muy diversa. Por continuar con el orden cronológico, citaremos el *Diari d'un escriptor. Ressonàncies (1942-1952)*, de Joan Puig i Ferrer, publicado en 1973.² Le sigue el *Dietari de prudències*, de M. Aurèlia Capmany, publicado en 1981; los tres volúmenes del dietario de Manuel de Pedrolo: *Dietari 1986* (1998), *Dietari 1987* (1999) y *Dietari pòstum* (1991); y, finalmente, los diarios de Feliu Formosa, *El present vulnerable. Diaris I (1973-1978)* (1979), *A contratemps. Diaris* (2005) y *El somriure de l'atzar. Diaris II* (2005).

Comenzaremos pues por la única escritora que ha destacado en el teatro y que ha dejado obras de prosa memorialística. La novelista y ensayista Maria Aurèlia Capmany mantuvo una profunda e intensa relación con el mundo del teatro. En 1959 estrena su primera obra: *Tu i l'hipòcrita* (por encargo de Jordi Sarsanedas); este mismo año funda la *Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual*, junto con Ricard Salvat. Aquí ejerció de profesora, de directora, de traductora y también actuó como actriz. Así mismo, estrenó tres de sus obras dramáticas.

Escribió media docena de obras, entre 1960 y 1980;³ y alguna de ellas, bajo la estética del teatro de cabaret de intención crítica expresamente para representarlas en el mítico local de Barcelona “La Cova del Drac”. En su faceta de actriz, participó en obras como *L'Auca del senyor Esteve* i *Primera història d'Esther*; y en cine, en *El vicari d'Olot*, de Ventura Pons.

Sin embargo, la presencia del teatro en su *Dietari de prudències* es, cuanto menos, inferior a lo que cabría imaginar en una escritora que ha estado tan vinculada a la escena teatral, en diferentes aspectos. Este hecho, sin duda, puede provocar un cierto extrañamiento, pero pensemos que este dietario está escrito a modo de columna periodística.⁴ I, al igual que en sus artículos, en este diario Capmany escribe fundamentalmente de literatura, especialmente catalana, de los obstáculos para la normalidad cultural en catalán y tampoco falta comentario, mujer comprometida como fue, sobre la política o sobre hechos de actualidad, y por supuesto sobre la condición de la mujer.⁵ Tres de las esferas fundamentales

² Atendiendo a criterios cronológicos, no nos detendremos en este autor, ya que su obra remite a la escena catalana anterior a la guerra civil española, un período no compartido por los otros tres dietaristas que comentamos.

³ La citada *Tu i l'hipòcrita* (1960); *Vent de Garbí i una mica de por* (1967); *Preguntes i respostes sobre la vida i la mort de Francesc Layret, advocat dels obrers de Catalunya* (con Xavier Romeu i Jover) (1970); *L'ombra de l'escorpi* (1974); *El cavaller Tirant* (1977) y *Tirant lo Blanc* (1980).

⁴ Recoge 124 artículos de la sección “Dia rere Dia”, publicados en la revista *Serra d'Or*, entre 1970 y 1980.

⁵ Recordemos que M. A. Capmany reflexionó en numerosos estudios críticos sobre la situación de la mujer: *La dona a Catalunya* (1966) o *El feminisme a Catalunya* (1973), entre otros.

en las que influyó la intelectual: comprometida políticamente, culturalmente y socialmente (Pons 2002: 85).

M. A. Capmany, asimismo, publica posteriormente otros textos en forma de diario como parte del segundo volumen de sus originales memorias: *Això era i no era* (1989).⁶ Entre los capítulos de las memorias se intercalan, arbitrariamente, páginas de un dietario que aparece siempre titulado como “Els moments de cada dia”. Los fragmentos de este diario registran los avatares de cada día de manera escueta y a modo de sumario, y el teatro únicamente asoma en forma de recuerdo lejano de una representación vista allá por los años 40.⁷

También en su *Dietari de prudències*, la presencia del teatro continúa siendo anecdótica, a pesar de aumentar discretamente. Maria Aurèlia habla de sus recuerdos como profesora, actriz y autora. Así por ejemplo, a propósito del estreno de su versión teatral de la obra *Tirant lo Blanch*, comenta una serie de anécdotas que evidencian la “nostra tràgica incultura col·lectiva”, sobre la propia tradición cultural, sobre una de las obras cumbre de la narrativa medieval (1982: 39). Critica la falta de infraestructuras (1982, 60) o la moda de los reventa-espectáculos (1982, 165) y propone alternativas; pero también celebra algunos logros, como la iniciativa de Pepa Palau de preparar teatro infantil con gente de la profesión, y aplaude la vertiente de creación infantil de autores como el reconocido Benet i Jornet, con *Helena a l'illa del Baró Zodiac* (1982, 127), que contribuyen a la formación del público futuro y, a su vez, permite reivindicar o simplemente poner de manifiesto las evidentes virtudes pedagógicas de esta manifestación artística. En otras notas, recomienda obras como *Leonci i Lena*, de Georg Büchner, que le despiertan el recuerdo de cuando ella la dirigió con sus alumnos, en la escuela Adrià Gual; curiosamente Josep Maria Benet i Jornet interpretaba el rey Peter

En Josep M. Benet i Jornet lluia un jaqué, guarnit amb passamaneria, que li donava un aire d'Oliveira Salazar que enamorava, aire que ell accentuava perquè ningú no dubtés que es referia a un dictador concret. La Montserrat Roig va aconseguir un vestit de núvia, tan bellament convencional, que el magnífic monòleg davant del mirall adquiria una força extraordinària (1982: 168)

E incluso, hace partícipe al lector de la deliberación de los premios de teatro Ciutat de Sabadell, que el año 1971 ganó el citado Josep M. Benet i Jornet con: *Berenàveu a les fosques* (1982: 32 y 60).⁸

⁶ Las memorias de Campmany no se ajustan al canon tradicional, ya que presentan el material sin orden cronológico y los recuerdos desordenados en el tiempo se enlazan con el presente.

⁷ Se trata concretamente de *El temps i els Conway*, de Prestley (1997: 563).

⁸ La otra anotación que aparece en el dietario habla de recuerdos sobre la preparación de *La jugada* de Joan Brossa, que dirigía Moisés Villèlia: los ensayos con el grupo de la escuela Adrià Gual, las reacciones que éstos suscitaban en el autor (96-98), y los problemas del teatro (1982: 110).

Con todo, la visión crítica y combatida de M. Aurèlia Capmany emerge, aunque muy aisladamente, en las notas de sus textos dietarísticos y autobiográficos en general, con menos profusión de la que deseáramos pero con la lucidez propia de la autora que no renuncia a mostrarnos las dificultades que atravesaba el mundo teatral catalán por aquellos años del final del franquismo y el principio de las esperanzas democráticas. Estos papeles esbozan una suerte de estado de la cuestión de la escena catalana, entre iniciativas, proyectos y grandes dosis de esperanza y esfuerzo.

Otro de los autores que han participado del género dramático y de la escritura de diarios es Manuel de Pedrolo, quién abordó, prácticamente, todas las formas literarias: poesía, ensayo, teatro, novela... llegando a publicar un centenar de títulos. Por lo que respecta al teatro, el total de obras que escribió rondan la veintena, desde 1951 hasta 1978; así se recogen en los dos volúmenes que, entre 1999 y 2000, Edicions 62 publica de su teatro. Pedrolo, sin embargo, siempre se consideró novelista y su obra sobresalió, tanto en cantidad como en calidad, de la mano de este exitoso género.⁹ Su relación con la dramaturgia tuvo sus altibajos y fue, casi siempre, controvertida. A partir de 1970, negó o rechazó esta faceta creativa: “no em considero ben bé un dramaturg. Sóc un novel·lista que, ocasionalment i en circumstàncies adverses per a la seva comunitat, ha escrit obres de teatre (1973)”.¹⁰

Estudiosos como Jordi Graells (1992: 105) subrayan como el rechazo se produce cuando deja de escribir teatro y es interpretado como una actitud defensiva, cuando Pedrolo se siente atacado como dramaturgo. Curiosamente, también Benet comparte esta consideración (1990): “lo era no por vocación sino por acto de servicio, para que la cultura catalana contara con textos dramáticos homologables con los textos teatrales europeos del momento. Inaudito, absurdo y cierto”. Por tanto, existe una militancia cultural, una voluntad de contribuir a recuperar e impulsar la escena catalana común a los tres autores: M. Aurèlia Capmany, Manuel de Pedrolo y Josep M. Benet i Jornet, aunque con resultados bien diversos, como sus trayectorias posteriores evidencian.

Años más tarde, sin embargo, desde la distancia y situado al final de su carrera, Pedrolo se deja retratar como dramaturgo para una exposición sobre temas de teatro catalán; así lo podemos leer en una nota del 10 de diciembre de 1986.

Con todo, parece evidente, que será esta misma consideración de dramaturgo por “deber a la cultura catalana” o por circunstancias históricas, la que explique la ausencia de la temática teatral en los tres volúmenes de su diario. Los temas que en ellos se reiteran son la creación (incluye básicamente poemas y narraciones breves), su actividad como escritor, y sobre todo su proyección de hombre público: crítico con la actuación de los partidos políticos catalanes, reacio a los premios y al margen de los círculos de escritores.

⁹ Recordemos, simplemente, uno de sus títulos míticos que se ha convertido en el primer best seller de la literatura catalana: *Mecanoscrit del segon origen* (1974).

¹⁰ Citado a partir de Garcia (1992: 105).

Las mínimas alusiones a su obra dramática no dejan de ser circunstanciales —mucho más que las de Capmany— y se reducen al encuentro con una chica que había interpretado un papel en una de sus obras, algún grupo teatral que le pide permiso para realizar pequeños cambios de su obra o, simplemente, estudiosos que están interesados en su teatro —para sorpresa del autor— y le piden una entrevista. Significativamente, estas referencias aparecen en el volumen de dietarios póstumos, no así en los publicados en vida: el de 1986 y el de 1987, salvo la nota que acabamos de mencionar de 1986.¹¹

Así pues, el testimonio más rico y generoso, tanto por ofrecer una visión de su actividad teatral como por la calidad intrínseca de sus dietarios es, sin duda alguna, el de Feliu Formosa. Intentaremos ir desggranando, en el espacio que nos queda, los entresijos que funden la vida del escritor de Sabadell con el teatro.

2.1 El teatro: pasión intelectual y vital de Feliu Formosa

La publicación de *El present vulnerable* (1979) supone para el poeta el final de un ciclo vital, a nivel personal: en 1974, fallece su compañera y madre de sus dos hijas, Maria Plans; y también a nivel artístico: en 1980, reúne en un volumen la poesía que hasta entonces había publicado, *Si tot és dintre*, que incluye traducciones y un poemario inédito; y se replantea su relación con el teatro, que ahora pasaría a un segundo plano.

Estos dos ejes configuran la triple crónica que presenta este diario. La primera, la del creador en busca de una voz poética propia, que continúa su aprendizaje profesional en otras facetas como la de narrador, traductor, profesor, etc. La segunda crónica es la del intelectual, comprometido y crítico con la sociedad; y, por último, la tercera es la del hombre en busca de una identidad que se tambalea después del dolor y que vacila, inseguro, y consigue finalmente levantarse mediante el trabajo inmenso y el esfuerzo personal.

Todas se confunden para ofrecer algunas de las páginas más profundas y variadas que la literatura catalana ha dado en las últimas décadas. La crítica no ha dudado en destacar, de forma unánime, el valor literario y humano de esta obra —ganadora del premio de la Crítica Serra d'Or— y de su autor, reconocido con la Creu de Sant Jordi (1988), los premios d'Honor de l'Institut del Teatre (1999) y de les Lletres Catalanes (2005), entre otros galardones.

La segunda entrega de su diario personal llega 26 años después de esta destacada obra; durante el 2005 publica *A contratemps* y, meses más tarde, *El somriure de l'atzar*. En ambos continúa alternando el yo más íntimo con el intelectual y la actividad del creador; la intensidad, con todo, es inferior a la del primer diario de 1979. Pero no cabe duda que las tres, en su conjunto, proyectan una imagen bastante completa y mesurada de uno de los intelectuales más importantes para la dramaturgia catalana de finales del siglo XX.

¹¹ En ellos sólo encontramos un comentario crítico sobre la dirección teatral de *Ronda* que realiza Mario Gas (1998: 190) y el retrato ya comentado para una exposición sobre temas de teatro catalán (1998: 367).

Feliu Formosa es un hombre de teatro. Así lo definía hace ya más de veinte años, Josep Maria Benet i Jornet, en un artículo publicado en la revista *Serra d'Or*. Vale la pena reproducir algunas de sus palabras:

Feliu Formosa imposa una actitud tancada i vigilant. Aleshores, alt, una mica carregat d'espatlles, la caixa toràtica enfonsada, la pell de la cara porosa i els trets ben marcats, a la boca una ganyota de malenconia irònica o d'escepticisme reprimít, la vestimenta d'una sobrietat quasi estrident [...] una bèstia una mica desplaçada i lleugerament ofensiva davant la qual tems que acabaràs sentint-te culpable. En principi, però, no és més que un home de teatre. Un home de teatre de característiques especials.

Una de estas características *especials* es, sin duda, su personalidad inquieta y su predisposición, abierta, a cualquier posibilidad profesional. Así lo consigna en una nota del 14 de marzo de 1977: “continuo sentint la temptació dels altres gèneres literaris, especialment una forma teatral molt oberta (cabaret?) i una narració amb força intervenció del surrealisme”. Una actitud que le ha llevado a practicar casi todos los géneros: poesía, teatro, ensayo o crítica, alguna tentativa de narración —que precisamente aparece en sus diarios—, y a ejercer de casi todo lo relacionado con la actividad teatral. Sus diarios nos ayudan a perfilar su polifacética y dilatada trayectoria.

-Crítico y teórico, siempre a partir de la experiencia

Ambos diarios destacan el espíritu reflexivo de Feliu Formosa, como hombre y como creador. El poeta no cesa en su empeño de intentar entender y controlar su comportamiento más íntimo: un hombre marcado por la soledad y un carácter depresivo¹² que busca, a través del papel, plasmar sus dificultades de sociabilidad y de trato. Con el mismo ímpetu, Formosa va hilvanando un río de ideas, dudas y pensamientos que genera su actividad intelectual: en torno a la poesía, a la narración y, la que aquí nos concierne: a su actividad como hombre de teatro.

En este sentido, ofrece definiciones sobre el teatro, que entiende como “convivència de la qual ha de sortir una creació absolutament original i col·lectiva, nascuda de la compenetració humana, ideològica i estètica” (1997: 164). Y esta concepción es la que intenta aplicar en sus clases al Institut del teatre, como veremos más adelante.

Su reflexión sobre el teatro adquiere la forma de crítica o papel teórico de diferente naturaleza: desde el análisis de diversos montajes teatrales, o la crítica teatral —a menudo de obras que él mismo ha traducido, como *La mare coratge*, dirigida por Mario Gas; *Antígona* o *Lulu*—, hasta el estudio de la obra de autores consagrados que merecen un capítulo aparte, como por ejemplo Bertolt

¹² “La meva tendència a la depressió és crònica i la resistència contra ella és un tret definidor d'una activitat que ha d'afloiar d'alguna manera. Potser sempre he funcionat així. I continuo desitjant una mica menys de sofriments” (2005b: 14).

Brecht, Pere Quart o el mismo Josep Maria Benet i Jornet, con quien mantiene, durante una época, un diálogo tanto creativo como personal, además de una valoración y admiración mutuas.¹³

En el segundo diario, concretamente, reproduce textos como el programa de mano que Formosa elabora para la obra de Carlo Goldoni: *Un cas curios (Un curioso accidente)* (2005: 34) o incluye una conferencia sobre Joan Oliver (2005: 50) que pronunció el 7 de febrero de 1994 en l'Institut del teatro de Terrassa. En el último diario se hace eco y retoma, en parte, algunas de las ideas de sus numerosos textos críticos. Destacan los comentarios sobre "teatro y traducción" o sobre la interpretación y la dicción de los actores. Por otra parte, el poeta también incorpora en el diario cartas que van dirigidas a la actriz Cristina Julián y que son verdaderos ensayos críticos sobre su interpretación en diferentes obras (2005: 35). Asimismo, incluye elogios críticos sobre diferentes actores como Laia Marull; Carles Martínez y Oscar Muñoz, quien fuera alumno suyo.

Su capacidad analítica se traduce en papeles de naturaleza muy diversa (cartas, programas, simples anotaciones) y se revela como una de las características más relevantes del creador: lecturas y experiencias pasadas por el tamiz de la observación y siempre de la reflexión.

-Excelente y pródigo traductor

Son más de cincuenta las obras que Feliu Formosa ha traducido del alemán, entre poesía, teatro y narrativa. Esta dedicación profesional que inicia a su regreso de Alemania (concretamente de Heidelberg y de Mainz), a principio de los años sesenta —donde perfecciona su conocimiento de la lengua y se familiariza con el teatro alemán— le ha acompañado desde entonces y se ha convertido, en muchos momentos, en su manera de subsistencia. Esta temporada en Alemania le sirvió, en parte, para confirmar su profunda vocación teatral.

La gran capacidad de trabajo, la meticulosidad y la exigencia que le caracterizan se pueden apreciar con nitidez a través de numerosos fragmentos de estos diarios, ya que en ellos consigna el proceso de documentación que lleva a cabo para abordar un texto; así se puede ver en su traducción de *Dansa de Mort* (1976), de Strindberg; (1997: 135 y 147). Incluso, el diario llega a convertirse en ocasiones en una especie de *carnet* donde el autor va anotando las opciones de traducción que se le plantean o las dudas y los problemas que va encontrándose durante el desarrollo de esta actividad.

De hecho, en una de sus reflexiones sobre la naturaleza del diario que está escribiendo, el poeta sopesa tres opciones: una vía "política", una vía sentimen-

¹³ Un vínculo profesional que se hace patente en algunas notas que consignan el deseo y la solitud de Benet i Jornet para que el poeta le escriba el prólogo a la obra *La desaparició de Wendy*, o en otras en las que hace referencia a una carta que recibe de Benet, en la que le cuenta la impresión que le causó la lectura del poemario de Formosa: *Cançoners* —el interés de Benet también se extiende a su actividad teatral como demuestran algunos artículos que le dedica (1971; 1990). Por otra parte, la amistad personal se manifiesta en el diario tras la muerte de Maria Plans.

tal, de “revisió de les relacions” (a la manera del diario de Anaïs Nin) y la vía del *Diari de Treball*, de Brecht, que es la que sigue en cuanto a las traducciones y también a los ensayos teatrales (1997: 191).

Asistimos, en consecuencia, al proceso de traducción de obras como *Hedda Gabler* (1997: 170), diversas canciones de Bertolt Brecht (2005: 114) o al monumental y complejo proyecto de traducir las obras completas del mismo autor (2005: 151). Y ya hemos visto como esta actividad ha generado asimismo diversos papeles de carácter teórico sobre la traducción de textos dramáticos.

-Profesor

Otra de las vertientes de su absorbente dedicación al arte dramático es la que resulta de la docencia en el Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. En sus diarios, el poeta da buena cuenta de las diferentes fases de trabajo que implica su labor de profesor. La selección de la obra que los alumnos tendrán que interpretar, su estudio en profundidad para enfocar la interpretación (2005: 104), el reparto de papeles y, muy especialmente, la evolución de los ensayos. Aquí, obviamente, combina la dedicación pedagógica con la de director escénico de sus talleres.

A través de los días y las páginas, nos hace partícipes de sus dudas a la hora de resolver alguna escena, por ejemplo de *Final de partida*, de Samuel Becket (1997: 206); de *Les Coèfores*, de Esquilo (2005: 174) o de *Romeo i Julieta*, de Shakespeare:

Assajant l'escena de comiat de Romeo i Julieta. Mentre escric això, tinc els actors davant meu [...] Com han de ser els moviments, les actituds, la gesticulació? Una mena de «coreografia» distant i simbòlica de l'acte amorós? O bé una escena realista [...] (1997: 69).

También apunta su valoración del resultado final de las representaciones delante del público: “El dia de l'estrena no va sortir tot a la superfície. El muntatge va fer bonic, però a la interpretació li va faltar la intensitat que jo volia [...]” (1997: 152). Su diario se convierte así en un cuaderno de trabajo y resulta un documento pedagógico de primer orden que permite conocer de primera mano la manera de trabajar y de entender el teatro del poeta. A través de la prosa diarística es posible sentir la pasión con la que se libra a estos ensayos y deducir el interés que los talleres despiertan en el poeta.

Pero su actividad en el Institut no se limita a dar clases; Formosa es un hombre político y como tal se dedica también a la gestión de la acción teatral. Así pues, reflexiona sobre la organización interna del grupo teatral o planifica la creación de centros comarcales del Institut. Su ideal es trabajar con un grupo de gente que comparta y se compenetre desde el punto de vista ideológico, estético y personal, pero rara vez lo consigue y ello es motivo suficiente para la frustración.

-Actor y rapsoda

Por último, los dos volúmenes de su diario permiten hablar, además, de otra de sus dedicaciones como hombre de teatro; la primera que le puso en contacto con la actividad teatral, quizás la que más le atraiga: la de actor. Formosa afirma en la última entrega de su diario que en su historia personal la interpretación ha sido un complemento necesario: “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 meva vida”.

Trabaja a fondo su papel de Tusenbach en la obra de Txèkov: *Les tres germanes*, que interpretó para la televisión (1997: 84); actúa en la película *La verdad sobre el caso Savolta*, y triunfa con el proyecto teatral: el *Aula Brecht*. Un montaje donde interpretaba doce textos del autor alemán, que rodó durante siete años por Cataluña y que fue grabado en dos ocasiones para la televisión. También fue un éxito el espectáculo *Hola, Brecht!*, compuesto por canciones y poesías de Brecht, dirigido por J. M. Mestres, y en el que Formosa actuó en más de setenta representaciones (1997: 188).

Ciertamente, Formosa nunca se ha dedicado a la interpretación como profesional y puede que sea ésta la faceta teatral donde menos se ha prodigado, sin embargo le procura reacciones contradictorias: euforia, cuando se produce el contacto y la comunión con el público; y desasosiego por el esfuerzo y la insatisfacción previa, durante los ensayos. Formosa refleja en los diarios la dificultad para integrarse en el grupo, ya que su manera de llegar al personaje es diferente de la de sus compañeros y lo atribuye, en parte, a su carácter: “irresolt; insegur; temorós davant les empreses que requereixen un lliurament total i una assumptió sense subterfugis de totes les dificultats previsibles”.

El trabajo de actor le deja exhausto y es por ello que en una nota de 1999 se plantea que el esfuerzo es desproporcionado y decide hacer de actor siempre que sea compatible con su ritmo de trabajo en otras actividades. Así se embarca en nuevos proyectos como el espectáculo *Aria de diumenge*, con textos de Pere Quart, o en lecturas escenificadas —*Als meus supervivents*. Y también actúa de rapsoda recitando algunos de sus versos o de otros, o haciendo un “bolo” a partir del *Bestiari* de Pere Quart; dedicación que le reporta una gran satisfacción, quizás porque encaja con el tipo de actor que es.¹⁴ En cualquier caso, toda esta actividad, da paso siempre a la reflexión; en los diarios aparece su impresión, detallada, sobre cada una de estas intervenciones (2005: 32).

A pesar de estos cinco apartados, ilustrativos de los diferentes perfiles del hombre de teatro que se muestra en sus diarios, es prácticamente imposible separar la actividad profesional de la vida de Feliu Formosa; sus días se entrelazan con esta agitada vida teatral. La muestra más clara de esta fusión entre vida teatral i vida personal en el poeta la encontramos en la identificación que establece con los personajes que dirige

¹⁴ “Sempre he estat un actor «verbal» més que un intèrpret de personatge” (2003: 17).

Quan dirigeixo *Romeo i Julieta*, vull que els actors s'adonin que hi aboco la pròpia peripècia vital i que vegin que m'ho jugo tot, sense amagar cap carta. No hi ha una sola troballa escènica que no estigui recolzada en algun moviment viscut (1997: 141)

O que interpreta

El meu treball amb el doctor Astrov [de *L'oncle Vània*] és l'experiència in-terpretativa més intensa que recordo. M'hi buidava completament, potser massa. De vegades he pensat que idealitzava el personatge i el convertia en una mena de «consciència» lúcida de la frustració vital i humana que vivien tots els altres (2003: 54).

Esta implicación “profesional” influye en su vida. Consta una falta de compensación entre “aquest lliurament a *Romeo i Julieta* i la meua vida de relació en altres nivells” (1997: 142). Una de sus preocupaciones más constantes, reiterada en sus diarios, es la dispersión que caracteriza su trayectoria profesional, pero también su vida: “Sóc massa poc exigent? O sóc víctima de tota mena de dispersions, en el camp professional i en el camp afectiu?” (1997: 190). Este interrogante enlaza con sus dificultades a la hora de relacionarse. Tanto en uno como en otro diario, el autor describe alguna de sus crisis y muestra los conflictos que le suponen la relación con los demás. Un estado que podemos reseguir en las últimas ediciones de su diario; en una anotación de 2001: “No m'agrado. Penso que no he fet el que hauria volgut fer en aquesta vida [...] La frustració de no haver escrit narrativa ni teatre”. La insatisfacción eterna del intelectual lúcido y exigente que sufre en cada faceta de su vida y de su profesión para ofrecer siempre lo mejor de sí mismo en cada empresa, para volcarse en su experiencia teatral. Un poeta apasionado con el drama de la vida.

3. Algunas conclusiones

Llegados a este punto, se manifiesta del todo evidente la marginal tendencia de los dramaturgos catalanes contemporáneos a escribir textos de tinte autobiográfico o memorialístico donde contar los avatares de su carrera teatral; como hemos visto, son muy pocos los que se atreven aunque sus testimonios se revelan imprescindibles. El superficial recorrido que hemos ofrecido de las obras desde Adrià Gual hasta Feliu Formosa, deteniéndonos en los textos, siempre críticos, de Maria Aurèlia Capmany y también de Manuel de Pedrolo, ha puesto de relieve la importancia y el valor de la llamada literatura autobiográfica, y concretamente, de los dietarios —ahora de moda en la literatura catalana, pero durante tanto tiempo olvidados— para conocer en profundidad la otra cara de los escritores y, más aún, para entrar en su laboratorio de escritura o de creación, en un sentido más amplio.

Un laboratorio que hemos podido visitar sobretudo de la mano de Feliu Formosa, que en su calidad de diario íntimo —casi insólito en el dietarismo ca-

talán contemporáneo— expone todas y cada una de las facetas teatrales que practica. Su predisposición a la reflexión, su capacidad de trabajo y su testimonio sincero sobre los más diversos aspectos vinculados con el arte dramático — entre ensayos, montajes, estudios críticos, traducciones e interpretaciones propias— proporcionan una información generosa y muy completa para reconstruir y comprender en mayor profundidad el origen y el desarrollo de piezas teatrales concretas —que sólo se han conservado en forma de texto—, y lo que es más importante, permiten observar la calidad profesional y humana de un hombre de teatro como Feliu Formosa, exponente de una generación teatral catalana nacida del esfuerzo, la precariedad y las grandes ilusiones de los años setenta. Cada uno desde su posición, más pública y combativa en el caso de Capmany, más laboriosa y fugaz en el caso de Pedrolo, o más silenciosa pero inconmensurable en el caso de Formosa —con la labor realizada desde el Institut del Teatre y con sus traducciones, que abren la escena catalana a los vientos de procedencia germánica—, apuntan firmemente a la normalidad y al resurgir de un género temporalmente truncado.

Bibliografía

- BENET I JORNET, Josep Maria (1990): “Dramaturgo enterrado en los cimientos”. *El País* 27/06/1990.
- BENET I JORNET, Josep Maria (1971): “Feliu Formosa, una impossibilitat teatral”. *Serra d’Or* 140: 51-53.
- CAPMANY, Maria Aurèlia (1997): *Obra Completa. Prosa*. Barcelona: Columna.
- GARCIA, Xavier (ed.) (1992): *Rellegir Pedrolo*. Barcelona: Edicions 62.
- GRAELLS, Guillem Jordi (1992): “Un recorregut pel teatre de Pedrolo”, en *Rellegir Pedrolo*, pp. 103-122. Barcelona: Edicions 62.
- PONS, Agustí (2002): “Maria Aurèlia Capmany i la seva influència en la configuració de la Catalunya d’avui”, en *Maria Aurèlia Capmanys: l’afirmació en la paraula*, Montserrat Palau i Raül-David Martínez (Eds.), pp. 81-92. Tarragona: Cossetània.

Obras estudiadas

- CAPMANY, Maria Aurèlia (1982): *Dietari de prudències*. Barcelona: La Llar del Llibre.
- FORMOSA, Feliu (1997): *El present vulnerable. Diaris I (1973-1978)*. Barcelona: Laia [1979].
- FORMOSA, Feliu (2005): *A contratemps. Diaris I*. Catarroja: Perifèric Edicions.
- FORMOSA, Feliu (2005b): *El somriure de l’atzar. Diaris II*. Catarroja: Perifèric Edicions.
- PEDROLO, Manuel de (1998): *Diari 1986*. Barcelona: Edicions 62.
- PEDROLO, Manuel de (1999): *Diari 1987*. Barcelona: Edicions 62.
- PEDROLO, Manuel de (1991): *Darrers diaris inèdits. 1988-1989*. Barcelona: Edicions 62.