

Felícia Fuster

Visat núm. 18
(octubre 2014)

per Mercè Altimir Losada

Amb la publicació pionera l'any 1988 d'una antologia de *Poesia japonesa contemporània*, Felícia Fuster va obrir l'incert camí de la introducció de la creació poètica moderna originària del país oriental. En col·laboració amb Naoyuki Sawada, va dur a terme una tasca ingent, concretada en la traducció de fins a quaranta-nou poetes d'estils, tècniques i propostes ben diferents.

L'antologia va omplir un buit dins el desconeixement general de la literatura de l'arxipèlag, sobretot si es té en compte la precària situació de la traducció del japonès en la dècada dels vuitanta del segle passat. El volum brinda al lector un ampli espectre del que la crítica literària nipona anomena «primera literatura moderna» (de l'obertura de 1868 al final de la Segona Guerra Mundial) i «literatura moderna posterior» o «literatura de postguerra» (després de la derrota i de quinze anys de guerra, va caldre refer-ho tot de cap i de nou, de manera que el tall amb les preocupacions de la primera onada moderna és radical). En el recull hi apareixen alguns dels poemes més emblemàtics d'aquests períodes, com ho són «El matí de la gran separació» de Kenji Miyazawa o «El tren fúnebre» de Yoshirô Ishihara.

Fascinada per la cultura oriental, com altres artistes catalans de la seva generació (Albert Ràfols-Casamada, Antoni Tàpies o Joan Brossa), Felícia Fuster va visitar les illes japoneses l'any 1986 (el 1995 va viatjar a la Xina). Posteriorment va escriure tankes («Estais», dins *Aquelles cordes del vent*, 1987) i haikus inspirats per la pintura, els viatges o el desassossec (en va publicar una tria a *Postals no escrites*, 2001).

Som davant una traductora exigent i curosa, per bé que ocasional. Llevat de la traducció d'*Obra negra* de Marguerite Yourcenar (Proa, 1984), és coautora amb Naoyuki Sawada (escriptor, filòsof amb una tesis de doctorat sobre Sartre i actualment professor de la Universitat de Rikkyô) d'una antologia de *Poesia japonesa contemporània* (Proa, 1988) i d'una antologia de *Poesia catalana contemporània* (Shichosha, 1991). Gràcies a la segona, el lector japonès ha pogut tenir accés a poemes de Joan Oliver, Salvador Espriu, Joan Brossa, Vicent Andrés Estellés, Miquel Martí i Pol, Pere Gimferrer, Narcís Comadira, Joan Navarro i Maria-Mercè Marçal.

Pel que fa a la tria de poetes japonesos, el volum ens ofereix una mostra representativa dels diferents corrents i moments històrics, fins a quaranta-nou veus, totes inèdites en català. El de més edat és Kôtarô Takamura, nascut el 1883, i el més jove Hisaki Matsuura, del 1954. Hi trobem poetes cabdals i ja coneguts a Occident, com ara Takuboku Ishikawa, Sakutarô Hagiwara (el primer a reeixir en l'empresa d'eleva la llengua moderna a la dignitat de llengua poètica), Kenji Miyazawa o el dadaïsta zen Shinkichi Takahashi. La majoria, però, són autors encara desconeguts, o gairebé

desconeguts, fora de la seva llengua nadiua. Fuster va dur a terme amb posterioritat una versió al francès d'alguns d'aquests poemes (*Vagabondages*, 1990). Tot i llegir el japonès, va treballar a partir d'una primera versió al català feta per Naoyuki Sawada (així ho posa de manifest a l'entrevista «Felícia Fuster, poeta i pintora», publicada al diari *Avui* el 15 de març de 2001).

Del ressò de l'art oriental en la seva obra de creació i de la recerca de Fuster com a traductora de la llengua nipona i com a lectora i estudiosa de la seva poesia, en destaquem tres aspectes. El primer, el caràcter innovador de l'empresa. L'haiku i la tanka ja havien estat introduïts i anostrats al cànon català de la mà de Carles Riba, Màrius Torres o Salvador Espriu, però Fuster ens endinsa en les vies d'experimentació, sovint desconcertants, de la poesia moderna i contemporània. La literatura japonesa del 1968 ençà és una creació híbrida, sorgida del xoc, en bona mesura reviscolant i sens dubte rupturista, amb les diverses tendències artístiques de les lletres occidentals. Aquesta situació de novetat, de descentrament i de transformació intensa, característica de les circumstàncies històriques que travessava la societat de l'arxipèlag, devia desvetllar l'interès de la traductora.

En segon lloc, volem remarcar l'estímul singular provinent de la dimensió cal·ligràfica de la poesia japonesa, un factor subratllat repetidament i amb insistència per Fuster (vegeu «La poesia japonesa moderna», *Revista de Catalunya*, 1988, p. 133-135; «Pròleg», 2010, p. 513). Per raons que tenen a veure amb el sistema gràfic d'escriptura, la poesia japonesa ha bastit una estètica que ha après a extreure el màxim profit dels procediments visuals. En concret, s'esplaiava en el joc enginyós de les possibilitats combinatòries de les quatre grafies que empra la llengua escrita: els logofonogrames adoptats del xinès són aspres i precisos, mentre el sil·labari *hiragana* és gràcil i afavoreix l'equívoc semàntic. El sil·labari *katakana* i el *rômaji* (l'alfabet llatí) completen el mosaic de contrastos. El joc visual és permanent i el lector japonès està avesat a col·laborar-hi de manera activa. Fuster es capbussa en la recerca de les possibilitats insòlites —per a una escriptora formada en l'ús d'una única escriptura alfabètica (analítica)—, derivades d'aquest estret parentiu entre pintura i poesia. En adoptar el vers lliure i allargar l'extensió del poema, els poetes moderns, en consonància amb la seva tradició, van donar preferència al procés compositiu propi del muntatge cinematogràfic (a la manera del xoc d'imatges introduït pel director rus Serguei Eisenstein, inspirat al seu torn en el model d'encaix de peces soltes del logofonograma), per damunt de la sospitosa i hipnòtica continuïtat narrativa, concebuda ingènuament com el mirall del món que ens envolta («Plats» de Shinkichi Takahashi o «El tren fúnebre» de Yoshirô Ishihara en són un exemple). És a dir, en la poesia moderna japonesa, Fuster hi troba la seva mateixa inquietud envers les possibilitats visuals i de des-muntatge de l'escriptura.

Per acabar, volem fer esment d'un tercer estímul: l'influx de l'estètica de l'asimetria i el buit. El ritual del te, per exemple, en delimitar l'espai i el temps, i d'aquesta manera, impedir que es deixatin en una inintermitència estèril, ens ensenya la rara utilitat del detall de l'interstici alliberador, que fa propici el viatge més enllà de l'entorn opressiu i mancat de respir evocat, per exemple, en alguns poemes de «Del Japó i de l'infern ratllat»: «Eскурçó escurça'ns / l'infern ratllat del viure / sota una llosa» (*Postals no escrites*).

Volem afegir, encara, uns breus comentaris a propòsit dels enigmes que obren algunes de les «limitacions» detectades a les versions, a fi que puguin il·luminar algunes vies d'interpretació de l'evolució del procés creatiu de Fuster. Quan Kenji Miyazawa utilitza el nostre alfabet en un dels versos de «El matí de la gran separació» (/ *jo ara vaig ben sola* /), el tall amb la resta de la grafia del poema és evident i immediat als ulls del lector japonès, però aquest efecte resultava, òbviament, molt complicat de traslladar al català. Ara bé, en el cas de «El presoner» de Toyochirô Miyoshi, el darrer vers del poema empra la paraula francesa *vie* i els traductors haurien pogut cercar una manera de traslladar aquesta desviació del mot usual feta per mitjà d'un desplaçament a una altra llengua. Són petits detalls, però ens sorprenen en una artista tan perspicaç i diligent amb la recerca del fet insòlit. Encara ens sobta més quan, fent referència a «La llengua materna» de Kôichi Iijima,

escriu a l'article esmentat de la *Revista de Catalunya*: «[El poeta] descriu la nostàlgia que sentia durant el temps passat lluny del Japó, separat de la seva llengua materna». Una lectura més atenta hauria fet evident que Iijima posava l'accent, ben al contrari, en una veritable ànsia per desacoblar-se de la mare, de la pàtria i de la llengua nacional, tot plegat i alhora. No només a causa del disbarat enorme de la guerra (vet aquí la identificació amb Paul Celan que confessa en el poema), sinó en qualsevol cas i circumstància.

Un altre interrogant és que més d'un cop afegeix signes tipogràfics de puntuació inexistents a l'original, com és el cas de «El tren fúnebre» de Yoshirô Ishihara. En aquest poema mancat totalment de puntuació hi ha, a més, la presència de tres *ma* (interval·ls buits equivalents a un logofonograma), un recurs visual característic tant de la poesia japonesa tradicional com de la moderna. Aquests «traus» singulars no apareixen en la versió catalana. La nostra intenció en deixar constància d'aquestes sorpreses de la traducció és suggerir que poden ser útils a l'hora d'entendre l'evolució de Fuster com a creadora (cal tenir en compte, però, que es tracta d'una traducció a quatre mans). El recurs a l'interval buit és molt freqüent en la plaqueta *Passarel·les / Mosaiques* (1992) i en totes les obres posteriors. Això indica que entre el moment de la traducció i aquesta data, i a partir d'una primera topada d'inconscient estranyesa, la poeta es va deixar treballar fecundament per la llengua i les peculiaritats de les propostes dels poetes japonesos.

OBRES JAPONESES CITADES:

IIJIMA, Kôichi. «Bokokugo [La llengua materna]». A: *Goya no fasuto nêmu wa* [Quin és el nom de Goya?]. Tòquio: Seidosha, 1974.

ISHIHARA, Yoshirô. «Sôshiki ressha [El tren fúnebre]». A: *Sancho pansa no kikyô* [El retorn de Sancho Panza]. Tòquio: Shichôsha, 1963.

MIYAZAWA, Kenji. «Eiketsu no asa [El matí de la gran separació]». A: *Shinpen Miyazawa Kenji shishû* [Poemes de Kenji Miyazawa-Nova edició]. Tòquio: Shinchô Bunko, 1991.

MIYOSHI, Toyochirô. «Shûjin [El presoner]». A: *Miyoshi Toyochirô shishû* [Poemes de Toyochirô Miyoshi]. Tòquio: Shichôsha, 1970.

TAKAHASHI, Shinkichi. «Sara [Plats]». A: *Dadaisuto no Shinkichi no shi* [Poemes dadaistes de Shinkichi Takahashi]. Tòquio: Nihon Tosho Center, 2003.

[Per saber-ne més](#)