

## Incidències

Poesia catalana i esfera pública

editat per Elisabet Gayà, Mercè Picornell i Maria Ruiz

### ***Postals no escrites* (2001) de Felícia Fuster**

L'experiència íntima i l'espai de representació i de joc

Mercè Altimir

(Universitat de Barcelona, Espanya)

**Abstract** Felícia Fuster's task as a translator of contemporary Japanese poetry and the intellectual environment of Paris, where she lived, can provide the key to interpret her book of poems *Postals no escrites*. Although the book appeared in 2001, the haikus it contains were written after a trip to Japan in 1985. The choreographic arrangement of the postcards opens the path to a new intimate experience which ensures that the distance in relation to the social space of representation is preserved. The discussions of Fuster's work takes into account the works of several present-day intellectuals who share with her a reflection on the modern psychological-narcissistic narrow-mindedness and the long Platonic and Aristotelic tradition in Western society. In this sense, Roland Barthes' definition of Japan as a construct provides another reading angle that suggests the possibility of a different symbolic existence.

**Keywords** Modern Catalan poetry. Felícia Fuster. Jacques Lacan. Roland Barthes. Byun-Chul. Japan.

El filòsof Byung-Chul Han exposa a *La sociedad de la transparencia* (2013) algunes de les causes del malestar individual en la societat actual. A parer seu, hem perdut la distància de joc pròpia de l'espai escènic i la superfície de representació s'arriba a confondre amb la intimitat psicològica (pp. 67-71). Ara bé, en atacar i erosionar l'espai teatral, ritual i de joc (escenari on la vida de cadascú es multiplica i es diversifica), es fereix de gravetat la nostra facultat imaginativa, amb una conseqüència no desitjada: la literatura s'aprima a favor del clixé i del discurs buit i rutinari.

Als anys seixanta del segle passat, George Steiner es preguntava, amb la voluntat de proposar una alternativa al declivi dels estudis acadèmics de literatura anglesa, si, en comptes d'insistir en l'orientació (anèmica) de diàleg gairebé exclusiu amb la tradició nacional, no fóra bo redirigir l'esforç d'atenció cap a altres tradicions fins aquell moment pràcticament

ORCID: 0000-0001-5733-8844. Aquest article s'inscriu en el Grup d'Estudi de la Traducció Catalana Contemporània (GETCC) (2014 SGR 285), reconegut per l'Agència de Gestió i Ajuts Universitaris de la Generalitat de Catalunya, i en el projecte «La traducción catalana contemporánea: censura y políticas editoriales, género e ideología (1939-2000)», amb el número de referència FFI2014-52989-C2-1-P, finançat pel Ministerio de Economía y Competividad.

**Biblioteca di *Rassegna iberistica* 2**

DOI 10.14277/6969-059-4/RiB-2-6

ISBN [ebook] 978-88-6969-059-4 | ISBN [print] 978-88-6969-067-9 | © 2016

ignorades. El plantejament responia a una temptativa de rejuveniment. Amb intenció similar, va suggerir també que caldria afavorir una mirada encuriosida cap a altres disciplines de coneixement, com ara la lingüística i les reflexions filosòfiques sobre la llengua (pp. 96-99).

Com exemple d'actitud d'obertura envers aquestes dues inquietuds (l'interès per les literatures poc o gens conegudes com la japonesa i per les reflexions sobre la llengua basades en les teories estructuralistes), Felícia Fuster és una autora essencial dins el context de les lletres catalanes per la seva originalitat. L'afany de creació literària s'alimenta en gran part del desig d'introspecció, de les perplexitats de l'escriptor, però l'afegit de la traducció i de la fal·lera de traduir posen de manifest que la veu íntima cercada és entrellucada invariablement en un espai paradoxalment extern. El llenguatge, que articula la veu indicible cercada, sempre és exterior a l'organisme (biologia i simbolisme són radicalment heterogenis). Fins i tot la llengua materna és, per tant, doblement estrangera (és l'Altre de la llengua i és la llengua de l'Altre matern), una llengua de traducció. Per aquest motiu, el fet d'atorgar un lloc central a la traducció en la problemàtica i la reflexió sobre el llenguatge implica una perspectiva d'obertura que contradiu el solipsisme psicològic.

En paral·lel al comentari de l'activitat traductora de Fuster i del seu darrer recull, *Postals no escrites* (2001), comentarem el neologisme **extimitat** creat per Jacques Lacan. Aquest mot nou resulta especialment pertinent i oportú a l'hora de combatre el tancament actual, psicològic-narcisista, que és a l'origen de la degradació del concepte d'íntim.

Un dels eixos dels comentaris sobre el conjunt de l'obra de Felícia Fuster ha de girar, per força, al voltant de la perseverant relació de l'autora amb la cultura i les lletres japoneses. L'any 1951 va instal·lar-se a París. Dins aquest context cronològic i geogràfic en què la poeta catalana va forjar la seva obra, la visió de l'arxipèlag oriental – tal com mirarem d'exposar i de defensar en aquest treball – estava impregnada sovint d'una manera d'aprehendre i d'emprar activament un constructe conceptual que, seguint Roland Barthes, es va anomenar «Japó».<sup>1</sup> Ens referim a un pensament vinculat estretament a l'espai francòfon de les dues primeres dècades de la segona meitat del segle passat. La cultura i el seu malestar havien esperonat un cop més un renovellat entusiasme per la recerca de paradisos perduts o possibles, de tresors quimèrics en terres joves i fèrtils, d'una nova llum per als desencisats ulls occidentals: a la natura, en

---

1 Roland Barthes va fer nombroses visites al Japó durant la dècada dels 70 i va visitar la Xina l'any 1974 en companyia de Julia Kristeva, Phillipe Sollers i Marcelin Pleynet. En aquest darrer viatge els havia d'acompanyar Lacan, però finalment va desdir-se'n. Jacques Lacan va visitar el Japó l'any 1968 i el 1971. A resultes del primer viatge va encetar el tema, al seminari, de budisme i desig. Arran del segon, va aprofundir en la qüestió del sistema simbòlic i d'una modalitat de gaudi culturalment marcada per l'escriptura (cfr. Altimir 2012).

el primitivisme, en la cultura antiga o llunyana... El 1970 Barthes escriu a *El imperio de los signos*:

No miro amorosamente hacia una esencia oriental, el Oriente me es indiferente, me proporciona tan solo una reserva de rasgos cuyo despliegue, el juego inventado, me permite 'acariciar' la idea de un sistema simbólico inaudito, totalmente desprendido del nuestro. A lo que se puede tender, en la consideración del Oriente, no es a otros símbolos, otra metafísica, otra sabiduría (aunque esto pudiera parecer muy deseable); sino a la posibilidad de una diferencia, una mutación, una revolución en la propiedad de los sistemas simbólicos. (Barthes [1970] 1991, pp. 7-8)

Parem atenció al fet de deixar de banda la religió o la filosofia per afavorir la rellevància del sistema simbòlic general com a tret diferencial de la cultura. En aquest aspecte, la posició de Barthes ens sembla francament innovadora.

Tot i que no es va publicar fins l'any 2001, Fuster tenia enllestit el volum *Postals no escrites* el 1995 (Julià 2010, p. 15). La poeta va començar a escriure haikus arran de la tornada del viatge al Japó de 1985 i va perllongar-ne el conreu un seguit d'anys, no gaires més (Mohino 2014, p. 112). Els haikus de *Postals no escrites* són anteriors, doncs, a gairebé tota l'obra publicada de l'autora. Fins aquest període de dedicació a l'haiku i a la tanka, Fuster només havia tret a la llum el volum que la va donar a conèixer, *Una cançó per a ningú i trenta diàlegs inútils* (1984). Després de 1985, any del viatge a l'Orient, el primer volum publicat va ser *Aquelles cordes del vent* (1987), que inclou una secció de tankes batejada com a «Estais». Alhora, durant aquests anys que s'allarguen fins a inicis dels noranta va treballar al costat de Naoyuki Sawada en la traducció de poesia japonesa contemporània. El llibre que en va resultar – fruit d'una tasca traductora intermitent, perquè Fuster només va fer tres traduccions, dues d'elles al o del japonès, una sola del francès (Marguerite Yourcenar, *Obra negra* 1984) –, *Poesia japonesa contemporània*, va ser publicat l'any 1988. Sawada i Fuster no van triar cap tanka ni cap haiku, un fet força significatiu. D'ençà de l'època Meiji (iniciada oficialment el 1868 i considerada moment d'arrancada de l'època moderna), els japonesos havien conreat àmpliament el vers lliure; tots dos traductors en van seleccionar alguns dels poemes més coneguts (Altimir 2014b). A parer nostre, amb el pas del temps, Fuster matisa o potser fins i tot evita – en part gràcies al treball d'apropament que va suposar per a ella la traducció dels poetes japonesos moderns –, el perill de sucumbir a una fascinació cega, que hauria acabat per bastir un Japó o un Orient irreal, un fantasma ideal i intemporal; o, tal volta, a l'escriptora la va intrigar la literatura japonesa moderna pel fet de ser una literatura híbrida: d'un Japó occidentalitzat. Sigui com sigui, les tankes d'*Aquelles cordes del vent* i els haikus fusterians sorgeixen d'un

mateix impuls proper en el temps. I aquestes produccions contrasten força, si més no en una primera ullada als aspectes formals, amb altres camins explorats per la seva poesia, tant l'anterior com la posterior a aquest moment d'influx dens de la poesia tradicional nipona.

Fuster va aplegar els haikus en un breu «Pòrtic» (amb tres haikus, als quals se'n va sumar un quart en el llibre publicat) i quatre col·leccions intitolades «Del Japó», «De Britània», «Dels Museus» i «De l'infern ratllat» (Mohino 2014, p. 112). El desencadenant atzarós de l'escriptura dels haikus són els viatges i les visites artístiques. No desentona, doncs, d'antuvi, la tria del nom de «postals» a l'hora de designar el recull.

L'any 1995, en decidir-se a presentar-ne una tria al premi Rosa Leve-roni, va seleccionar les col·leccions «Del Japó» i «De l'infern ratllat», i va titular el conjunt *Postals no escrites*. Aquesta nova composició resulta en una reordenació dels haikus, els quals fins aleshores havien format part de col·leccions separades. L'obra aplega un «Pòrtic» (amb quatre haikus), i el 'cos del volum', titulat ara «Del Japó i de l'infern ratllat», amb 63 haikus. Som davant d'una construcció arquitectònica de tonalitat sagrada: un llin- dar, «Pòrtic», que condueix a un recinte cultural, «Del Japó i de l'infern ratllat»; un pelegrinatge iniciàtic que ens duu al llin- dar d'un món verge i desconegut: un indret sagrat (muntanya o temple), una fosca caverna, el jardí prohibit, la temuda eixida fora del plàcid ramat, l'experiència de palpar el buit de l'absència que ens habita.

Estenc el mapa  
dels cinc sentits M'envolo  
Camins inèdits  
(Fuster 2001, p. 16)

Lluïsa Julià assenyala que «[l'obra de Fuster] es basa en la llibertat per-sonal, la rebel·lió en les formes, i ve marcada pel rigor formal d'arrel avantguardista» (2010, p. 9). Francesc Parcerisas en subratlla la falta d'encaix, ja des del primer recull, dins el conjunt de la poesia en llengua catalana dels seus contemporanis:

La poesia catalana de postguerra ha tingut una especial tirada cap al poema d'argument'. [...] A la poesia de Fuster, per contra, m'hi sembla descobrir un afany original d'investigació sobre les possibilitats intrín-seques del do poètic, per la llum reveladora dels mots, per les imatges noves, fins i tot per l'eufonia. I aquesta actitud és radicalment diferent d'aquella poesia de descobriment que avança amb un horitzó ja definit, amb una intencionalitat prèviament controlada. (1987, pp. 7-8)

Tots dos crítics es fan ressò del lloc de privilegi que atorga Fuster a la matèria textual. Matèria, justament, que Barthes i altres, en qualitat de

pensadors, van mirar de rejevenir amb l'ajut d'aquesta brúixola, esmentada més amunt, de l'«imperí dels signes» anomenada Japó.

La nostra hipòtesi és que aquesta orientació, així com la recerca artística que l'acompanya, tenen una presència notable als haikus de Fuster. El mateix títol, «De l'infern ratllat», és prou evocador de la relació dels homes amb la dimensió simbòlica del llenguatge. El mateix podem dir d'aquest poema, el quart del recull:

Del Vent amb l'Ona  
Etern el teu idil.li  
Hokusai Pòrtic  
(Fuster 2001, p. 18)

En aquest haiku hi ha una referència visual immediata a l'*ukiyo-e*, l'art de les estampes japoneses, el qual va tenir una influència decisiva en la pintura impressionista; però, a contrallum, com si es tractés d'un palimpsest ocult rere l'evidència de postal anodina, hi descobrim l'algoritme del signe lingüístic de Saussure. El lingüista ginebrí s'havia proposat resoldre un enigma: com podia generar-se un signe a manca de cap relació interna (és a dir, natural o predeterminada) entre significat i significant, i a manca de cap Déu-creador de les paraules ni de cap llei externa al signe, al text i al llenguatge que servís de suplència de la mancança d'ajust intern i natural? Jean-Claude Milner (2003, p. 38) comenta que Saussure segurament havia meditat detingudament sobre el passatge bíblic del *Gènesi* on es narra que Déu va bufar sobre les aigües immòbils (i en conseqüència, amorfes): «Al principi, Déu va crear el cel i la terra. La terra era caòtica i desolada, les tenebres cobrien la superfície de l'oceà, i l'Esperit de Déu planava sobre les aigües» (*Gènesi* I, 2).

Aquestes meditacions sobre la intuïció bíblica del món podrien haver estat un estímul a l'hora de concebre una de les seves aportacions més rupturistes, aquella que afirma que el signe neix sota l'efecte del xoc del vent amb l'aigua immòbil; l'aire l'agita i la posa en moviment tot generant el desplaçament concèntric de les ones. La superfície de l'aigua era amorfa fins que l'impacte del Vent la va fragmentar i la va transformar en un cademat de baules lligades. Cada ona - igual que cada signe lingüístic -, no existeix per ella mateixa sinó en virtut de la copresència, escandida en el temps (l'eix sintagmàtic), de cada una de les altres. Podem considerar un signe com la trobada atzarosa entre un pensament futur (l'aigua en moviment) i un so (el vent), amb el benentès que ni so ni pensament preexisteixen al moment del seu naixement. D'altra banda, tal com suggereix el poema següent, cadascú de nosaltres no és sinó el resultat d'una contingència semblant, «l'Atzar del néixer»:

Instant Amb corda  
tensa véns sol Ens lligues  
l'Atzar del néixer  
(Fuster 2001, p. 72)

El resultat és que l'organisme viu ha estat capturat en una xarxa de signes que es desplega en una dimensió temporal:

Vertical Somnis  
Horitzontal Els segles  
Tot només ratlles  
(Fuster 2001, p. 85)

Exiliats d'una llengua primera o pròpia que no existeix - la mateixa llengua materna és d'un altre - ens sentim impel·lits a escriure (traduir) a fi d'infantar un text (escriptura) que a l'origen no és més que un buit. La font és a tot estirar un futur possible, imprevisible.

Aquest enigma d'origen és una realitat estructural i universal: ens fa iguals. Amb tot, és paradoxalment particular de cada subjecte. A manca d'harmonia natural, en l'home hi ha una causalitat singular.

O  
Potser  
encara sóc  
el subtil joc  
de cartes japonès  
amb qui no sé si em  
vaig jugar aquell primer  
i gran Gener de l'existència  
inesperada Quants generos breus  
m'esllomaran les mans amb  
el joc de l'espera tota  
incendi I qui sap  
Sí i No Blanc  
sense Negre  
Ser  
O  
(Fuster 1998, p. 73)

El tema del joc de cartes japonès ens transporta al món cabalístic dels signes, primers i màgics. Com s'enllaça aquesta idea de la naturalesa textual del subjecte amb el constructe del país Japó?

Felícia Fuster va deixar Barcelona per instal·lar-se a París l'any 1951, a l'edat de trenta anys i escaig. A la postguerra mundial, va confluïr a la

capital francesa un grup d'investigadors que exploraven, cadascú en el seu àmbit, les possibilitats del paradigma estructural. Aquesta embranzida entusiasta es va perllongar fins al maig francès de 1968. Els grans noms d'aquest moviment són Roman Jakobson, Émile Benveniste, Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes, Claude Dumézil, Jacques Lacan i Michel Foucault. Passat maig del 68, molts d'ells es van dispersar per seguir noves vies que els durien més enllà, tot i que mai van haver de lamentar-se del seu pas pel paradigma estructural. L'estructuralisme com a moda de l'escena mediàtica va perllongar-se un temps, ja sense els pensadors que l'havien fet fulgurar, fins a mitjans de la dècada dels setanta (Milner 2003, pp. 171-179).

A la biblioteca personal de Fuster hi ha la versió francesa del conegut llibre publicat el 1933 del novel·lista Jun'ichirô Tanizaki, *l'Elogi de l'ombra* (*In'ei reisan*, 1994) (Mohino 2014, pp. 124-125, nota 28). En aquest volum, Tanizaki es formula una pregunta: per què Occident té tanta tirada a dur fins a un límit extrem la lluita contra les ombres? L'oriental, per contra, fa prevaler una claror més humil; fins i tot és en la penombra on descobreix la bellesa més apreciada.

¿Cuál puede ser el origen de una diferencia tan radical en los gustos? Mirándolo bien, como los orientales intentamos adaptarnos a los límites que nos son impuestos, siempre nos hemos conformado con nuestra condición presente; no experimentamos, por lo tanto, ninguna repulsión hacia lo oscuro; nos resignamos a ello como a algo inevitable: que la luz es pobre, ¡pues que lo sea!, es mas, nos hundimos con deleite en las tinieblas y les encontramos una belleza particular. En cambio los occidentales, siempre al acecho del progreso, se agitan sin cesar persiguiendo una condición mejor a la actual. Buscan siempre más claridad y se las han arreglado para pasar de la vela a la lámpara de petróleo, del petróleo a la luz de gas, del gas a la luz eléctrica, hasta acabar con el menor resquicio, con el último refugio de la sombra. (Tanizaki 1994, pp. 21-22)

A l'observació de Tanizaki, li convé una precisió històrica. Antoine Berman ho va explicar, per a l'àmbit de la traductologia, com una llarga situació de domini de les teories de la comunicació (2014, pp. 76-77). Tot allò **Estranger** és adaptat i assimilat de manera que no contradigui la confiança en la possibilitat d'establir equivalències. Prohibit sorprendre, prohibit pertorbar, prohibit inquietar. L'ombra és **Estrangera** a Occident. Berman ho atribueix a l'efecte de l'antiga cesura platònica entre sensible i intel·ligible, entre cos i idea. El valor de la idea s'ha exagerat tant que ja no tolera la presència del cos. Berman ens diu que el cos-lletra es revenja de la repressió. Ens recomana, doncs, minimitzar la Idea. El mèrit dels intel·lectuals del paradigma estructural rau justament en el fet que van treballar per sacsejar l'arrel d'aquesta lògica exclusivista.

És hora d'introduir el mot d'**extimitat** inventat per Lacan. Per fer-ho, ens caldrà parlar de caverne. El neologisme **extimitat** apareix per primer cop al capítol XI del seminari *La ética del psicoanálisis*, corresponent al 10 de febrer de 1960, en el context d'una referència a l'art rupestre: «Quizá lo que describimos como ese lugar central, esa exterioridad íntima, esa extimidad, que es la Cosa, esclarecerá la pregunta que aun subsiste, el misterio incluso que representa para quienes se interesan en el arte prehistórico - a saber, precisamente su emplazamiento» (Lacan 1988, p. 171).

Per què les primeres mostres d'art, els rudiments de l'escriptura, han estat localitzades en un lloc tan desavinent, tant sigui des del punt de vista del creador com del de l'espectador que les contempla i, presumiblement, en gaudeix? Aquesta circumstància guarda potser relació amb la distància que imposa la representació com a joc teatral que Han ens insta a preservar. L'obra d'art no és ni l'embolcall ni l'objecte que s'hi amaga, sinó l'objecte en el seu embolcall. La postal és un artifici que hostatja el misteri d'un objecte que és a una distància de gruix infinitesimal. Fins i tot el marc de l'estampa és el resultat d'un desplaçament imaginari de la presència limitadora de ratlles internes (el teixit de l'eix sintagmàtic i paradigmàtic, l'ordit i la trama).

Escurçó escurça'ns  
l'infern ratllat del viure  
sota una llosa  
(Fuster 2001, p. 59)

El país Japó és una hàbil estratègia destinada a localitzar en un lloc extern el nostre interior inconegut. Barthes escriu:

la caja representa al signo: como envoltura, pantalla, máscara, vale por lo que esconde, protege y, sin embargo, designa [...]; pero aquello que encierra y significa, se retrasa por mucho tiempo, como si la función del paquete no fuera proteger en el espacio, sino remitir en el tiempo; en la envoltura es donde parece colocarse el trabajo de la confección (del hacer), más ya por esto mismo el objeto pierde su existencia, se convierte en espejismo [...] lo que los japoneses transportan, con una energía de hormiga, son, en suma, signos vacíos. (Barthes [1970] 1991, pp. 66-67)

El poema següent aprofita la corporalitat de les gerres antigues conservades al museu.

Pesen les gerres  
I buides també pesen  
Pesen els cranis  
(Fuster 2001, p. 32)

La matèria de què són fetes, igual que la del significant, funda l'existència negativa d'una forma buida i, per tant, capaç d'allotjar un contingut (significat) qualsevol. El pes és l'evidència d'una presència corpòria. En perdre la seva primera funció orgànica, el crani esdevé un instrument simbòlic.

Després de la cova rupestre, resulta inevitable fer menció del mite de la caverna de Plató. Embolcallats de penombra o, des d'una perspectiva més esperançada, il·luminats parcialment per una llàntia fràgil, els presoners no poden desviar els ulls del mur-pantalla on contemplen una escenografia d'ombres que confonen amb la realitat, l'única que coneixen. Aquesta veritat falsa els fa enyorar una hipotètica veritat absoluta existent a l'exterior lliure. Fins aquí la mà de Plató.

Teatre Fosc  
ressuscitats Cos Vides  
I déus Ens tornen  
(Fuster 2001, p. 41)

Una primera conclusió és que l'obsessió per la llum característica d'Occident té la seva arrel en la cesura platònica que es va imposar. La filòsofa i filòloga Barbara Cassin, però, ho situa en la 'decisió del sentit' aristotèlica: «hablar es decir algo, decir algo es significar algo, significar algo es significar algo que tiene un sentido y solo uno, el mismo para uno y para el otro» (2013, p. 95). Som, com ja hem dit, sota l'encanteri d'una confiança gairebé absoluta en les relacions d'equivalència.

El moviment estructural, de la mà inaugural de Saussure, va sacsejar aquesta convicció tan nostra i ens va desvetllar del son. Jean-Claude Milner ho ha explicat amb paraules molt belles. El grup d'investigadors estructurals va fer un gran pas endavant per a l'enteniment del món que ens envolta en decidir renunciar a la possibilitat de sortir de la caverna, en endavant esdevinguda un impossible lògic. Gràcies a aquest cop de porta a un camí nostàlgic que no duia enlloc - un gir constituent d'una nova mirada i d'una nova ètica -, va ser possible il·luminar un **nou** saber: parc i fugitiu, misèrrim sota la claror vacil·lant i amenaçada d'una flama que ja no amaga la seva naturalesa d'artifici:

Un llumí passa  
La llumenera morta  
crida Miracle  
(Fuster 2001, p. 66)

El que veiem són ombres, sí, però no per això hem de menystenir-les ni tampoc cal perdre més temps en cabòries de llum, veritat i bellesa negant qualsevol rastre de negativitat. Cal minoritzar les majúscules. Milner escriu:

Las cadenas se hacen métodos de descubrimiento. El encierro por la estructura se hace liberación del pensamiento. La grilla se hace lectura. El pequeño carácter se hace intensidad y grandeza. La revolución estructural no concierne solamente a la organización de los saberes legítimos, ella refuta todos los platonismos: [...] Se comprende entonces en qué sentido la lingüística fue la primera de la ciencias cavernícolas, aquella que daría la señal de largada a todas las demás. Que fuera la primera en desplegar los poderes de las manipulaciones distintivas (¿cuáles de la sombras-letras llegan primeras o últimas, cuáles marchan juntas?) no había sido por azar sino por necesidad. Era inevitable que fuese la primera, puesto que lenguas y lenguajes constituyen justamente el material primero de las cadenas de la Caverna. La imposibilidad de salir de la lengua es lo real cuya alegoría Platón, *volens dolens*, había narrado. Salvo que, contra Platón, el medio de la servidumbre se revela también medio de saber verdadero; al confesar que no se sale de la Caverna, por el mismo movimiento se afirma que la Caverna es íntegramente luminosa, a condición de quedarse en ella. (2003, pp. 177-178)

El silenci de les paraules, la llum de l'ombra, la música callada no són exclusivament una experiència dels místics. Justament perquè la xarxa textual d'eixos sincrònics i diacrònics que ens parasita és el real de la nostra existència, allò més íntim de cadascú és, al seu torn, l'objecte invisible que s'esmuny, **èxtim**, l'interstici que no es tanca, el buit-motor del dir. Per descomptat i sobretot, del dir poètic. Al conegut aforisme de Lacan, «l'inconscient està estructurat com un llenguatge» (Lacan 1966), li convindria una rectificació que, pensem, hauria de satisfer el psicoanalista: l'inconscient està estructurat com un poema.

L'essència de les «postals no escrites» no són ni els fets que ens narren ni els objectes que ens descriuen. Són escenes coreogràfiques. Un treball sobre la imatge que, igual que el passatge del Gènesi o el mite platònic de la caverna, traspua una escriptura en palimpsest que malda per circumscriure i aïllar, a fi de fer-nos-el present, un silenci o una llum que la poeta ens deixa entreveure per instants.

Hem volgut mostrar que, dins del context dels corrents poètics en llengua catalana, Felícia Fuster va traçar part del seu itinerari creador a l'encalç d'una veu pròpia amb l'auxili d'una literatura i d'una cultura força desconegudes a finals del segle passat a Catalunya. No és, però, una autora aïllada, perquè va compartir tant la passió per Orient com el conreu simultani de les arts literàries i plàstiques amb altres artistes de la seva generació: Joan Brossa, Antoni Tàpies i Albert Ràfols-Casamada.

L'apropament a la literatura japonesa va ensenyar-li probablement la dignitat i la funció cabdal de l'interstici d'ombra, la importància d'establir una actitud de respecte envers l'estranger desconegut, i la necessi-

tat de doblegar el dir poètic a les giragonses dels mots entorn d'un buit enigmàtic.

Els pensadors del paradigma estructural treballaven en la mateixa direcció i en un espai geogràfic compartit per Fuster, que es va traslladar a viure a París l'any 1951. Roland Barthes contempla el Japó com un sistema simbòlic inèdit, i les reflexions del crític i assagista ens ajuden a entendre la poètica de *Postals no escrites*. Pensada des de la nostra realitat social i cultural, dominada pel discurs tecnològic, la investigació de la dimensió poètica dels mots realitzada per Fuster sembla assistida per una voluntat de contenció davant l'imperatiu, denunciat per Han, de transparència, una creença cega i absurda en la possibilitat de la claror absoluta (hostil a qualsevol negativitat).

La filòloga Barbara Cassin ha explicat que l'obligatorietat de significar i de fer-ho sense equívocs ha conformat el corrent principal d'Occident durant molts segles, una tendència que avui potser només s'ha exacerbat. Fuster, en canvi, explora sistemes simbòlics diferents i desconeguts, i ens acosta a altres vies de relació amb les paraules i el llenguatge. Una actitud que reobre l'espai públic de joc per conjurar el perill del solipsisme.

## Bibliografia

- Altimir, Mercè (2012). «Algunas consideraciones contextuales en torno al primer viaje a Japón de Jacques Lacan» [en línia]. *Alpha: Revista de arte, letras y filosofía*, 34, pp. 133-151. Disponible a [http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_issuetoc&pid=0718-220120120001&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_issuetoc&pid=0718-220120120001&lng=es&nrm=iso) (2015-10-05).
- Altimir, Mercè (2014a). «Reflexions sobre l'experimentació poètica de Joan Brossa i la traducció dels processos inconscients». *Catalan Review*, 28, pp. 83-106.
- Altimir, Mercè (2014b). «Felícia Fuster». A: «Història de la traducció literària» [en línia]. *Visat: Revista digital de literatura i traducció del Pen català*, 18. Disponible a <http://www.visat.cat/historia-traduccion-literaria/cat/traductor/351/felicia-fuster.html> (2015-10-05).
- Barthes, Roland [1970] (1991). *El imperio de los signos*. Trad. de Adolfo García Ortega. Madrid: Mondadori.
- Berman, Antoine (2014). *La traducción y la letra o el albergue de lo lejano*. Trad. de Ignacio Rodríguez. Buenos Aires: Dédalus.
- Cassin, Barbara (2013). *Jacques el sofista: Lacan, 'logos' y psicoanálisis*. Trad. de Irene Agoff. Buenos Aires: Manantial.
- Fuster, Felícia (1984). *Una cançó per a ningú i trenta diàlegs inútils*. Barcelona: Proa.
- Fuster, Felícia (1987). *Aquelles cordes del vent*. Barcelona: Proa.

- Fuster, Felícia; Sawada, Naoyuki (1988). *Poesia japonesa contemporània*. Barcelona: Proa.
- Fuster, Felícia (1998). *Sorra de temps absent*. Lleida: Pagès.
- Fuster, Felícia (2001). *Postals no escrites*. Barcelona: Proa.
- Fuster, Felícia (2010). *Obra poètica*. A cura de Lluïsa Julià. Barcelona: Proa.
- Fundació Bíblica Catalana (1968). *Bíblia*. Barcelona: Alpha.
- Han, Byung-Chul (2013). *La sociedad de la transparencia*. Trad. de Raül Gabás. Barcelona: Herder.
- Julià, Lluïsa (2010). «Pròleg». A: Fuster, Felícia, *Obra poètica*. Barcelona: Proa, pp. 9-18.
- Milner, Jean Claude (2003). *El periplo estructural: Figuras y paradigma*. Trad. de Irene Agoff. Buenos Aires; Madrid: Amorrortu.
- Mohino, Abraham (2014). «Els haikus del món flotant de Felícia Fuster». A: Mas, Jordi (ed.), *L'haiku en llengua catalana*. Santa Coloma de Queralt: Obrador Edèndum, pp. 11-132.
- Lacan, Jacques (1996). «Entretien avec Gilles Lapouge: un psychanalyste s'explique. Auteur mystérieux et prestigieux: Jacques Lacan veut que la psychanalyse se redevienne la peste» [en línia]. *Le Figaro littéraire*, 1076, p. 2. Disponible a <http://aejcpp.free.fr./lacan/1966-12-01.htm> (2015-12-01).
- Lacan, Jacques (1988). *El seminario libro VII: La ética del psicoanálisis (1959-1960)*. Trad. de Diana S. Rabinovich. Buenos Aires; Barcelona; Ciudad de México: Paidós.
- Parcerisas, Francesc (1987). «Pròleg». A: Fuster, Felícia. *Aquelles cordes del vent*. Barcelona: Proa, pp. 7-10.
- Steiner, George (1982). «La formación de nuestros caballeros». A: *Lenguaje y silencio: Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Trad. de Enrique Lynch. Barcelona: Gedisa, pp. 86-101.
- Tanizaki, Jun'ichirô (1994). *Elogio de la sombra*. Trad. de Anne-Hélène Suárez. Madrid: Siruela.
- Yourcenar, Marguerite (1984). *Obra negra*. Trad. de Felícia Fuster. Barcelona: Proa.