visat.

primavera 2021

Felícia Fuster, exploradora de l'Orient, pionera en traduir poesia japonesa

Mercè Altimir

Enguany commemorem el centenari de Felícia Fuster, nascuda el 7 de gener de 1921 a Barcelona. L'artista pertany a una generació que es va fer adulta a la postguerra. Ella, però, va triar una altra atmosfera −més oberta i més fèrtil− i es va traslladar a París al començament de la dècada dels cinquanta. De la seva vida personal en sabem ben poca cosa i tampoc no ens ha deixat escrits en què parli de la seva poesia o de la dels altres. A *Terra de temps absent*, del 1988, en concret a l'apartat *D'enllà del lluny*, en què la poeta mira enrere, hi ha quatre poemes titulats «Pertanyo». Rengleres de lletres negres dibuixen sobre el paper blanc l'arc de la vida. Aquests poemes són una mostra d'un dels interessos de Fuster, el cal·ligrama. En japonès, *kaku* significa, alhora, escriure i dibuixar; se sap que la cal·ligrafia és a l'arxipèlag un art pictòric. Això sí, feta a mà, com les obres plàstiques de Fuster. En la poesia japonesa, la mirada hi té, per múltiples raons, un pes característic i encara avui és plenament vigent i estès el *shikishi*, el costum d'escriure, o dibuixar, si és que cal destriar un verb de l'altre, la cal·ligrafia d'un poema sobre papers de colors. Entre la tria de poemes de l'antologia de poetes japonesos contemporanis traduïts per Fuster hi trobem també cal·ligrames: «Plats» (1923), de Takahashi Shinkichi, o «Granotes comestibles» (1925), de Hagiware Kyôjirô. El primer dels quatre poemes de «Pertanyo» comença amb un monosíl·lab, un tret força habitual en Fuster:

No
No digueu
que pertanyo a
la pols O crideu
que pertanyo a la vida

Hi manquen els signes ortogràfics convencionals d'un escrit. L'espai en blanc del quart vers marca un contundent gir de guió, un canvi

brusc i rebel en l'orientació de la sageta. El detall de l'espai imprevist, aparentment inútil, és la romanalla testimonial del marge de llibertat personal que l'autora ha reivindicat al llarg de tota la seva trajectòria artística. El tercer poema de «Pertanyo», en concret, fa referència a aquesta efemèride personal i majúscula del naixement i, seguidament, al *decrescendo* reiteratiu en minúscules dels aniversaris successius. El primer «O» del poema és de misteri, un contrast amb la insistent monotonia de les «I» a *I encara*, del 1987. Per a aquell qui ha eixit a la llum, la possibilitat contrària ja no és més que una opció que defuig l'experiència. A «L'altra riba» (1968), de Shiraishi Kazuko −un dels poemes triats per Fuster a l'antologia−, ens parla, des del si matern, un fetus molt primerenc, una creació que no arribarà a néixer. Tornant al tercer poema de «Pertanyo», ens sobta trobar-hi, en l'evocació d'aquest temps arcaic de l'ésser −ja fora de l'úter, tot i que mancat de veu pròpia−, una referència al Japó −«el joc de cartes japonès»−, pol magnètic i alhora enigmàtic d'una passió singular i intransferible de la creadora:

O
Potser
encara soc
el subtil joc
de cartes japonès
amb qui no sé si em
vaig jugar aquell primer
i gran Gener de l'existència
inesperada Quants geners breus
m'esmollaran les mans amb
el joc de l'espera tota
incendi I qui sap
Sí i No Blanc
sense Negre
Ser
O

D'altra banda, veiem com la corrua de mots minva i s'esvaeix un cop ha tramuntat el cim de la carena de la vida. Per contra, l'espai buit

s’eixampla. El «Sí» i el «No», el «Blanc» i el «Negre», el «Ser» i el misteri intractable de la «O», perllonguen, semblants i diferents, sempre lligats i recíprocs, aquest esdeveniment del naixement. Presència de l’un, futur o nostàlgia de l’altre.

El 7 de gener de 1921, com dèiem, dia en què les cartes inesperades de l’oracle van immiscir-se en l’existència biològica de la poeta tot just acabada d’aterrar en aquest laberint de paraules que és el món humà, feia temps i generacions que els daus rodaven. Algun atzar engendrà en ella, entre altres dèries, la passió per l’Orient i, més en concret, pel Japó, tal com ens ho fa saber el poema. Aquest entusiasme viatger o verí de vida nòmada («Què ho fa, que se’ns encenguin / les sandàlies / pels camins, les estrelles, les pedres / adolorides de records, i / fins els porus / més feréstecs». *I encara*, 1987) la va impulsar molts anys més tard, ja transcorregut mig segle de vida, a dedicar-hi la passió necessària per aprendre’n l’idioma i l’escriptura (la més enrevessada del món!) i per explorar-ne tant la tradició –les tankes i els haikus− com la modernitat, o sobretot la més actual. El seu esforç ens ha llegat una *Antologia de poesia japonesa contemporània* publicadal’any 1988. Malauradament, és una mena d’hàpax que encara espera continuadors.

Aquelles cartes o daus oraculars que la van marcar amb lletres enceses de bon començament no van ser, amb tot, viscuts com un destí tràgic, a la grega, que ens veu com uns simples ninots perdedors maniobrats pels déus, sinó que neix de la llibertat de dos éssers que han cercat trobar-se. Cal que destaquem aquesta comprensió de Fuster a propòsit de la dignitat humana: «I la gran / llibertat de néixer / com la sorra / com el foc / com el mots / del xoc / del sí / de dues pedres.» (*Sorra de temps absent*). Aquesta mateixa vida que ens empeny a un futur perpètuament incert arrossega, tanmateix, una sola certesa, la mort que a poc a poc es sedimenta: «Tot l’any del temps / El sol tossut ens va traint / ens porta el vi fosc de la nit» («Tot l’any del temps», *Sorra de temps absent*). Tot i saber-ne el resultat final, els poemes combaten l’abraçada de la mort:

Com
aprendré
a arrencar-me la molsa el coure del verdet
del cap avui ara mateix i ara
de pressa

i aquest no-res que em bat

m’oxida

m’escrostona

De nou veiem com la disposició de les lletres a l’espai apuntala la significació del poema imposant un nou gir a partir del «de pressa» del quart vers. En aquest punt precís, els espais buits de la respiració a la fi dimiteixen de la seva funció de refrenar la gravitació del corrent de l’aigua. El treball poètic compassava el temps i l’emmagatzemava, i el feia créixer. La poesia, doncs, és una arma de lluita contra la mort, i hi lluita amb l’agressivitat i l’hostilitat apresa de la mort mateixa: «Val més, ben donat, un cop d’ullal / que un llarg badall estúpid. / És el temps de les dents / i el temps també es neteja a mossegades». És un avís que assenyala el parany de deixar-nos acovardir per la por de viure. Una advertència que ens commina a no fugir del foc per acabar caient a les brases: «És perillós d’escoltar massa les ales / dels llavis que es despleguen / xisclant-nos / i ens obliguen a viure. / És perillós d’endevinar-se, i encendre’s / massa tendres / a cap altar / quan les naus, ancorades, ja difícils / de moure / se’ns rovellen. És perillós. / És perillós no encendre’s. / Més. / Molt més encara». (*I encara*, 1987).

Aquest afany de vida la mobilitza en la direcció de l’Orient. De la poesia tradicional japonesa n’explora ben aviat la tanka: «Camino, lliri / avall, per la pujada / d’un fus horari. / Per la terra sencera / no trobo la sortida.» («Lliri avall», *Aquelles cordes del vent*, 1987), i, molt més tard, el haiku més despullat («Del Japó i de l’infern ratllat», *Postals no escrites*, 2001):

Vertical Somnis

Horitzontal Els segles

Tot només ratlles

D’ençà del seu primer poemari, *Una cançó per a ningú i trenta diàlegs inútils* (1984), Fuster ens havia avesat a capbussar-nos en les experiències vitals per mitjà d’un tresor molt particular i ric de mots pertanyents al camp semàntic del teixit: «Soc una agulla torta / de tants carrers sargits / ja sense fil, / darrere meu cap llinatge no em tiba, / me’n vull anar»; «Igual que una bufanda que s’allarga / el món es va teixint contínuament, / ni comença ni acaba; / per un costat la llana ja es podreix / per l’altra s’afegeix una passada / i res no es pot

cosir, / tot viu per una embasta / i els fils que es fan columnes amb el temps / cauen també i tot es desenganxa». En el haiku de *Postals no escrites*, tanmateix, en té prou amb uns pocs mots, mentre el poema s'omple de buit:

Escurçó escurça'ns
l'infern ratllat del viure
sota una llosa

La corrua de paraules, Negre sobre Blanc, s'escurça, i l'espai, el silenci o el buit, Blanc sobre Negre, s'eixampla, respira. Ens sembla que Felícia Fuster ha anat a l'encalç d'aquest pensament de l'Orient, el del budisme zen, segons el qual no és la gerra que crea el buit; paradoxalment, és el buit que fa néixer la gerra. El poder de generació de l'interval esdevé un interrogant principal. Potser es tractava de desinflamar el jo individualista, massa emfàtic, massa procliu als «diàlegs inútils» per tal que compareguéssem, en comptes de l'enfrontament aspre de l'altre com a binari opositor, el llaç amable del diferent, sense que calgui defugir l'abisme de la distància vivificadora.

Ni de corretges,
ni de pell, ni del vidre
d'un altar fràgil.
Jo volia vestir-me
només de pluja tendra.
(*Aquelles cordes del vent*, 1987)

En un article de l'any 2014 a *Visat* vaig comentar alguns aspectes de l'obra de Felícia Fuster com a traductora del japonès. Tal com explicava en aquell estudi, Fuster va traduir conjuntament amb Naoyuki Sawada (Tòquio 1959) una antologia de 49 poetes japonesos moderns i contemporanis al català l'any 1988 (Proa) i una altra de 15 poetes catalans moderns i contemporanis al japonès l'any 1991 (Tòquio, Shichôsha). Vaig conèixer personalment Sawada l'any 1992 quan va visitar la Facultat de Traducció i d'Interpretació de la Universitat Autònoma de Barcelona acompanyant el conegut poeta japonès Makoto Ôka (1931-2017), un dels poetes triats per Fuster. En aquella visita ens van llegir el poema «La nuca de la muntanyeta», que apareix en el volum de traduccions. És possible que Fuster tingués oportunitat d'intercanviar impressions amb Ôka a París o al

Japó perquè Ôka va ser el president del Pen Club japonès del 1989 al 1993 i va visitar sovint la capital francesa. Aquest poeta, precisament, ha traçat una voluntat similar a la de Fuster, ha estat un gran divulgador de la poesia japonesa a l'estranger, tot i que també −menys *outsider* que ella− va fer una gran tasca en la difusió de la tradició poètica japonesa al seu país. Durant trenta anys, d'ençà del 1979, va escriure una breu columna a la portada d'un dels dos diaris més llegits al Japó, l'*Asahi Shinbun*. Fos quina fos la notícia de la jornada, el lector hi trobava al costat, discretament, una *waka*, una tanka o un haiku i el comentari d'Ôka. Era també un crític d'art molt reconegut. Fora del seu país ha estat un entusiasta divulgador de la poesia japonesa i un impulsor de l'experimentació del *renshi*, que són trobades de creació de poemes encadenats de vers lliure escrits o recitats en diverses llengües a càrrec de diferents poetes. Va voler internacionalitzar aquesta tradició japonesa del poema col·lectiu desplaçant-la més enllà de les seves fronteres.

Més amunt hem dit que l'escriptura japonesa és la més enrevessada del món per la tria que fa −gens justificable des d'un punt de vista pragmàtic− de combinar diversos sistemes gràfics −els logofonogrames o caràcters xinesos, dos sil·labaris i el nostre alfabet− i per la multiplicitat en la lectura dels caràcters, una ambigüitat que s'afegeix i amplifica la de la mateixa llengua, de qualsevol llengua. El context ho és tot. Això fa que, malgrat les seves limitacions per a la rima, sigui una escriptura de gran potencialitat poètica. La possibilitat reforçada de produir l'equívoc l'allunya de la fixesa del Ser, de la identitat i de l'etern plúmbic.

Fuster i Sawada reparteixen els poetes de l'antologia de Proa del 1988 en deu grups, tot tenint en compte la diversitat dels corrents literaris i la cronologia. L'any 1990 Fuster va col·laborar de nou com a traductora, aquest cop al francès, en una revista trimestral de poesia, *Vagabondages*, editada a París. Sawada en va escriure la introducció. Les dues antologies tenen característiques diferents. En la revista hi trobem tant poetes clàssics com moderns i contemporanis, i aquest deu ser un dels motius pels quals hi col·laboren quinze traductors. Alguns poemes clàssics procedeixen d'altres antologies publicades. Sigui perquè en aquesta revista francesa s'hi abasta un nombre d'anys infinitament més llarg, sigui perquè havent passat un parell d'anys d'ençà de la publicació de Proa un canvi de perspectiva s'imposava, sigui per la mateixa

confluència de tradició i modernitat, el cas és que no reparteix els poemes seleccionats en períodes corresponents a moviments literaris o a la cronologia, tal com havien fet amb Sawada en la publicació catalana (futuristes i dadaistes, la generació de postguerra, les poetes, els més actuals, etc.), sinó que en aquest cas la distribució es fa segons un criteri de claus de lectura. En cadascun d'aquests eixos el lector hi troba tant poetes clàssics com moderns. Són els apartats següents: *Dia-logue* (□-□), *Haikai* (□□), *Guerre* (□□), *Avant-garde* (□□), *Voyage* (□). Pel que fa a aquest darrer tema, en la poesia japonesa, l'experiència del viatge −pretesament passiu o actiu, pretesament interior o exterior− és omnipresent.

En aquesta antologia, Sawada, molt més segur en francès que no pas en català, apareix com a traductor únic de poemes pel trasllat dels quals en l'antologia catalana havia cercat, òbviament, la destresa de Fuster amb la llengua. Aquest és el cas de «La millor manera tot i dormir», d'Asabuki Ryôji, o de «La llengua materna», d'Iijima Kôichi. En canvi, signen conjuntament «El presoner», de Miyoshi Toyoichirô, o «La prostituta verge puapua fa l'aeiou casolà», de Suzuki Shiroyasu. Finalment, alguns dels poemes traduïts per Fuster al català apareixen traslladats al francès per un altre traductor. A la dècada dels vuitanta no es pot comparar del segle passat el nivell de competència en coneixement de la llengua i de la literatura japonesa de catalans i francesos. L'estada durant part dels segles XVI i XVII d'espanyols i portuguesos a l'arxipèlag nipó no va modificar en absolut el rumb principal de la cultura japonesa d'aquell temps. L'arribada de les potències occidentals a mitjan segle XIX, en canvi, va obligar els japonesos a entomar el repte de la modernitat via el model occidental. França era una d'aquestes nacions que van establir des d'aleshores forts lligams amb el Japó.

En l'article anterior de *Visat* vaig comentar la traducció dels poemes «El matí de la gran separació», de Miyazawa Kenji, i «La llengua materna» de Iijima Kôichi. En aquesta ocasió, i ja que a l'inici m'he referit al cal·ligrama, diré alguna cosa de «Plats», un poema molt conegut del poeta dadaista Takahashi Shinkichi (1901-1987). Curiós poeta. Admirador de Bashô i practicant del zen amb rigor i serietat, no va compondre mai ni un haiku ni una tanka. Sempre ho va fer en vers lliure. La lectura de fragments del *Primer manifest dadà* de Tristan Tzara, a dinou anys, va decidir-lo a escriure poesia. Pel camí del dadaisme, va redescobrir, al cap de poc temps, el zen. Un

testimoni de com sempre necessitem allò que arriba de lluny per adonar-nos del que era a tocar. El poema parteix d'una experiència biogràfica, quan de jove va treballar en un restaurant.

PLATS

Plat plat plat plat plat plat plat plat plat plat plat plat plat
plat plat plat plat plat
Plat plat plat plat
Avorriment
Pel front com un cuc la passió serpenteja
Amb el davantal color d'arròs blanc
El plat no l'eixuguis
La dona que té el niu del nas negre
Allà també la broma fumejant
Fon la vida dins l'aigua
A la cassola de l'estofat ja fred
La lassitud sura
Trenca el plat
Si el trenques
En surt com un ressò d'avorriment.

Enfoquem la mirada a les tres primeres línies del poema. A l'original es repeteix, al llarg d'una única línia, un sol caràcter, 皿, que significa 'plat'. La iteració del mot carrega auditivament i visualment la sensació d'enuig que el cinquè vers (setè en la traducció) tracta de modificar. A parer meu, a aquest setè vers hi manca un signe d'exclamació; es tracta d'una ordre contundent: «Prou d'eixugar!».

La llengua japonesa utilitza a voltes el sistema propi de disposició de les lletres a l'espai −verticalment i de dreta a esquerra−, i altres vegades empra el nostre −horitzontal i d'esquerra a dreta. Podem trobar aquest poema −ja hem dit que és molt conegut−, en les dues orientacions. Resulta evident, però, que quan repetim el caràcter de 皿 de dalt a baix, la sensació d'estar sotmès a una feina feixuga i absurda que ens ofega és molt més viva i intensa (els plats literalment ens esclafen). En la traducció al francès, Y. M. Allieux escriu aquesta primera línia en vertical i la resta en les línies horitzontals del nostre sistema gràfic. Fuster ho resol d'una altra

manera: les escriu totes en horitzontal, però «apila» tres rengleres de plats. Hi ha tantes solucions com traductors.

He esmentat aquesta antologia francesa per fer més visible encara el caràcter absolutament singular de la Felícia Fuster traductora i, alhora, per donar a conèixer també algunes activitats artístiques de la nostra poeta *outsider* a la seva ciutat d'elecció. He dit que l'antologia de Proa és un hàpax o una crida a nous continuadors. Fuster va ser una avançada, una viatgera de «camins inèdits» que ens llega una «passarel·la» que encara sura solitària cercant unes mans que en perllonguin l'empresa.