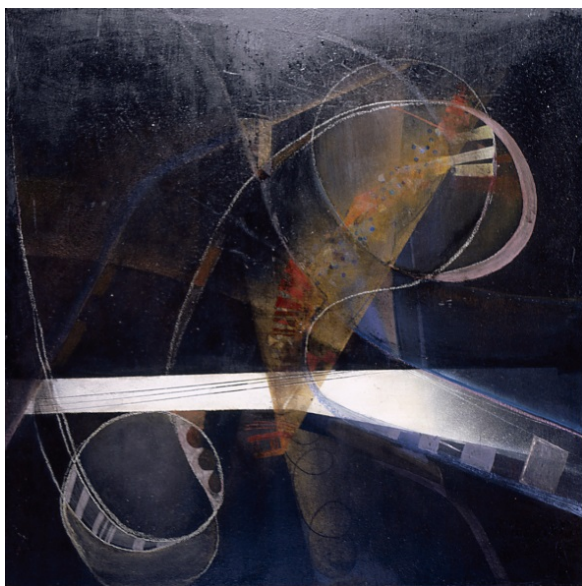


***Sorra de temps absent* de Felícia Fuster: l'alquímia entre la literatura i la pintura**

Anàlisi de les relacions interartístiques entre la poesia i la pintura de Felícia Fuster des de la perspectiva marçaliana de creació d'un llenguatge literari femení

Sílvia Piqué Pallàs



Felícia Fuster. *Plurivisions*. Fundació Felícia Fuster
<http://www.fundacioffuster.org/ca/felicia-fuster/obra-plastica>

Treball Final de Grau de Llengua i literatura catalanes

Universitat Oberta de Catalunya

31 de maig de 2020

Directora: Maria Dasca Batalla

Consultor: Narcís Figueras Capdevila

Agraïments

Em sento agraïda envers totes les persones que m'han acompanyat durant aquest camí tan llarg, especialment als docents que m'han transmès la seva passió per la llengua i la literatura i a aquells que m'han mostrat el seu recolzament i gràcies a la flexibilitat dels quals he pogut anar avançant fins i tot en moments difícils. Sobretot, a la directora del treball, la Maria Dasca, per les seves indicacions, correccions i el seu mestratge, gràcies a la qual he entès l'avaluació com un element motivador i no com una crítica. Dono les gràcies a la meva família, que sempre ha estat allà, sobretot a la meva mare i germans. Agraïxo al meu avi, que ja no hi és, el seu amor a la llengua i, al meu pare, envers les lletres i la literatura; també, a la iaia Casilda i a les tietes, la seva cura; i a la iaia Nati, la seva herència plàstica. I, d'altra banda, a tots els amics que m'han acompanyat en aquest procés, alguns fins i tot sense saber-ho: en Xesco, amb els seus poemes; la Queralt, amb les seves visites i els nostres passejos al bosc; la Mariona, amb els seus coneixements sobre la pintura i les nostres converses; la Leli, amb les seves abraçades; en Jamal, amb els seus coneixements lingüístics; el Satur, el Manuel i la Violeta, amb la seva companyia. També agraïxo a la Fundació Felícia Fuster i, especialment, a l'Enrica Mata, la seva bona disposició i el fet de deixar-me les portes obertes.

Índex

1. Introducció.....	4
1.1. Estat de la qüestió	7
2. El recull <i>Sorra de temps absent</i>	9
2.1. Contextualització en relació amb l'obra i biografia de l'autora	9
2.2. Elements estructurals: mètrica o composició visual?	11
2.3. Anàlisi de temes i figures retòriques.....	13
3. Les relacions entre la pintura i la poesia.....	20
3.1. L'alquímia entre la poesia i la pintura de Felícia Fuster	20
3. 2. Oposició-relació amb l'obra d'escriptors-pintors contemporanis	26
4. Conclusions	32
5. Bibliografia.....	36
6. Annexos.....	43
Annex 1: Obra poètica de Felícia Fuster	43
Annex 2. Obra plàstica: Felícia Fuster, Albert Ràfols Casamada, Leonor Fini.	47

1. Introducció

La relació entre l'art plàstic i l'escriptura s'estableix en un camí d'anada i tornada entre una disciplina i l'altra. Aquest camí, les barreres del qual les avantguardes han contribuït a difuminar, ve de lluny. Al s. VI aC. el poeta Simònides de Ceos ja definia la pintura com a «poesia muda» i la poesia com a «pintura que parla»; per Aristòtil, el poeta i el pintor construïen imatges; més endavant, Horaci va considerar la pintura com a poesia: *ut pictura poesis* (Agudelo, 2011: 76).

Mentre que Occident defuig el buit i les ombres, en l'art i la cultura japonesos aquests elements tenen un paper central (Tanizaki, 2006). Si en l'art japonès el buit configura la forma, l'escriptura de les dones es caracteritza pel silenci (Marçal, 2004: 190). Partint d'aquesta perspectiva de gènere, analitzarem les relacions entre la pintura i la poesia de Felícia Fuster, a través del seu recull *Sorra de temps absent* (1998), amb la finalitat de contribuir a l'estudi de la seva veu original, tenint en compte les dues vessants de la seva obra polifacètica.

Fuster tenia més de seixanta anys quan es va presentar al Premi Carles Riba de poesia de 1983 amb *Una cançó per a ningú i trenta diàlegs inútils*. Maria-Mercè Marçal, que era membre del jurat, es va interessar per aquella poeta desconeguda i, de la mateixa manera que va fer amb altres autores —Montserrat Abelló, Josepa Contijoch i Cèlia Sánchez Mústich—, va presentar-la i avalar-la amb el seu nom (Llorca, 2004: 228). Les dues escriptores van mantenir una estreta relació personal a partir d'aleshores i Marçal s'estatjava a casa seva, a París, en el seu procés de documentació sobre Renée Vivien. En la recerca de veu de la dona en la poesia i de les «mares literàries» que era central en la figura de Maria-Mercè Marçal i que partia de la «manca de simbolització del femení» dins la literatura (Julià, 2004: 162), Felícia Fuster hi va tenir la seva cadira. Així mateix, Sam Abrams la va incloure al recull bilingüe de poesia *Survivors* (1991), antologia que tenia la finalitat de mostrar la «solidesa» del repertori de poetes-dones contemporànies en llengua catalana (Abrams, 2010: 506). En la difusió de l'obra de Fuster, va influir negativament el seu estatus d'*outsider*, el fet de viure fora de Catalunya i, per tant, de no formar part dels cercles literaris, excepte en les seves visites esporàdiques (Julià, 2010: 11, 12). Després del moment inicial d'èxit, les dificultats que va tenir per publicar van fer que Marçal i Abrams li donessin una empenta; fou així que Marçal va proposar-li una revisió de *Sorra de riu absent*, que va editar-se amb el nom de *Sorra de temps absent* (Abrams, 2010: 508, 509) —la qual cosa afegeix interès per

aquest recull en el tema que tractem. Alhora, Sam Abrams el considera «el més ambiciós de l'autora tant formalment com pel contingut» (2010: 509). La tria del recull té a veure tant amb un aspecte com amb l'altre. A *Sorra de temps absent* s'hi apleguen provatures que Fuster ja havia assajat en altres obres. La forma cal·ligramàtica dels poemes i les referències a les arts plàstiques que impregnen el recull afegeixen interès a aquesta obra quant a la comparació entre poesia i pintura.

Felícia Fuster comparteix l'afecció per l'Orient i el conreu simultani de la pintura i l'escriptura amb Antoni Tàpies, Albert Ràfols-Casamada i Joan Brossa (Altimir, 2016: 114). La seva veu singular, molt marcada per l'art i la cultura japonesos, tant es pot relacionar com pot contraposar-se a la veu i plàstica d'aquests artistes, nascuts entorn dels anys vint —com ella. En investigar les relacions entre la pintura i la literatura, Escrivà i Puig (2010) plantegen l'estudi de les relacions interartístiques entre pintura i poesia des de la perspectiva de la literatura catalana en el marc del *Quinzè Col·loqui de Llengua i Literatura Catalanes*, que va realitzar-se a Lleida el 2009. Tant consideren la poesia que s'inspira en obres pictòriques, com a l'inrevés. Així mateix, tracten el cas concret d'autors que alhora són pintors i poetes —com el cas de Felícia Fuster— i de la complicitat que es pot establir entre poetes i pintors en el procés de creació artística —com la que s'estableix entre Marçal i Fuster. Aquest treball se centrarà en la comparació dels diferents llenguatges emprats per l'autora, alhora que es posaran en relació amb l'obra d'altres artistes-poetes.

Prenent en consideració que el llenguatge de Felícia Fuster té la singularitat d'incloure el vessant plàstic i el literari, concretarem l'objectiu d'aquest treball en analitzar les relacions interartístiques entre un i altre, partint de la perspectiva de Maria-Mercè Marçal de recerca i creació d'un llenguatge simbòlic femení tenint en compte, alhora, la relació personal que van tenir les dues escriptores i les intertextualitats entre les seves obres. Amb això, pretenem donar resposta a les següents preguntes de recerca: ¿Quines són les relacions que es produeixen entre la pintura i la poesia de Felícia Fuster, partint de la perspectiva marçaliana de la recerca de la veu de dona? A través de les relacions de l'obra de Felícia Fuster amb la de Maria-Mercè Marçal i la d'altres escriptors-artistes, ¿com podem definir el llenguatge simbòlic femení plàstic i literari que s'hi articula?

Com a metodologia, adoptem els procediments de la literatura comparada. Per tal de comparar gèneres artístics de dominis diferents, considerarem els assajos recollits

per Antonio Monegal (2000), així com altres aportacions com les de Neus Galí (1999), les de Carme Puig i Rosa Escrivà (2010) i les de John Berger (2000); les relacions que estableixen escriptors com Narcís Comadira o Antoni Martí entre la pintura i la poesia a *Arts de poeta. Poesia i relacions interartístiques* (Ballart i Julià, 2007) i, també, el model que representen els estudis realitzats en aquest camp dins la llengua i literatura catalanes, per exemple les intervencions de Josep Camps i Arbós i Glòria Bordons i Marc Audí incloses en el segon volum del *Quinzè Col·loqui de Llengua i Literatura Catalanes* (2010); o, també, l'anàlisi de l'obra de Ràfols-Casamada feta per Muñoz d'Imbert (2010).

Primer de tot, contextualitzarem l'autora i el recull escollit dins el conjunt de la seva obra; quant a la biografia, farem èmfasi en la relació entre Felícia Fuster i Maria-Mercè Marçal, així com aquelles vivències que marquen la seva obra: el fet de viure en la frontera entre dues terres —entre Barcelona, on va néixer, i París, on es va instal·lar a partir dels trenta anys— i el seu viatge iniciàtic al Japó del 1986, que deixarà una empremta singular en la seva literatura i pintura. Farem un recorregut per la seva obra i per la influència d'autors com Salvat-Papasseit, Vicent Andrés Estellés, Paul Éluard, etc.; de la mateixa manera que ens fixarem en com Yves Tanguy, Wassily Kandinsky i Ràfols-Casamada poden haver influït la seva obra plàstica. Ens fixarem en els diferents tipus i tècniques que va abordar: el gravat, el vitrall, els collages, la pintura, etc., posant èmfasi en la sèrie *Plurivisions*, que va realitzar entre els anys 1985 i 1995.

Després ens centrarem en el recull triat: *Sorra de temps absent* i en farem l'anàlisi literària. Quant als elements formals, els poemes tenen una forma cal·ligramàtica que els configura com a formes visuals; la qual cosa ofereix lectures diferents —el lector té la possibilitat d'escollir el sentit o direcció de la lectura. Farem, tot seguit, l'anàlisi de l'estructura del recull i la de les figures retòriques i elements temàtics que conté. Es tractaran, de manera transversal, els elements orientals dins l'obra fusteriana, els que es poden relacionar amb la imatge visual —com les textures, els colors, el moviment, etc.— i aquells que tenen una lectura en clau de gènere.

Un cop feta aquesta anàlisi, la posarem en relació amb l'obra plàstica de l'autora. En la recerca del llenguatge femení plasticoliterari que s'hi articula, pararem esment a aquelles autores que se situen a l'altre cantó del mirall com a mares o germanes, en un gènere o en l'altre. A més de Marçal, ens fixarem en l'escriptora i pintora surrealista Leonor Fini, d'origen argentí i establerta a França, que va ser

traduïda per Marçal amb revisió de Fuster. També ens fixarem en la imatge en negatiu que representa l'obra d'Albert Ràfols-Casamada; el qual a més de prologar-li *Postals no escrites* (2001), també n'hi feu les il·lustracions. Aquest seguit de comparacions, que tenen a veure amb les complicitats que s'estableixen entre autors i pintors (Escrivà i Puig, 2010: 300), ens aproximaran a possibles interpretacions que responguin les qüestions plantejades i, per tant, ens permetran assolir l'objectiu d'aquest treball.

1.1. Estat de la qüestió

La singularitat de la veu fusteriana s'ha posat en connexió amb la seva coneixença de l'*altre*, d'allò extern: del Japó, de la llengua del país d'acollida —França—, del fet de ser ella mateixa l'*altra*;¹ no només com a dona, sinó també com a estrangera tant a París com a la seva ciutat natal, Barcelona. En aquest sentit, Lluïsa Julià (2001-2017) analitza la figura de Fuster, la posa en relació amb Marçal i planteja el seu caràcter d'*outsider*; Mercè Altimir (2014, 2016) relaciona la seva tasca com a traductora amb l'originalitat de la seva veu; i Mohino Balet (2014) fa una anàlisi dels haikus fusterians i la seva vinculació amb la poesia i l'art japonesos. També són significatius els pròlegs i epílegs dels seus reculls poètics —recollits en el volum de *Poesia completa (1984-2001)*, a cura de Lluïsa Julià (Fuster, 2010)— i que inclouen els següents autors: Maria-Mercè Marçal, Francesc Parcerisas, Albert Ràfols-Casamada i Sam Abrams. Quant a l'obra pictòrica, ens referirem als estudis de Nora Ancarola (2008, 2012) i Lola Donaire (2008). També tindrem en compte el material que pugui aportar comprensió sobre l'obra fusteriana i que es relaciona amb la trajectòria de l'autora, com el que fa referència a la literatura i pintura japoneses i xineses, l'obra de Donald Keene (1953, 1988), de Vicente Haya (2009, 2013), de Carlos Rubio (2011), de Junichirô Tanizaki (2006) i de François Cheng (1979).² Fent referència a la qüestió de l'escriptura en les dones, partirem dels assajos de Maria-Mercè Marçal recollits a *Sota el signe del drac. Proses (1985- 1997)* (2004) i d'aquells estudis que han relacionat

¹ A l'obra emblemàtica de Simone de Beauvoir, *El segon sexe*, l'autora considera que les col·lectivitats es configuren en contraposició a l'*altre*, a aquella col·lectivitat diferent a la meua i que n'esdevé el mirall. Amb relació a la qüestió del gènere, aquest *altre* és la dona: «l'home representa alhora el positiu i el neutre fins al punt que diem “els homes” per designar els éssers humans», mentre que «la dona apareix com el negatiu; tant, que tota determinació li és imputada com a limitació, sense reciprocitat» (Beauvoir, 1968: 23).

² Tant Junichirô Tanizaki (2006) com François Cheng (1979) són significatius pel fet que trobem la seva obra a la biblioteca de Fuster, tal com assenyala Mohino Balet (2014: 124, 125).

l'obra literària marçaliana amb els seus plantejaments teòrics: Julià (2001-2017), Godayol (2008, 2012, 2014), Ibarz (2004, 2014), Llorca Antolín (2004) i Contijoch (2006).

Per Lluïsa Julià (2010), la llibertat i la rebel·lió de les formes formen part de l'obra fusteriana que manté, malgrat tot, el rigor formal que caracteritza les avantguardes. L'estudiosa assenyala la genuïnitat i riquesa de la seva obra: com integra els codis literari, pictòric i cinematogràfic dins la seva poesia; i com utilitza una gran quantitat de formes estròfiques —versos lliures, tankes, haikus, cançons i sonets.

De tot aquest ventall, Abraham Mohino (2014) se centra en l'obra haikuista i n'analitza els paral·lelismes amb l'art i la literatura japonesos. En el seu estudi inclou obra inèdita que forma part del fons de la Fundació Felícia Fuster i haikus que han estat editats dins el recull *Postals no escrites* (2001) i que l'autora va seleccionar per al concurs Rosa Leveroni de 1995. Els haikus esdevenen un pelegrinatge al Japó, amb la transgressió de no escriure'ls en el moment de contemplació, tal com assenyala el mestre Bashô, sinó en el record just posterior, per la qual cosa són postals «no escrites» (Mohino, 2014: 114). En relació amb autors que també van assajar l'haiku i la tanka japonesos —com Màrius Torres, Carles Riba i Salvador Espriu—, Mohino atribueix les solucions trencadores fusterianes a tres factors: el seu establiment a París, que li permet un contacte directe amb els moviments avantguardistes; la seva vinculació a l'art plàstic i la comprensió de l'Orient i del buit des d'una mirada molt propera; i el coneixement del sistema lingüístic japonès i la seva cultura (2014: 124).

Això connecta amb les consideracions d'Altimir (2014) en referir-se al terme d'*extimitat* lacanià: en com tot allò extern és, alhora, íntim o intern. Malgrat la introspecció que apareix en l'obra fusteriana, el seu afany per la traducció posa de manifest que aquesta introspecció es genera a través de les relacions amb allò extern: amb la literatura japonesa i amb la traducció d'*Obra negra* (1984) de Marguerite Yourcenar; així mateix, com a resident a París, la seva llengua materna és, també, estrangera (Altimir, 2016: 106).

En l'obra plàstica, la petjada d'Orient apareix en com «representa i construeix» el silenci i la «multiplicitat de l'ésser», tal com assenyala Nora Ancarola, citant les paraules de l'autora (2012: 24). Julià es referia a la llibertat de la seva poesia; Lola Donaire assenyala la concepció lliure de la seva abstracció. Fuster configura un «tipus d'abstracció crítica amb els pressupòsits de l'art modern que tractava la pintura

abstracta; d'una part, com una forma de representació universal i objectiva; d'una altra part, entenia la pinzellada com un element reconoscible de l'expressivitat i la personalitat de l'autor, sempre un home, universal i objectiu» (2008: 23).

L'«abstracció crítica» que Donaire li atribueix la podem identificar amb «el signe del drac» d'aquest traç fusteria no «reconoscible», el traç que no deixa la marca del pinzell. Per Maria-Mercè Marçal, el drac representa tot allò que és exclòs (2004: 37); mentre que escriure des de dins del marc dominant porta implícita l'herència d'uns «béns indiscutits, evidents i disponibles», que impliquen no haver de qüestionar-se sobre la pròpia «pertinença»; el fet d'escriure com a l'*altra*, nascuda lluny dels centres de poder per una qüestió de gènere, suposa un esforç per a explicar-se davant el perill de ser silenciada (Marçal, 2004: 142). La innovació d'aquest treball ve donada per com posarem en relació aquesta forma d'esdevenir l'*altra* amb la creació d'un llenguatge que va més enllà de l'escriptura i que incorpora elements plàstics.

2. El recull *Sorra de temps absent*

2.1. Contextualització en relació amb l'obra i biografia de l'autora

Alguns dels elements de la poètica fusteriana entronquen amb l'interès que l'artista va mostrar per diferents camps durant el seu recorregut biogràfic. Nascuda el 1921, va formar part d'aquella generació de joves que van començar els estudis en la segona república. De petita, a casa li valoraven la seva afició al dibuix i a l'escriptura i ja ben aviat va començar a escriure poemes, animada pels que feia la seva mare. A Barcelona, va anar a classes de vidre, gravat, dibuix i pintura a l'escola Massana; en Josep Francesc Ràfols i Fontanals —pare d'Albert Ràfols-Casamada— va ser professor seu. Més endavant, va assistir a l'Escola d'Arts Aplicades i Oficis Artístics Llotja i, un cop acabada la guerra, va llicenciar-se en Belles arts a l'Escola Sant Jordi. A més del lèxic mariner d'una infantesa passada arran de mar, a la Barceloneta, els seus poemes s'impregnen d'un vocabulari que prové del món de les arts i de l'artesania. El 1947 va exposar a la galeria Syra, als baixos de la casa Batlló, conjuntament amb altres artistes; el 1949 va guanyar un premi amb uns vitralls a l'Exposició Nacional de Artes Decorativas. El 1950 va fer un viatge a París i el 1951 s'hi va instal·lar definitivament, en un entorn que era més beneficiós per a la seva creixença personal i artística que el de

la terra d'origen (Julià, 2012: 19). L'autora manifesta que «l'ambient cultural de París és molt important. Tot hi passa a París. [...] Hi ha un ambient de creativitat que invita a treballar»; també, que durant anys no va poder ocupar-se prou a escriure i pintar —«a vegades, la vida t'envia unes ventades que et deixen fora del camí», diu (Bonada, 1988: 64)—, però que a partir de 1981 tingué els recursos per dedicar-s'hi plenament, la qual cosa va poder fer fins al 1995, que va contreure un virus en un viatge a la Xina.

El 1983 va presentar-se al Premi Carles Riba de poesia amb *Una cançó per a ningú i trenta diàlegs inútils*, recull molt impregnat de Salvat Papasseit i mitjançant el qual feu coneixença amb Marçal. Marçal va admirar la seva poesia i, també, la independència i vitalitat d'aquella dona de seixanta-dos anys; les dues escriptores van començar una estreta relació personal i van recolzar-se una a l'altra en els seus projectes literaris, alhora que en van compartir alguns (Julià, 2017) —l'epistolari entre les dues autores n'és testimoni. A partir d'aquell moment, les visites a Barcelona sovint estaven vinculades a la publicació de reculls i a la visita d'amistats literàries (Julià, 2012: 19).

Després del viatge al Japó de 1986, que tant marcarà la seva obra posterior, el primer recull que va publicar va ser *Aquelles cordes del vent* (1987) i, el mateix any, *I encara*. Parcerisas assenyala la influència de Paul Éluard, René Char i Octavio Paz (2010: 500); Julià hi afegeix Salvador Dalí, Albert Ràfols-Casamada i Vicent Andrés Estellés (2010: 13); mentre que l'autora parla de García Lorca (Ancarola i Julià, 2001: 10), Martí i Pol i Maria-Mercè Marçal (Bonada, 1988: 65). Durant aquells anys treballa amb Naoyuki Sawada en la traducció de *Poesia japonesa contemporània* (1988), la qual cosa contribuirà a una orientaltització progressiva de la seva poesia. Felícia Fuster va començar a escriure haikus just després del viatge al Japó. El recull de *Postals no escrites* no es va publicar fins el 2001, però el 1995 ja el tenia enllestit (Julià, 2010: 15) i, per tant, és anterior a la majoria de la seva obra (Altimir, 2016: 107).

L'any 1995, Fuster va presentar-se al Premi Carles Riba amb *Riu de Sorra absent* i va quedar finalista sense dret a publicació. Sam Abrams i Marçal van acordar de donar un cop de mà en la publicació que Fuster tenia al calaix. Així, amb l'empenta d'Abrams, *Versió original* es va publicar el 1996; a Marçal li tocava el següent volum, *Sorra de riu absent*. Marçal va suggerir una revisió de l'original. Aquella nova versió, amb el títol *Sorra de temps absent*, va quedar finalista al Màrius Torres amb dret a publicació i va aparèixer el 1998 (Abrams, 2010: 508, 509). Per Julià, *Sorra de temps absent* és la consolidació de dos llenguatges propis de les avantguardes: aquell que s'emmiralla en l'Orient i la «línia antiretòrica» que suposa la investigació amb versos

lliures. Malgrat que l'autora comença amb la línia iniciada a *Una cançó per a ningú i trenta diàlegs inútils* i a *Aquelles cordes del vent*, de seguida es configura un paradigma nou de ritmes, continguts i estructures on «els versos es converteixen en formes seqüencials amb una forta càrrega cinematogràfica» (Julià, 2010: 17). Aquestes imatges entretallades s'expliquen per la relació que hi ha entre la poesia i el cinema orientals. L'evocació d'imatges fragmentades predomina sobre la linealitat narrativa de tal manera que la paraula esdevé un recurs més de construcció visual.

2.2. Elements estructurals: mètrica o composició visual?

Sorra de temps absent té tres parts: «De riu desfet», «D'altres camins» i «D'enllà de lluny», amb 10, 11 i 12 poemes respectivament. Aquesta estructura té paral·lelismes amb els reculls *Aquelles cordes del vent*, també amb tres parts: «Llibant de tarda», «Estais» i «Nusos de sorra», i amb *I encara*, amb «I si», «I què dieu?» i «I més». Quant als dos primers reculls, a més de l'estructura, hi apareix la rellevància dels elements mariners i, sobretot, dels nusos. Julià considera el nus com un lligam alhora que «Fuster se'n serveix per al·ludir a la vida viscuda, la voluntat de ser nòmada, per postular un jo que es vol obert, ofert, vibrant» (2010: 15). Així, mentre que en el primer recull els títols fan referència als nusos, en el segon s'hi contraposen el «riu» —o nus— «desfet» i la multiplicitat i amplitud dels camins.

Per altra banda, la forma visual del poema, cal·ligramàtica, té en compte la disposició de les paraules dins el full, de tal manera que la lectura té components que provenen més de les arts plàstiques que no pas de la poètica clàssica. La direcció de la lectura no només vindrà determinada per paràmetres textuais, sinó que també haurem de fixar-nos en aquells elements que tenen a veure amb la lectura d'una obra pictòrica: la forma del poema dins el paper, la disposició o repetició de paraules —com a formes—, la llibertat de lectura que permeten alguns versos a causa de la seva disposició, etc.: «La poesía visual moderna crea mayormente otra relación: no entre letras y letras sino entre la página en blanco y las palabras. Las palabras de Apollinaire imitan el movimiento de las gotas de la lluvia que caen o los contornos de un objeto sobre el paisaje de la página; de manera abstracta, Marinetti combina palabras y líneas para sugerir un mapa militar» (Kibédi, 2000: 118). Si hi ha llibertat en la lectura dels poemes, cal qüestionar-se si podem considerar que es dona la mateixa llibertat en la lectura del recull; de tal manera

que enlloc d'ésser llegit del principi al final, tal com és propi de la lectura escrita, permeti múltiples lectures, tot trencant amb la linealitat pròpia de l'escriptura.

A diferència dels cal·ligrames cubistes i futuristes de les avantguardes clàssiques, les formes dels poemes fusterians no s'identifiquen fàcilment amb objectes concrets; hi predominen formes més aviat circulars i altres que, com si fossin nusos, cordes i elements de vaixell, poden tenir reminiscències amb els elements del mar —i, també, amb la poesia de Salvat-Papasseit, tant formalment com per la temàtica. Els poemes —i la seva forma— són com les peces d'un mosaic. Alguns dels poemes de *Sorra de temps absent* tenen formes similars als poemes escrits en francès de «Mosaïques», dins el recull *Passarel·les / Mosaïques* (1992). Mentre que la primera part, «Passarel·les», assaja un tipus d'estrofa inventada per l'autora, les «Mosaïques» són «l'assemblage de petits cubes ou parallépipèdes multicolores (marbre, pâte de verre, etc.) juxtaposés de façon à former un dessin, et retenus par un ciment; art d'exécuter ce type d'assemblage». Les *mosaïques* són quatre poemes: dos tenen una forma arrodonida, un la té allargada i l'altre, triangular. Per tant, són irregulars com les peces de vitrall o ceràmica amb les quals es realitza una composició. Si els acarem amb la figura d'alguns dels poemes de *Sorra de temps absent* ens adonarem de la seva similitud (vegeu l'Annex 1, p. 43): el primer poema pertany a *Passarel·les / Mosaïques*, mentre que el segon encapçala *Sorra de temps absent*. Si identifiquem els poemes d'aquest darrer recull amb les tessel·les o les peces de vitrall, podríem fer-ho, també, amb la sorra, com a element que es repeteix i que relliga amb la idea de moviment i d'escriptura.

Si la paraula esdevé mosaic, els substantius tenen una disposició dins el paper similar a com «un monjo instal·la les roques sobre l'arena estesa i rasclada d'un jardí sec», en un discurs asintàctic on predominen l'el·lipsi, la substantivació, la manca de signes de puntuació i la utilització de les majúscules (Mohino, 2014: 125). Aquesta concepció formal del poema s'aproxima al principi oriental de buit:

Dans la poésie, l'introduction du Vide se fait par la suppression de certains mots grammaticaux, dits justement mots-vide, et par l'institution, au sein d'un poème, d'une forme originale: le parallélisme. Ces procédés, par la discontinuité et la réversibilité qu'ils engendrent dans la progression linéaire et temporelle du langage, trahissent le désir du poète de créer un rapport ouvert de réciprocité entre le sujet et le monde objectif, de transformer aussi le Temps vécu en Espace vivant (Cheng, 1979: 22).

Les figures retòriques de repetició, com l'anàfora, tenen el sentit de subratllar-ne el contingut. En els poemes fusterians, aquestes repeticions n'estableixen la composició. Els elements lingüístics són alhora elements visuals —com les peces del mosaic del qual parlàvem. Per exemple, en la poesia «Avui» (2010: 270), la paraula «avui» estableix el ritme no només a nivell verbal, sinó també visual i divideix la composició del poema en tres parts. El mateix mot produeix un fenomen similar en el poema següent «A dintre meu» (2010: 271), aquesta vegada repetit dues vegades; com si es tractés d'un mirall o d'un reflex. La forma es relaciona amb el contingut, en l'acció de mirar cap endins, d'observar el fons del mar com a projecció del jo. A «I plou?», la repetició de «plou» construeix un poema en dues parts com si l'una s'emmirallés en l'altra, simulant l'efecte que faria l'aigua de la pluja sobre l'asfalt (vegeu l'Annex 1, p. 46). Així mateix, la repetició de mots accentua la circularitat —formal o cal·ligramàtica— del poema «De massa» (vegeu l'Annex 1, p. 45); on es repeteix sense distribució fixa la paraula «sorra» (epínome); alhora que «de massa» forma part del títol que encapçala el poema i també el clou en el darrer vers.

2.3. Anàlisi de temes i figures retòriques

En els haikus de la literatura japonesa, es descriu una acció que passa en un moment determinat, d'una manera impersonal, tot evitant l'artificiositat de les figures retòriques: «En haiku se puede hacer y decir de todo, mientras sea con naturalidad. Lo único que está prohibido es la artificiosidad. Y las figuras del lenguaje, para el poeta de haiku, lo son; lo son hasta sus mínimas expresiones» (Haya, 2013: 120). Així mateix, els elements que Donald Keene assenyala com a rellevants de l'estètica japonesa —la suggestió, la irregularitat, la senzillesa i el caràcter perible (Keene, 1988: 17)— són presents en l'obra fusteriana i en la capacitat evocadora d'allò que descriu.³ Alhora, es relacionen amb el concepte d'*artialització*, emprat per Mohino en l'explicació dels haikus de l'autora barcelonina (2014: 116-118). L'*artialització* —segons la concepció d'Alain Roger— és «l'efecte de l'art en la nostra relació amb la natura»; té dues

³ Quant a la capacitat suggeridora de la poesia de Fuster, Francesc Parcerisas assenyala que «l'intimisme existencial d'*Aquelles cordes del vent* no intenta explicar-nos res de l'autora ni serveix per fer-ho, només evoca i crea un estat de comunicació en què, si de cas, cada lector s'hi haurà de reconèixer» (2010: 501); encara que Parcerisas es refereix a *Aquelles cordes del vent*, podríem aplicar els mateixos mots a *Sorra de temps absent*.

vessants: el primer és l'efecte *in visu*, sentir la bellesa de l'entorn; el segon, l'efecte *in situ*, intervenir-hi de tal manera que s'embelleix. Segons la concepció rogeriana, l'art és allò que dona un sentit estètic al territori que ens envolta i gràcies al qual esdevé paisatge —sense l'art, el nostre entorn ens generaria indiferència estètica i, per tant, no seria *paisatge*. Només amb els títols de les tres parts del llibre ja ens adonem de fins a quin punt l'escriptura es construeix sobre la terra, el territori i el paisatge.

La veu poètica descriu i construeix un paisatge que és alhora extern i intern. La petja del budisme zen «li permet situar l'obra, el text, en una altra temporalitat que s'allunya de les coordenades habituals» (Julià, 2010: 16). «De riu desfet», «D'altres camins» i «D'enllà i de lluny» es relacionen amb el concepte de trajecte i de llibertat a través de l'oposició que s'estableix entre el nus i el vent. Els recorreguts es concreten en plànols, mapes i planisferis. El mapa-paisatge és l'espai on es posen en joc els elements naturals i els elements del mar i que, alhora, configura la identitat i el propi nom. Un trajecte entre Eleusis i Barcelona encapçala el recull en el poema «Anar» (vegeu l'Annex 1, p. 43). Aquest «Anar» i «Venir» entre una ciutat i l'altra va més enllà d'un viatge real. La veu poètica descriu en primera persona un inici de recorregut: «il·luminant-lo intento / tancant els ulls estrenar un altre plànol / mai trepitjat»; es tracta d'uns nous camins o mapes per estrenar que també apareixeran en els «camins inèdits» —i, per tant, nous o desconeguts— d'un haiku de *Postals no escrites*:

Estenc el mapa
dels cinc sentits M'envolo
Camins inèdits

(Fuster, 2010: 315).

La ciutat grega d'Eleusis és coneguda pels misteris o ritus pagans que s'hi realitzaven. El mapa-atlas connecta amb elements místics i, alhora, amb la identitat. En el poema «Quin nom» *d'Aquelles cordes del vent* (Fuster, 2010: 67), els diferents noms —«Em vesteixo de noms segons el temps / que fa, segons el planisferi»— s'associen a llibertat o lligam —«Nus», «Volva de Temps», «Terratrèmol» i «Cinta de Garbí»— i podem associar-los amb una de les divises de *Bruixa de dol* de Maria-Mercè Marçal:

Emmarco amb quatre fustes

un pany de cel i el penjo a la paret.

Jo tinc un nom
i amb guix l'escric a sota.

(Marçal, 2017: 75).

L'oposició i la dualitat formen part dels recorreguts entre un punt i un altre. Aquests trajectes tant poden ser físics com lingüístics: entre el poema «Anar» i el que el segueix, «Sempre tornar»; entre la cara i la creu (2010: 266); entre el verb i el vent (a l'Annex 1, p. 44); o, també, els que es generen en la utilització de conjuncions a l'inici d'alguns poemes i que impliquen una tria o oposició, com «O» (2010: 301-303) i «I malgrat tot» (2010: 267). Totes aquestes formes lingüístiques adquireixen sentit com a balancejos pendulars.⁴ En el poema «Anar», el pèndol esdevé brúixola —que permet orientar la ruta— i les paraules «i / la / remota / oscil·lació / de la verda / arracada d'una / oliva de / sorra» dibuixen la forma de cal·ligrama d'aquest objecte. Per altra banda, el seu moviment es relaciona amb el concepte del buit que trobem en les cultures xinesa i japonesa i en l'oposició entre el yin i el yang:

Car dans l'optique chinoise, le Vide n'est pas, com on pourrait le supposer, quelque chose de vague ou d'inexistant, mais un élément éminemment dynamique et agissant. Lié à l'idée des souffles vitaux et du principe d'alternance Yin-Yang, il constitue le lieu par excellence où s'opèrent les transformations, où le Plein serait à même d'atteindre la vraie plénitude. C'est lui, en effet, qui, en introduisant dans un système donné discontinuité et réversibilité, permet aux unités composantes du système de dépasser l'opposition rigide et le développement en sens unique, et offre en même temps la possibilité d'une approche totalisant de l'univers par l'homme (Cheng, 1979: 21).

En la cultura xinesa, la muntanya i l'aigua són els dos pols de la natura (Cheng, 1979: 58). Mentre que el recorregut lineal marca l'oposició entre un punt i un altre, la contradicció entre un poema i el poema següent, etc.; en la trajectòria circular —també pròpia del pèndol—, hi intervenen els diferents elements naturals: el vent, la sorra, el foc, el mar. En el poema «El verb El vent» (vegeu l'Annex 1, p. 44), un i altre es

⁴ El pèndol és una figura que es repeteix en la poesia de Fuster, la trobem, també, al recull *I encara*: «La pèndola / del cor que tot ho allunya, i tot / ho apropa, / m'estira amb garfis / cada dia un tros, / un tros més llarg / de vida» (2010: 168).

confonen en un joc paronomàsic; alhora que els predicats «regira» i «gira» tant poden relacionar-se amb l'acció atmosfèrica com amb la fonètica. Es tracta d'un «món que oscil·la» o món flotant, l'*ukiyo-e* dels gravats xilogràfics japonesos, que connecta amb el budisme i el «caràcter efímer i il·lusori de l'experiència humana» (Mohino, 2014: 115) i que apareix, també, a *Postals no escrites*, on s'associa a la imatge de l'ona d'Hokusai:⁵

Del Vent amb l'Ona
Etern el teu idil·li
Hokusai Pòrtic

(Fuster, 2010: 316).

La proximitat fonètica entre «plànol» i «pèndol», entre «verb» i «vent», entre «llaüt» i «llagut» confon semànticament aquests mots i s'aproxima a la capacitat suggeridora de la literatura japonesa: «El hábito cultural desarrollado en el lenguaje hablado y cotidiano de los japoneses de comprender por medio de alusiones, indefiniciones, silencios, frases inconclusas y ambiguas es responsable de la capacidad natural del lector japonés para valorar un poema en donde muy poco se diga y mucho se sugiera» (Rubio, 2011: 28). A causa de les característiques de la llengua japonesa —que té moltes paraules homòfones i que acaben en vocal—, la rima no s'utilitza ja que és massa fàcil; arran de l'homofonia i la limitació en la possibilitat de combinació de síl·labes, hi ha molts mots que tenen sons iguals o similars, la qual cosa permet de jugar amb les paraules i la seva polisèmia (Rubio, 2011: 24, 25). Aquest joc connecta amb un altra característica de la poesia japonesa: la suggestió.

A través de la confusió fonètica entre «verb» i «vent», un mot i altre adquireixen el mateix significat: tant són veu-escriptura com trajecte-traç. «Llagut» i «llaüt» coincideixen en el seu significat com a barca de fusta. Per altra banda, «llaüt» és, també, un instrument de corda amb forma de mitja pera. El «llaüt» ja apareixia en el recull *I encara* (1987): «I / quasi era / llaüt blanc. Ara / us escric aquests propòsits / amb el paper enfilat a la glacera / del pensament / que un ham distreu i amarga» (2010: 159). Aleshores ja adquiria sentit de trajecte i de veu-pensament-escriptura. També, al poema «Anar», «la veu d'un llaüt», «els vostres ulls» i «un gran pèndol encès» marquen el

⁵ Katsushika Hokusai, nascut la segona meitat del s. XVIII, va ser un dibuixant i gravador xinès, de l'estil *ukiyo-e*; és coneguda la imatge d'una de les seves estampes: *La gran ona de Kanagawa*.

trajecte mitjançant l'acció de desxifrar el mar.⁶ El mar tant es «desxifra» a través del moviment de la barca —«el moviment d'un llaüt»— com de la veu. El verb esdevé tant plànel —i pèndol— com escriptura; així, el fet de caminar «damunt el verb» tant pot esdevenir pintura com escriptura —i ens permet de retornar a la divisa de Marçal i a l'escriptura en guix del propi nom.

El vent és equivalent a la veu, al cant i a la poesia oral; s'esdevé una identificació-oposició entre l'oralitat i l'escriptura, entre la veu i la matèria, entre el vent i la sorra-pedra: «He deixat d'estudiar l'epigrafia / del meu cant fosc [...]». Així, es confonen i contraposen la consistència de l'«epigrafia» —o «estudis de les paraules escrites en pedra»— i el «cant fosc». El cant-lletra és sorra —«He abandonat per la claror la sorra» (2010: 268)— i també és foc —«Conec el foc de la / música als alts forns / la veu inermitem [sic] de la fornal» (2010: 281).

Aquesta oralitat «fosca» és la pròpia del món de les dones. En la literatura japonesa, l'oposició entre l'oralitat i l'escriptura la trobem entre la poesia *kanshi* i el *waka*. El *kanshi* era, al s. IX, reservat als homes i es caracteritzava pel seu prestigi i el lligam amb la cultura i l'escriptura xineses; es designava amb el terme *tsukuru*: «fer, fabricar». El *waka*, en canvi, es va desenvolupar gràcies a l'analfabetisme de les dones envers l'escriptura xinesa: era «el dominio de la pura expresión vocal [...], la exclamación de un ser vivo ante un estímulo exterior» (Rubio, 2011:18) —és la poesia que es considera com a genuïnament japonesa. Alliberada de recursos mètrics i despullada d'elements gramaticals i morfosintàctics, la poesia fusteriana s'aproxima al *waka*; com en els haikus, s'hi descriuen, de forma suggeridora, els elements de la natura.

L'oralitat esdevé al·literació, el mateix «silenci del cargol marí» i del «llenguatge insonor dels fantasmes» (2010: 272) l'escoltem a través del vent, del so [s] «del simun / assedegat / sobre la pell / assedegada sola / Silent cant Sorra d'una mar morta Desmentida» (2010: 269). De la mateixa manera, sentim el «rogall de claror» (2010: 272) i el «roncar sense ànima de les / àligues» (2010: 280) mitjançant l'al·literació del fonema [r] a «De massa» (vegeu Annex 1, p. 45), de tal manera que so i forma circular —«roda-sorra rondaire»— coincideixen.

La veu és escriptura, «la veu inermitem de la fornal» és el mitjà a través del qual es produeix el canvi alquímic, la transmutació dels materials. Els alquimistes

⁶ Per altra banda, quan en el mateix poema diu «perquè els peus no se'm llaguin», el verb *llagar* pot confondre's fonèticament —i, per tant, també semànticament— tant amb *llanguir* com amb «llagut».

consideraven que la matèria estava composta per quatre elements: terra, aire, aigua i foc —que en Fuster es concreten en sorra, vent, mar-pluja i foc-infern. L'alquímia, que és el fil argumental de la novel·la de Marguerite Yourcenar que Fuster va traduir —*Obra negra* (1984)—, és central en el recull que ara ens ocupa. Els elements de l'alquímia es barregen i confonen amb els de la pintura, la ceràmica i l'artesanía del vitrall, que formen part del bagatge artístic de l'autora. El poema que encapçala la segona part del recull, «Alambics folls» (vegeu Annex 1, p. 44), ja fa referència al títol a l'alquímia: «alambic» és un mot francès i té com a significat l'aparell destinat a la separació dels elements mitjançant escalfament i posterior refredament —el destil·lador. El poema en té la forma. L'«alambic» reprèn el tema dels trajectes —«Vaig destilant camins»— i el de l'oposició-identitat entre la veu i l'escriptura sagrada —«veus amb oracles Pedres sagrades». Per tant, la destil·lació de camins connecta el trajecte com a recerca del jo —o de la identitat— amb l'alquímia. La «son de sofre» fa esment als somnis i a les imatges oníriques que apareixen just al moment de despertar-se i, alhora, als volcans i a l'infern, tema recurrent en l'autora i que trobem en l'obra haikuista de *Postals no escrites*:

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

(Fuster, 2010: 339).

A partir d'«Alambics folls» apareixen els diferents elements químics. En tota aquesta part del recull —a «D'altres camins»— en tenim l'enumeració: H₂O, CH, Cl Na, CO₂, etc. No és habitual que les matemàtiques i la química s'introdueixin dins la poesia, però sí que és una constant en la poesia haikuista japonesa que els nombres i les ciències en formin part, com a fórmula per arribar a l'essència de les coses. Alguns mots poden confondre's amb aquests components químics: «Cartílags i Ca / Calç apagada» (2010: 293)⁷ i les conjuncions «No» o «O» (2010: 300, 301),⁸ per exemple. Aquesta metamorfosi alquímica —que també intervé sobre les paraules— es concreta en l'acció

⁷ En aquests versos s'identifica un teixit del cos humà amb la calç, com si es tractés del mateix element químic.

⁸ Els mots i construccions «O», «No», «No Res» i «No Encara» poden interpretar-se com a elements químics que formen part del mateix procés de canvi o transformació alquímica: «O / potser / pertanyo al No / al No Res al No Encara» (2010: 301).

del carbó en la fossilització de la nit i en la seva descripció a través d'elements gasosos, els alcans (2010: 276);⁹ en la dissolució del Cl Na i la seva identificació amb la veu poètica (2010: 277); i en la concreció del temps a través del carboni 14 (2010: 279). Alguns d'aquests elements químics esdevenen paraules-objectes: la conjunció «O» en el poema «Pertanyo» (2010: 300-303) obre i tanca cadascuna de les seves parts (o estrofes).

Com a pseudociència, l'alquímia és un antecedent de les ciències experimentals; els seus elements místics i esotèrics entronquen, així mateix, amb la bruixeria. En «I sí» (vegeu l'Annex 1, p. 45), el foc i la lava s'enllacen amb la fúria que ja apareixia a «Alambics folls». La fúria esdevé la «metà·lica quimera» amb «fumarola àcida». La fúria és alhora volcà i bruixa. La quimera és un monstre amb cap de lleó, cos de cabra i cua de serp, però que arrossega el feix de branques de l'escombra. Aquesta figura és la dona-monstre marçaliana, que en la recerca de la seva identitat subjectiva es veu reflectida al mirall i hi troba el buit: «Em ve a la memòria, ara, la pregunta de la madrastra bellíssima de la Blancaneu al seu mirall màgic. Quan l'absolut d'aquesta bellesa —que li confereix una identitat, per cert ben fràgil— li és discutit, es torna bruixa, lletgíssima, activíssima, dolenta» (Marçal, 2004: 189).

El sofre-infern —«la son de sofre»— connecta amb la violència amagada del volcà de la qual parla Marçal. La trobem en la poesia d'Anna Dodas i també en Emily Dickinson: sota les herbes verdes hi ha la lava vermella. La violència es genera aleshores per oposició: entre l'herba i la lava en Dickinson i entre el fet d'ésser vall i d'ésser volcà de Dodas (2004: 106, 107). És la mateixa oposició que marca el moviment oscil·latori del pèndol. Marçal simbolitza l'escriptura en femení amb la metàfora d'Atenea —que neix del cap de l'home— i Medusa —el monstre que l'altra porta a l'escut. Atenea neix del cap de Zeus ja armada; abans, però, Zeus s'havia cruspit Metis i n'havia absorbit part del seu poder femení; Atenea —fruit del matricidi, tal com assenyala Luce Irigaray— neix vestida i armada, filla del Pare i sense referents materns. Així, o bé pren un arquetip masculí o bé es construeix com a dona des de la perspectiva masculina. L'altra cara d'Atenea és medusa, el monstre que representa allò exclòs del món patriarcal, tot allò aliè que ha quedat convertit en pedra. La dona escriptora és un híbrid que se situa entre una i altra (Marçal, 2004: 163, 164) i en aquest híbrid hi podem

⁹ La fórmula CH₁, CH₂,CH₃ que apareix a la poesia «Més que» (2010: 276), en química s'identifica amb els alcans: que conformen diferents gasos com el metà, el butà, el propà, etc. A més de donar una consistència gasosa a la nit també trobem els alcans en la parafina i, per tant, en les espelmes.

situar aquesta negació-affirmació. L'affirmació que implica el títol a «I sí» representa la reafirmació de la germana i la bruixa i que es nega en el títol del següent poema «Però no» —«No sóc / no sóc res més / que muralla inacabada»— i manté, per tant, aquell joc pendular del qual hem parlat. L'oscil·lació pendular pot marcar l'espai que limita la frontera entre dos elements antagònics. Godayol, en connexió amb el mestratge que Derrida exerceix sobre Marçal, explica com per aquest autor «una actitud positiva davant els espais fronterers és essencial en la incomprensió amb l'Altri. La dona i el llenguatge són identitats i formes canviant, que demanen viure (a) la frontera, en tant que indret inacabat, babèlic, complex, seductor» (2012: 227).

Les referències —i homenatges— a Marçal són una constant en l'obra fusteriana, ja a *Aquelles cordes del vent* li dedicava un dels poemes, «Fosca» (2010: 78) —«Obscura, / fosca em van fer, / embolcallada amb els secrets / de la terra de sota». A «I sí», les paraules «de dol», «presonera» i «germana» hi al·ludeixen i els mots quasi esdevenen un conjur: «Que el cel et plori / desconsoladament Plori per a tu només l'única la cega la sense veu / la nua». L'orfenesa de referents femenins en l'art té a veure amb aquesta manca de veu, en «els sostres de vidre que planen sobre els cossos femenins i deturen la visibilitat de les nostres obres de dones» (Ibarz, 2014: 27). Aquesta recerca marçaliana de mares i germanes literàries es concreta en el vers «Màrtir sorra germana». Marçal va traduir *sisterhood* per *sororitat*: «aquell sentiment que, malgrat les diferències de contextos vitals, consola tant de viure en paral·lel» (Godayol, 2014: 314). En el poema, «sorra» és equivalent a *soror*, a germana, i, per tant, a dona, a gènere femení.

3. Les relacions entre la pintura i la poesia

3.1. L'alquímia entre la poesia i la pintura de Felícia Fuster

Abans de 1970, l'obra pictòrica fusteriana havia estat figurativa, però a partir d'aquesta data la pintora experimenta amb un tipus d'abstracció que es pot considerar anacrònica, lligada a les avantguardes modernes, i que és l'antecedent del treball posterior a 1985 (Donaire, 2008: 21). Es tracta de les *abstraccions líriques*,¹⁰ en les

¹⁰ La catalogació i ordenació de l'obra la realitza Nora Ancarola (2008), seguint criteris temàtics i conceptuals i no pas cronològics, ja que hi ha poques referències cronològiques en l'obra de l'autora i, a més, Fuster va simultaniejar i reprendre diferents estils i temàtiques.

quals trobem unes obres on sobresurt l'empremta del surrealisme i del pintor parisenc Yves Tanguy i unes altres on és present la petja de la Bauhaus i artistes com Paul Klee i Wassily Kandinsky. Hi predominen els colors primaris. Són obres molt analítiques, la línia i les taques hi estan molt estudiades i controlades quant a pesos i composició. Per a la comparació amb el recull ens fixarem en la sèrie abstracta *Plurivisions*¹¹ que va realitzar a partir de 1986 i fins l'any 1995 i en les quals ja hi ha l'empremta del viatge iniciàtic; «de l'Orient, Felícia Fuster extreu la capacitat de “representar i construir el silenci”, alhora que la “multiplicitat de l'ésser”, segons les seves pròpies paraules» (Ancarola, 2012: 24). Les *plurivisions* «tant poden suggerir imatges còsmiques com representacions imaginàries del món subatòmic, invisible a la nostra percepció sensible» (Donaire, 2008: 23).

En les *plurivisions* hi prevalen els components ocres i terra. Es tracta d'una pintura matèrica, pròpia de l'informalisme i que implica una major genuïtat i maduresa de l'artista. Tant en els tons com en la forma, podem establir analogies amb l'obra d'Antoni Tàpies. El fet que el traç esdevingui menys controlat ens fa pensar en el concepte de llibertat que la mateixa pintora atribueix a aquesta sèrie. Per altra banda, a diferència de Tàpies i Ràfols-Casamada, no s'hi reconeix la gestualitat. L'art abstracte associa la presència del pintor-home a la pinzellada; Fuster la substitueix per «degoteigs, ínfimes filigranes, petites línies de vegades regulars, altres vegades no» i que, segons Donaire, mostren una subjectivitat que el feminisme reivindica (2008: 23, 24).

La tria per l'abstracció, en detriment de la pintura figurativa, implica alliberament, tal com expressa la mateixa Fuster (Ancarola i Julià, 2001: 10); també ho és el fet de deslligar-se de condicionants: trenca el format del quadre i n'empra de circulars, octogonals o absolutament irregulars, a més de quadrats o rectangulars; assaja les *plurivisions* a través de diferents tècniques: pintura, gravat i collage —amb la qual cosa es desprèn de les restriccions de la tècnica—; no posa títol a les obres; i, especialment, inventa un mecanisme giratori que possibilita múltiples perspectives.

Les línies i taques esdevenen els mateixos trajectes i recorreguts de l'obra

¹¹ En les sèries pictòriques emprem la cursiva —entenem que el terme *abstraccions líriques* és una atestació o reproducció exacta del nom que Nora Ancarola dona a aquesta sèrie, de la mateixa que Felícia Fuster bateja les *plurivisions*. Per altra banda, en parlar d'una sèrie en singular utilitzem el nom en majúscula; en canvi, si ens referim al conjunt d'obres —les *plurivisions*— o a una sola obra de la sèrie emprem el nom en minúscula, la qual cosa s'adiu amb la decisió de Fuster de no posar-los títol —de no posar-los, per tant, nom propi— i amb el criteri d'utilització de minúscules de Lola Donaire i Nora Ancarola.

poètica, la seva continuïtat fora del suport ens transporta a una recerca de llibertat anàloga a la dels nusos desnuats de la poesia i del moviment de la sorra. En *plurivisions* (2) (vegeu l'Annex 2, p. 47) trobem un format quadrat, el marc el creuen diferents línies horitzontals que no estableixen límits, sinó punts de fuga. Hi ha una línia circular i un element rectangular de color groc que, pel fet de trobar-se elevat i enmig del dinamisme de les línies, també es manté en moviment.¹² Hi ha un efecte semblant en el gravat que annexem (a l'Annex 2, p. 48), on les tres línies verticals en forma triangular no delimiten la figura del triangle, sinó que continuen més enllà del paper. El títol del poema «Eternament» (2010: 292) al·ludeix a aquesta percepció d'infinitud. Així mateix, com si es tractés del procés d'elaboració de les *plurivisions*, s'hi creen universos de tons blaus i opalins: «Fer-me un cóctel de temps intemporal amb gotes / de galàxia [...] / Trans-Lúcid ser flascó de perfum irisat ple de ratlles», i que tant poden ser les mateixes «ratlles» d'aquell «infern ratllat» de *Postals no escrites*¹³ com les línies dels quadres.

Plurivisions (1) (a l'Annex 2, p. 47) té el format circular, però irregular. Mentre que en l'anterior obra hi predominaven les línies rectes, en aquesta hi destaca el cercle. Té una forma lunar o de cràter volcànic; l'element discoïdal al centre li proporciona una força centrípeta que la fa voltar. Podem establir una analogia entre la pèrdua del format rectangular o quadrat de la pintura amb les paraules en llibertat dels cal·ligrames. El roda-sorra i la circularitat del poema «De massa» connecta amb aquest alliberament de condicionants. El moviment, que en l'obra plàstica es genera a través del mecanisme giratori i a través de les línies i les formes, l'identifiquem, dins la poesia, amb les formes circulars que produïen el verb i el vent, amb els diferents recorreguts descrits i amb la forma d'alguns dels poemes. *Plurivisions* (3) (vegeu l'Annex 2, p. 48) coincideix amb l'anterior pintura en la circularitat. Hi ha una pinzellada —o pinzellades— que travessen l'obra i que ultrapassen la circumferència a través de tres elements que surten enfora —la circumferència i aquests tres elements configuren la forma del suport. En aquest cas, més que el moviment giratori, predomina l'oposició o joc de forces que hi ha entre la força horitzontal de la pinzellada i una altra de centrífuga, la del suport. L'element giratori és present en la forma de treballar el vidre, per tal d'agafar-lo del forn i en el posterior modelatge; també ho és en les tècniques

¹² Aquesta imatge té paral·lelismes amb la poesia: «Ens escoltem / el satèl·lit darrer que ens ha promès / més d'un milió d'òrbites» (2010: 298).

¹³ També trobem una referència a les «ratlles» com a configuradores del paisatge en el poema «Assedegats» (2010: 298): «Per esgotar les ratlles el dibuix / del diluvi / les fórmules sanguínies / la sangassa / ens haurem d'acollir plegar-nos / amb la vela del sol».

ceràmiques, no només a l'hora de fer voltar el torn —«de sorra clara / Indòmita rodadorra rondaire»—, sinó en el treball d'elaboració dels materials, del modelatge a través de xurros, etc. i té a veure, així mateix, amb la concepció de buit:

Dans le développement linéaire du Temps, le Vide, chaque fois qu'il intervient, introduit le mouvement circulaire qui relie le sujet à l'Espace originel. Ainsi, une fois de plus, le Vide qui réside à la fois au sein de l'Origine et au coeur de toutes choses est le garant du bon fonctionnement de la vie dans le cadre du Temps-Espace (Cheng, 1979: 36).

El buit, com en l'art japonès, configura la forma de mapes, plànols i planisferis. El buit pot aparèixer en aquestes pintures més que no pas en els colors foscos i plans, en aquesta concepció que l'obra es conforma no només a través de tot allò que veiem, sinó també en la seva continuïtat fora de la tela, en allò que la tela suggereix. Tal com assenyala Keene (1988), la suggestió en l'art japonès —a la qual ja ens hem referit amb relació a la poesia— més que posar èmfasi en el clímax de qualsevol esdeveniment —tal com faria Occident— s'interessa per aquells moments inicials o finals que suggereixen *allò que era* o *allò que s'esdevindrà* i que, per tant, potencien la imaginació. Més que fixar-se en la floració, es posa atenció en el capoll encara tancat i en els pètals caiguts —en el *sabi* o «oxidat» i en el *sabireru* o «decaure». La suggestió a través de les irregularitats tant prové del fet de deixar quelcom inconclús —«así se tendrá la sensación de que mediante esa imperfección se alarga la vida de los seres»— com en el plaer per l'asimetria de les tankes i els haikus, ambdós amb nombres imparells de versos (Keene, 1988: 20). En Fuster, les taques i les línies pictòriques són inconcluses, com hem vist; els suports són irregulars, fins i tot les circumferències tenen prominències o discontinuïtats que les fa asimètriques: «I la dissimetria que tot / ho pot crear i manté / dempeus / fent balanç» (2010: 284).

Malgrat el dinamisme del moviment de les *plurivisions*, la gamma de colors, més aviat fosca i poc estrident, pot associar-se a la solitud. Nora Ancarola hi identifica un sentiment de melancolia que ella relaciona amb la sensació de silenci, la qual cosa Felícia Fuster confirma; tot assenyalant que ella té major capacitat expressiva amb la poesia que no pas amb la pintura (Ancarola i Julià, 2001: 10). En les tres pintures annexades predominen els grisos en el fons, tot i que cadascuna de les obres el mostren amb diferents gammes. El contrast de color es dona a través de grocs, blaus i vermells poc saturats, o amb poca puresa de la tonalitat en concret, i, per tant, poc vius.

Els pigments i pintures utilitzats tenen aspecte matèric i unes tonalitats que són pròpies de les tècniques artesanals com la ceràmica o el vidre esmaltat. En *plurivisions* (2) hi ha uns grisos metàl·lics que ens poden fer pensar en el silici —molt present en els poemes fusterians— o en el manganès. També apareix un vermell apagat i un groc que tant el trobem en el sofre com en el cadmi (2010: 284). En *plurivisions* (1) hi predomina el blanc, com si es tractés d'argila blanca —o caolí—, amb una textura porosa com la de la sorra; el blanc podem identificar-lo, altrament, amb el titani (2010: 284). La zona blanca és com un element translúcid que permet observar els tons del dessota —com el flascó de perfum a «Eternament» (2010: 292)—; en la part central hi trobem el blau cobalt¹⁴ o blau petroli.

Alguns colors de les *plurivisions* es troben a la ceràmica raku. El raku és una tècnica japonesa molt relacionada amb la cerimònia del te i amb el *wabi-sabi*.¹⁵ Sovint associada a l'alquímia, hi intervenen els quatre elements de la naturalesa: terra, aire, aigua i foc. El raku és fa a través de la cocció de llenya, les peces es couen i es retiren del foc quan estan a alta temperatura, de color roig roent. El contrast tèrmic provoca un procés violent en el qual hi ha guspises, cendra i fum i vapor que xiula. Els resultats són imprevisibles i les peces poden explotar i esquerdar-se. Reconeixem el gust per les ombres, propi de l'estètica japonesa (Tanizaki, 2006), en aquestes peces. Els espais no esmaltats queden negres de fum, amb unes tonalitats que trobem a les *plurivisions* (1) i (3). Si s'afegeix òxid de coure a la peça abans de la cocció, es creen uns colors taronges, blaus, liles i vermells que veiem a *plurivisions* (3), en la pinzellada que travessa la peça amb color d'argila i textura de sorra.

La poesia pren tal consistència orgànica que, malgrat que «el color no hi apareix gairebé mai com a adjectivació de la paleta poètica» (Parcerisas, 2010: 501) sí que es dona a través de la matèria. La bassa de sorra és el lloc on es crea l'argila (vegeu el poema «De massa»). El caolí, el sílex o el quars i els fel despats són la matèria primera de la porcellana i els esmalts. El carbó és un element del forn. El ferro (2010: 284) és un òxid colorant; la terracota en porta. El ferro, el silici i l'òxid de plom¹⁶ s'empren per als

¹⁴ El cobalt és un element químic, es tracta d'un metall de color blau translúcid: «Estenc la mà perquè els murs no es desbridin / que s'aixequi el cobalt dels cels enderrocats» (2010: 268).

¹⁵ El *wabi* expressa «una pobresa calladament dichosa, un anonimato feliz, una “indigencia fulgurante” como dice bellamente Lanzaco», aquesta pobresa forma part la cerimònia del te i de l'austeritat que la caracteritza; per altra banda, el *sabi*, suggereix «belleza y desolación en la soledad», la qual es relaciona amb el sentiment de caducitat del budisme (Rubio, 2011: 33, 34).

¹⁶ El plom apareix com a l'element químic, «Pb», i com a «soldat de plom», com a objecte quotidià lligat a la infantesa: «Digues si podré sobreviure-li Si seré pol·len / o si el Pb / m'encerclarà de gris / per a ferme / senzill soldat de plom / sense llum ignorant / O mercenari» (2010: 296)

esmaltats raku. El CH és el nom del gres. El titani tant és un òxid colorant en ceràmica com el color blanc en pintura a l'oli. El vidriol (2010: 280) era el nom amb què l'alquímia designava els sulfats —el sulfat de coure i el vidriol blau. En pintura a l'oli, el cadmi tant pot ser groc com vermell. L'esmalt a la sal produeix un efecte que s'anomena pell de taronja, s'afegeix sal o bicarbonat dins el forn i es produeix una reacció química —entre la sal i el silici del fang— que canvia la textura de l'argila. En afegir sal a la cocció ceràmica, s'hi introdueixen uns resultats inesperats: el forn queda ple de vapors tòxics i a les peces s'hi fan cràters i esquerdes. En certa manera, les *plurivisions* i els poemes de *Sorra de temps absent* es construeixen a través dels mateixos materials —la sorra, la sal, el caolí, el cobalt, el sofre, el cadmi, el silici, el titani, etc.— i la mateixa tècnica: el foc.

És la mateixa tècnica que crea els «cràters de volcans sense caràcter» a «Però no» (2010: 284, 285) —on s'hi contradiu el poema anterior, «I sí», en el qual hi havia referències a Marçal, com hem vist. La veu poètica s'identifica amb la matèria tot mantenint aquell joc de dualitats —«Que ho sóc / no ho sóc L'argila».¹⁷ La solitud i, sobretot, el silenci, als quals al·ludien Fuster i Ancarola, es manifesten en aquesta mateixa «argila amb foc d'una ciutat tancada» i en «La lava incandescent [que] em pesa»: la lava i l'argila són una mateixa matèria roent, que es manté, malgrat tot, oculta, com un foc que no s'expressa, com el «gat i gos errant / que amb tantíssims dolors no xiscla». En aquest foc i silenci latents, però no ofegats, s'hi condensen l'alquímia o metamorfosis dels elements i, així mateix, l'acte d'escriure o pintar. No es tracta, per tant, d'un silenci estàtic, sinó tot el contrari; hi actua «la circulació indomtable del torb» que, de les mateixa manera que les línies, pinzellades i taques de les *plurivisions*, «obre camins carreteres miratges autopistes / i cràters de volcans sense caràcter». Així, tal com expressa Nora Ancarola referint-se a la pintura, «els diversos elements compositius s'articulen com si hagués esclatat una mena de big bang, en un aparent desordre, on els components formals tendeixen a la dissolució, però sense acabar de confondre's mai» (2008: 74). A través de la poesia, discernim que aquest big bang no prové d'altre lloc que del silenci.

¹⁷ En diferents fragments del recull la veu poètica s'identifica amb elements com la sal i la llana —«Imperceptible / Cl Na em dissolc / dubto / M'esborro» (2010: 277); «Llana em desfaig Flocc / per a les arnes» (2010: 293)—; i també amb el foc —«Em poso al cap desperta / l'almoïna d'un tros de gel per apagar-me» (2010: 276)—; mentre que en d'altres adquireix una dimensió planetària —«Necessito polir-me el cristall / de la pell amb pedra tosca de cel dur de l'univers dels astres» (2010: 292).

3. 2. Oposició-relació amb l'obra d'escriptors-pintors contemporanis

Ràfols-Casamada va fer un viatge a París el 1950 i s'hi va establir el 1951. La pintora argentina Leonor Fini hi vivia des de 1931. Les relacions entre Fuster i aquests dos artistes van més enllà del fet d'ésser, els tres, pintors i alhora escriptors i s'estableixen per coincidències o complicitats en les seves obres i biografia.

Julià assenyala que, a més de Marçal, un dels interlocutors de Fuster era Albert Ràfols-Casamada, hi compartia generació, l'afecció per l'Orient i el fet d'ésser, ambdós, pintors-poetes (2012: 20); a més d'alguna anècdota adolescent relacionada amb el fet que el pare d'ell hagués estat professor de vidre de Fuster (Ancarola i Julià, 2001: 10).¹⁸ Reconegut com a pintor, Ràfols-Casamada va simultaniejar l'escriptura i la pintura des del principi; però no va donar a conèixer el seu vessant poètic fins el 1976 amb la publicació de *Signe d'aire* (1976), que recopilava set llibres de poesia de l'autor. Així mateix, és rellevant la seva obra en prosa: els assajos sobre pintura i, molt especialment, els seus dietaris, *L'escorça dels dies* (1984) i *D'un mateix traç* (1994). Tal com assenyala Abrams (1994: 63, 64), la prosa és l'element analític i discursiu que aporta reflexió a l'altre vessant més expressiu, el de la poesia i la pintura; altrament, també esdevé possible material per a peces posteriors.

Fuster i Ràfols-Casamada també coincideixen en les seves provatures haikuistes, la forma cal·ligramàtica d'una part de la seva poesia, la supressió d'elements gramaticals i la utilització del buit dins el poema. El mateix Ràfols-Casamada expressa que «quan escric versos, més que descriure i explicar m'agrada crear relacions noves entre les paraules i que d'aquí neixin imatges»; alhora que atorga rellevància expressiva a deixar que «les paraules volin al seu aire» i a donar cabuda al joc visual entre el blanc del paper i els grisos de les agrupacions de paraules (Pinyol, 2010: 64). Aquest joc entre el blanc i el gris i «una proposta de lectura que no s'avé amb la forma convencional», que, com *l'I ching*¹⁹ o *Rayuela* de Julio Cortázar²⁰ permet de començar a llegir el llibre des de diferents punts (Marí, 1994: 45), reafirma la hipòtesi plantejada anteriorment que l'obra poètica de Fuster pot llegir-se com si es tractés d'una composició visual. Ambdós

¹⁸ En l'entrevista que Ancarola i Julià van fer a Felícia Fuster l'any 2001, aquesta darrera explica la història que el fill del seu professor Albert Ràfols va tenir gelosia d'ella en una exposició que van fer abans de la guerra i li va trencar una peça.

¹⁹ *L'I ching* és un tractat oracular i de saviesa de la Xina, fonamentat en el concepte del yin i el yang, s'hi tracta el concepte de canvi i mutació.

²⁰ *Rayuela* (1963) és una novel·la de Julio Cortázar que inclou, a la primera pàgina, un taulell amb les indicacions de l'ordre en el qual s'han de llegir els capítols. El lector pot triar entre diferents opcions de lectura.

poetes-pintors convergeixen, així mateix, en la utilització del blanc —o buit—, herència d'Stéphane Mallarmé, en el despullament d'elements gramaticals i en la supressió d'elements de puntuació. En Ràfols-Casamada, «el fet d'eludir la puntuació ens imposa o ens suggereix silencis, però també afirmacions, suggeriments no anomenats, reflexions i associacions d'idees que sorgeixen de la proximitat que s'estableix entre paraules quan cap puntuació els dona un lloc determinat» (Marí, 1994: 48).

En la pintura, el procés que porta Ràfols-Casamada cap a l'abstracció parteix de la realitat i l'esquemàtitzava, fa la recerca de l'essència a través d'allò particular (vegeu les pintures de l'Annex 2, p. 49 i 50). Utilitza els colors i els elements de la vida quotidiana —els tons del paisatge, els colors de Cadaqués, etc.— i en fa una abstracció. Les finestres que pinta esdevenen el marc o límit entre allò intern i allò extern; «en la seva poesia s'efectua un procés semblant [...], que és un procés de reducció del superflu i d'essencialització del llenguatge, de tal manera que allò particular li permet d'arribar a allò general» (Tomasa, 1994: 81). Mentre que Ràfols-Casamada es focalitza en l'objecte quotidià, tot emmarcant-lo en els límits d'una finestra, Felícia Fuster dibuixa —en les *plurivisions*— uns mons que Donaire (2008: 23) designava com a mons «còsmics» o «subatòmics», com hem vist. La pintura ocupa tota la superfície —no hi ha blancs— i les pinzellades es perllonguen més enllà del llenç amb tons orgànics que identifiquem amb la matèria.

Ens podríem qüestionar si aquesta forma diferent de representar l'abstracció que tenen un i altra contradiu les atribucions que històricament s'han fet a homes i dones; a la dona se li reservaven els espais íntims i quotidians, mentre que l'home tenia accés a l'espai públic. Maria-Mercè Marçal assenyala la coincidència en l'escriptura de Colette i de Katherine Mansfield «en aquella atenta i subtil captació dels més petits esdeveniments quotidians, dels imperceptibles moviments psicològics, dels gestos més mínims i insignificants que, de cop, es revesteixen d'una importància imprevisible, adquireixen ressons insospitats fins a canviar en rodó, de vegades, el curs d'una vida» (1985: 7). Aquesta «subtil captació» coincideix més amb la pintura de Ràfols-Casamada que no pas amb la fusteriana: mentre Ràfols-Casamada es fixa en els colors de Cadaqués en un moment del dia, en les taules d'escacs, en els objectes de casa i els balcons; Fuster s'embarca en un espai sideral llunyà i infinit.

Fuster, però, també retorna als límits de les finestres. A *Sorra de temps absent*, els paisatges llunyans i vitals que dibuixen els poemes que hem anat analitzant es reclouen, en les darreres pàgines del recull, a través de la imatge de la pluja: «Com si la

neu a la finestra fos inútil / Volva de res Teatre d'ombres Apocalipsi» (vegeu l'Annex 1, p. 46). La pluja permet un marc —que també dibuixen els blancs i grisos del poema— que, com els termes que estableixen les línies rafolsianes, configuren la separació entre allò intern i allò extern. Aquest marc conclou, en el darrer poema, amb un apropament a allò més íntim, tot sabent-se «ignorant», per «ignorar les notes altes» i que ha après «la nota (baixa) de la sorra» (2010: 308); en un camí a la inversa de l'emprès per Ràfols en la recerca de l'essència: mentre que Ràfols va d'allò particular a allò general, Fuster va d'allò general —l'espai còsmic o el mapa— a allò particular: la finestra, la pluja i la sorra.

El 1992, Maria-Mercè Marçal va acabar de traduir *L'oneiropompe* de Leonor Fini, que incloïa il·lustracions de l'autora. Es tractava d'un projecte compartit amb Felícia Fuster —la qual va fer-ne la revisió i aportà contactes a Marçal, bé directament amb l'artista o bé amb els seus agents (Julià, 2017: 382). L'obra explica la història «del gat que transporta somnis, [...], com una mena de thriller amb un itinerari format per una habitació d'hotel, un compartiment de tren i una illa de la Mediterrània, destinat a la recerca del cap escapçat d'una estàtua de basalt negre» (Udina, 2008: 210). Fini, nascuda a Buenos Aires el 1908, era filla de mare italiana i de pare argentí; va passar la infantesa a Trieste. Amb disset anys va anar a viure a París, on va fer amistat amb figures com Paul Éluard, Max Ernst i George Bataille. Malgrat això, és difícil d'identificar-la amb cap corrent en particular dins l'avantguardisme. A més de la seva obra pictòrica, va crear molts decorats per al teatre, l'òpera i el ballet i té, així mateix, una important obra gràfica per a edició editorial.

Més enllà de l'interès que Fuster hi mostrà i de coincidir en el fet d'ésser estrangeres a París, es fa difícil de comparar l'obra pictòrica de Fuster amb la de Leonor Fini. Mentre que en la primera artista, l'obra més genuïna és abstracta i hi predomina l'equilibri; la de Leonor Fini és figurativa, més aviat inquietant i tortuosa hi ha referències explícites al sexe com a component prohibit, amb escenes on apareixen dones i gats. La paleta cromàtica de la pintora argentina canvia molt d'unes obres a altres, com també l'estil que utilitza. Reconeixem, a vegades, uns ambients fantasmagòrics i uns personatges que recorden els mons fantàstics de Bosco; altres, unes imatges que poden ser hereves dels preraphaelites, amb figura humana femenina, molta ornamentació i el tema de la natura i el d'Ofèlia; unes altres, amb una paleta més clara, unes figures hereves de Gustav Klimt i del modernisme; o, en les darreres, un univers

molt personal on irrompen les seves parts més fosques i inquietants i una paleta cromàtica que torna a enfosquir-se.

Malgrat la divergència formal entre ambdues artistes-escriptores, malgrat l'equilibri de l'una i l'atmosfera onírica i inquietant de l'altra, si ens fixem en la poesia de Fuster i la pintura de Fini hi reconeixem alguns dels temes i personatges. Fini «attire tout un espace intime et opaque de la matière, celui de l'organique dans lequel s'enveloppent, se compliquent les éléments naturels, les sensations brutes d'un chaos primordial» (Dedieu, 1978: 9); mostra interès per la natura-paisatge i la recerca alquímica i manté un joc de mirades, tensions i dualitats entre els diferents protagonistes dels seus llenços. La solitud esdevé una aliada envers el procés de transformació i de creació artística: «D'essence nocturne, compromise avec l'ombre plus qu'avec la lumière, la femme, en sa première apparition, se tient au cœur du désert comme la gardienne du monde et d'abord comme la gardienne de sa propre solitude» (Louis-Combet, 2010: 71). Aquesta presència «fosca» de la solitud finiana convergeix amb la veu «fosca» de les poesies de Fuster —com també amb l'expressió de la solitud que l'artista barcelonina atribuïa a la pròpia obra, tot relacionant-la amb el concepte de llibertat.

La solitud i la recerca de la saviesa o la pedra filosofal van, per força, plegades. En Fini la recerca alquímica la trobem en *La Guardiania de l'ou vermell* (1955) (vegeu l'Annex 2, p. 51), la qual sosté «el huevo cósmico de la rubedo alquímica, como un objeto sagrado» (Scappini, 2018: 94) i on «l'Oeuf s'impose, entre les mains de celle qui le (re)tient, comme le double de la Femme et la concrétisation symbolique de son intériorité —comme si l'Oeuf signifiait, détaché du corps, ce que le corps a de commun avec l'âme (féminine)» (Louis-Combet, 2010: 71). Fuster cerca en l'oracle la resposta d'on esdevenir «només un tros d'arrel o sorra / o només una branca d'un tronc despert» (2010: 304); Fini manté el culte a la Deessa-mare de les antigues civilitzacions i un diàleg amb la natura a través de l'oposició-transformació entre el món animal i el món humà (Scappini, 2018: 82).

«À la nuit appartient les créatures les plus belles» (Dedieu, 1978: 10), amb uns ulls, però, «brillantes [que] queman, inflaman, devoran: ¿son los ojos que los inquisidores pensaban que las brujas tenían?» (Praz, citat per Scappini, 2018: 47). La figura femenina finiana és bella, però la seva mirada no s'ofereix a l'espectador, sinó

que s'hi acara,²¹ la podríem identificar amb l'híbrid marçalià entre Atenea i Medusa, amb un capteniment pertorbador més proper al de Medusa que no pas a l'altra. La cita de Pitàgores amb la qual Simone de Beauvoir encapçala el primer volum d'*El sexe* s'adiu amb aquesta forma de feminitat: «Hi ha un principi bo que ha creat l'ordre, la llum i l'home i un principi dolent que ha creat el caos, les tenebres i la dona» (Beauvoir, 1968: 19). En les esfinxs i quimeres que crea la pintora triestina, aquestes mateixes «criatures belles» tenen bust de dona i cos d'animal. A més de les que trobem a *Sorra de temps absent*,²² la veu poètica esdevé, a «I no em cregueu» (2010: 281), la dona-monstre: té la «pell mal girada» i potes d'ocell —«Tinc només un sol peu / i torçat com tanta gent el segon no em falta»—; un escut d'Atenea-Medusa —«Tinc un escut noble i lluent / regal d'una valquíria»—; moviments de gat —«medito [...] salts / de gat llest»— ; i veu d'ocell —«sóc piuladissa / furga que ningú no sent / ni escolta». Una bèstia així, barreja de dona i animal, jeu al costat de Leonor Fini a *Autoretrat amb Quimera* (1939) —en aquest cas, el bust femení té rostre de gat—; i el veiem a la litografia *Dithyrambe* (1972) que hem annexat (vegeu l'Annex 2, p. 52).

Retornant a Marçal, una de les característiques de la dona-monstre és el silenci: «Si com a escriptora sento que les meves arrels s'enfondeixen en la sang del drac, com a dona no puc oblidar que el femení, més enllà de la pobra representació de la donzella salvada per l'heroi, ha quedat exclòs històricament la nostra civilització i es troba, també, a la banda del monstre, de tot aquell pany de l'experiència —el continent negre— en va dir Freud— que no s'ha deixat dir del tot pel llenguatge colonitzador» (Marçal, 2004: 37). L'oracle fusterià respon a la veu poètica: «Que cridi cap endins rebel si vull parlar / i calli cap enfora»; la qual cosa ens remet a «Alambics folls», on trobàvem una referència explícita a la «fúria» i al silenci que s'hi relaciona —«dins els ulls / m'esclaten tonades xiscles i dicteris». La pintura de Leonor Fini crida, mentre que la de Felícia Fuster calla. I, ahora, contradient i confirmant a l'autora barcelonina, la de Leonor Fini va cap endins i la de Fuster, cap enfora.²³

²¹ Aquest acarament contradiu el paper que ha tingut històricament la figura femenina en les obres d'art. Mentre que la presència de l'home en l'art mostra el poder que té, què és allò que ell pot fer als altres i per als altres, en la dona veiem allò que se li pot fer, «tot plegat es podria simplificar dient que *l'home actua* i que *la dona apareix*. Els homes miren les dones. Les dones es vigilen quan se les mira» (Berger, 2011: 45-47).

²² A més de la quimera, a *Sorra de temps absent*, també hi trobem l'esfinx: «L'esfinx / dels llibres amb mils i milers de volves a les / pàgines» (2010: 279).

²³ La diferència entre l'equilibri de l'una i la sensació inquietant de l'altra, les podem equiparar al silenci i al crit; així mateix, mentre que Fini projecta el seu món intern, Fuster crea un univers sideral on les línies s'extravien en l'infinit.

Aquest mateix crit impregna *La cerimònia* (vegeu l'Annex 2, p. 52), que podria ser el malson d'un gat: hi apareixen dues figures femenines centrals amb màscares venecianes. Una de les dones té nas de bec i en el vestit hi té dibuixat un gat, per sobre seu hi ha ombres que poden ser altres figures; dessota les dames, hi ha quatre gats. Un dels gats mira l'espectador amb la cara desencaixada i els altres tres es fixen, espantats, en les dues dames, com a éssers terrorífics. Les figures tenen tons vermellorsos sobre fons fosc —marrons i negre—, els tons són els propis de l'infern, d'aquella «lava incandescent» del poema «Però no» (2010: 285). La dona, que generalment és la companya i amiga —Fini tenia devoció per aquestes bèsties—, és el monstre que espanta els animals. Les màscares, amb la seva forma de bec, esfereixen els gats. El gat és víctima de l'ocell, com el gat errant que «amb tantíssimes dolors no xiscla» o, també, com aquells gats que, com a prolongació de les bruixes, dibuixen trajectes en els plànols-teulades fusterians (2010: 280).

En aquesta oposició-relació entre les dues artistes, reprenem, per tant, un tema recurrent durant aquesta anàlisi: la relació entre la fúria i el silenci. Virginia Woolf va abordar el tema de la fúria en l'escriptura de les dones a *Una cambra pròpia* (1929). Marçal el va descriure a través de les Erínies —o Fúries— que havia assenyalat Anne Iriarte, aquests «personatges femenins repulsions, horripilants, amb set de sang i de venjança» (Marçal, 2004: 137). *La Guardiana dels fènixs* (1954) de Fini té una disposició molt similar a *La Guardiana de l'ou vermell*: una dona subjecta un ou d'au. En aquesta peça, però, als seus peus hi ha tres ocells inquietants —un dels quals sembla un cadàver sense ulls. Darrere, hi ha unes ombres fosques on n'intuïm molts més i que recull la imatge inicial de «Cent becs»: «Voldria / tot i sentir cent becs arran de fetge / jugar-m'ho tot» (2010: 282); i, també, el «roncar sense ànima de les àguiles» i el desig de «no sentir les bèsties / deshumanes» de «I no em cregueu» (2010: 280). Aquests ocells són l'ombra de la figura femenina, l'ombra de la dona-escriptora o la dona-pintora, «sense límits, perduda en terra de ningú, de personalitat viatgera i plàstica, és un subjecte que es resisteix a ser reduïda i, per això, treballa per transcendir el binarisme cultural que tants anys l'ha marcada i li ha produït tanta fúria» (Godayol, 2008: 191). A «Cent becs», malgrat l'estol d'ocells, el jo poètic manté la «passa forta» tot encenent «una passera sobre lava ardent», amb «pedra foguera sota als peus». La referència a la columna—«quina columna / en podré fer abans que tot no cremi»— pot connectar amb *L'àngel de l'anatomia* (1949) (vegeu l'Annex 2, p. 51) de la mateixa Fini o amb *La columna trencada* (1944) de Frida Kalho; que mostren el descarnament de l'artista-dona

que manté, malgrat tot, la seva fortalesa. Aquesta columna és l'element vital que Fuster i Fini tenen en comú.

4. Conclusions

En aquestes pàgines, hem anat desgranant els elements que componen el llenguatge pictòric i literari de Felícia Fuster. Marçal, en el pròleg d'*Una cançó per a ningú i trenta diàlegs inútils* —que esdevé, en certa manera, el punt de partença del nostre treball— posa èmfasi en «la quasi orfenesa a què ens hem hagut d'enfrontar les dones escriptores a l'hora de rastrejar una tradició literària que parlés dels nostres ulls i des de la nostra experiència» (Marçal, 2010: 492). Hem vinculat la nostra recerca amb aquesta necessitat de creació d'una genealogia femenina, entenent que aquesta orfenesa no és exclusiva de la dona-escriptora, sinó que afecta les diferents branques artístiques. Així, en el «canvi d'enfocament decisiu» de Marçal de no «comptar amb els dits els noms de dona “posats amb pinces” entre els noms d'home, [...], sinó de veure què de nou, de diferent, de propi, aporten les escriptores a la literatura» (Llorca Antolín: 224), l'aportació fusteriana integra aquell camí d'anada i tornada entre la poesia i la pintura del qual parlàvem al principi.

La tria de *Sorra de temps absent* ha estat condicionada pel fet que l'element plàstic i visual ressegueix el recull. Mentre que això ha facilitat la nostra anàlisi, amb l'elecció de l'obra pictòrica fusteriana més pròpiament genuïna, les *plurivisions*, hem topat amb la dificultat de connectar les taques de l'abstracció amb la paraula, a causa del destret de comparar la imatge escrita amb la línia no figurativa. Hem pogut, però, identificar-hi la mateixa tècnica i treball alquímic, el mateix sentit zen de l'equilibri i uns mateixos paisatges de fisonomia còsmica.

El llenguatge de Felícia Fuster es construeix, tant en la pintura com en la poesia, amb ingredients de les avantguardes i del Japó. De les avantguardes, en pren l'alliberament de condicionants formals —la pèrdua del format rectangular dels quadres i la seva multiplicitat de punts de vista, la forma cal·ligràfica dels poemes i el seu despullament lingüístic, etc.— i la capacitat d'experimentació i de joc que se'n desprenen. Del Japó i de l'Orient, en recull la concepció del buit i la capacitat de suggestió —tant lingüística com plàstica—, lligada al plaer per les ombres i per allò inconclús i asimètric.

Els paisatges de *Sorra de temps absent* existeixen en unes coordenades temporals allunyades (Julià, 2010: 16) d'un món on habiten esfinxs i quimeres i que podem acarar amb els recorreguts i trajectes siderals de les *plurivisions*, amb aquell prolongament més enllà dels límits reals de la tela. La sorra, el vent, el foc i la pluja doten de dinamisme al paisatge. La recerca poètica no es fa només en l'àmbit de la veu —a través del vent i del llaut— i de l'escriptura —de l'epigrafia i de la sorra—, sinó també mitjançant l'experimentació plàstica, amb la sal, el caolí, l'argila, el silici, etc. Gràcies a aquesta experimentació, l'alquímia, la poesia i la pintura conflueixen. Tal com assenyala Carles Hac Mor, Felícia Fuster destil·la el llenguatge en una «recerca del silenci que no pretén ser eloqüent, el silenci de qui no té *horror vacui*» (2001: 9). Aquesta destil·lació apareix en l'equilibri de les *plurivisions*, en el seu «missatge de llibertat [...] i de superació de la solitud» pels quals Fuster volia ser recordada (Ancarola i Julià, 2001: 10) i que es concreta, en *Sorra de temps absent*, en «el despullament absolut del jo» (Julià, 2010: 16).

El fet d'emmirallar l'obra de Fuster amb Ràfols-Casamada i Leonor Fini ens ha permès d'ampliar la mirada sobre l'obra fusteriana, tot aportant-hi nous matisos. Entre Fuster i Ràfols-Casamada, més que oposició —com preteníem—, hi hem trobat punts en comú; en canvi, a primer cop d'ull, el contrast amb Leonor Fini era quasi descoratjador, ja que hi cercàvem la germana. Tanmateix, no existeix tal contradicció, cal no oblidar que Marçal «no es planteja deixar de banda la tradició heretada, la tradició masculina, sinó subvertir-la, reescriure-la des de l'experiència femenina» (Godayol, 2012: 231). Ràfols-Casamada i Fuster comparteixen una mateixa base formal que arrela en les avantguardes i el Japó. Amb Leonor Fini, les imatges poètiques de l'una i pictòriques de l'altra ens parlen d'una mateixa solitud, la de la dona-artista o dona-escriptora; d'una vivència anàloga amb relació a la fúria i al silenci; i això malgrat la divergència personal, artística i cultural que hi ha entre ambdues.

Com ja hem dit, Marçal va recollir de Virginia Woolf la connexió entre la fúria i el silenci en la dona-escriptora, a causa d'això, diu Woolf, «els seus llibres sortiran per força deformats, retorçats. Escriurà sempre empesa per la fúria, tot i que ho hauria de fer reposadament» (1985: 92). La ràbia apareix en l'acarament desagradable envers l'espectador dels personatges femenins finians; la deformitat i el retorçament, en la imatge dels ocells inquietants, en el descarnament de la figura femenina. Contràriament a l'argumentació woolfina segons la qual la ràbia generada per l'exclusió entorpeix

l'acte creatiu, Fini ofereix, tot allargant les mans, l'ou alquímic de la creació artística, concebut justament mitjançant aquesta part fosca. Fuster, molt mediatitzada per la petja oriental, transforma aquesta part fosca en equilibri de tal manera que el silenci esdevé buit i la fúria, ombra. Les *plurivisions* transpiren silenci i solitud. Aquella forma de cridar cap endins i callar cap enfora de «Buscant l'oracle» esdevé una al·lusió a aquest silenci-fúria que connecta amb una figura molt marçaliana: la germana, la bruixa, la dona-monstre.

Si en Ràfols-Casamada, el marc de la finestra estableix la separació entre el món intern i el món extern, en Fuster el pèndol marca les fronteres; la seva oscil·lació implica oposició i complementarietat, el límit entre un lloc i un altre. L'ésser híbrid es genera en aquest espai fronterer; no només entremig d'Atenea i Medusa sinó també en aquesta barreja de territoris: l'híbrid entre Occident i Orient, entre Barcelona i París. En Fuster hi ha molts *altres* i l'*altre* es manifesta a través de diferents formes. El «toc existencial i vital» de la poesia fusteriana (Parcerisas, 2010: 500) està fortament relacionat amb com el coneixement d'allò extern —el Japó, però també el paisatge còsmic— és la forma de retornar i d'assolir allò intern. La pregunta a l'oracle cerca aquest assoliment. Al final del recull, el silenci-fúria d'aquells ulls d'«Alambics folls» on esclataven «tonades xiscles i dicteris» es resol a través de la pluja; el xiscle callat esdevé matèria, es desfà en pluja. Alhora, esdevé homenatge a la «sense veu» del poema «I sí» —«Que el cel et plori / desconsoladament Plori per a tu només l'única la cega la sense veu / la nua». La pluja ens retorna al marc de la finestra, a l'espai de la vida quotidiana on aquells mons siderals de les *plurivisions* —els mons interns— esdevenen «teatres d'ombres».

Fins aquí, hem anat resolent progressivament les preguntes de recerca i hem assolit, per tant, l'objectiu d'analitzar les relacions interartístiques entre el vessant plàstic i literari de l'obra fusteriana, partint de la perspectiva marçaliana de recerca i creació d'un llenguatge simbòlic femení. Tenint en compte que ens fonamentàvem en el marc de la literatura comparada, hem posat èmfasi en aquells elements més pictòrics de *Sorra de temps absent*, també en aquells punts que permetien intertextualitats amb l'obra marçaliana i l'anàlisi des de la perspectiva del gènere que se'n desprèn. En alguns moments, hem dubtat d'ésser massa ambiciosos ja que volíem establir no només les relacions entre l'obra poètica i pictòrica d'una escriptora que és alhora pintora, sinó

també la relació-oposició de l'obra d'aquesta autora amb la d'altres pintors-poetes i pintores-poetes. A causa d'això, hem cenyit la proposta a la tria de dos autors: Leonor Fini i Ràfols-Casamada. Per tal de continuar i ampliar la nostra anàlisi, seria interessant d'aprofundir en les relacions que hi ha entre les imatges visuals del recull amb el cinema, especialment amb el cinema japonès (Julià, 2010: 17). Un altre recorregut a emprendre seria l'estudi de l'epistolari entre Maria-Mercè Marçal i Fuster, per l'interès que tenen les revisions que la poeta d'Ivars d'Urgell va proposar a l'altra en el recull que ens ha ocupat fins ara (Abrams, 2010: 509). Encara que, per manca d'espai, no hem pogut embrancar-nos tant, la nostra contribució personal connecta l'obra fusteriana amb un ventall ampli d'influències teòriques i artístiques; els coneixements de les tècniques de l'artesanía i dels oficis artístics ens han estat útils com a fórmula d'interpretació poètica, hem fet un aturall per les avantguardes literàries i pictòriques i, també, per la cultura i l'art japonesos. Malgrat això, la capacitat suggeridora del llenguatge poeticoplàstic de Fuster deixa la porta oberta a continuar-ne la lectura.

5. Bibliografia

ABELLÓ, Montserrat; AGUADO, Neus; CONTIJOCH, Josefa (et al.) (1998). *Cartografies del disig. Quinze escriptors i el seu món*. Edició a cura de Maria-Mercè Marçal. Barcelona: Proa.

AGUDELO, Pedro Antonio (2011). «Los ojos de la palabra. La construcción del concepto de écfrasis, de la retórica antigua a la crítica literaria». *Lingüística y literatura*, núm. 60. Medellín: Universidad Eafit, p. 75-92.

ALONSO, Vicent (2010). «Maria-Mercè Marçal o les raons de la literatura». *Reduccions*, núm. 97, p. 133-145.

ABRAMS, Sam (1994). «La prosa a l'obra d'Albert Ràfols-Casamada». Abrams, Sam. *Àlbum Ràfols-Casamada. Veure és sentir*. Barcelona: Quadern Crema, p. 59-69.

ABRAMS, Sam (2010). «La closca d'avellana». Epíleg de Sam Abrams a *Postals no escrites* (2001). A: Fuster, Felícia. *Obra poètica (1984-2001)*. Edició a cura de Lluïsa Julià. Barcelona: Proa, 505-512.

ALTIMIR, Mercè (2014). «Felícia Fuster». *Visat*, núm. 18. PEN Català. <http://www.visat.cat/espai-traductors/cat/traductor/351/felicia-fuster.html> [Consulta: 27 abril 2020].

ALTIMIR, Mercè (2016). «Postals no escrites (2001), de Felícia Fuster. L'experiència íntima i l'espai de representació i de joc». A: Gayà, Elisabet; Picornell, Mercè; Ruiz, Maria (ed.). *Incidències. Poesia catalana i esfera pública*. Venècia: Edizioni Ca'Foscari, p. 105-116.

ANCAROLA, Nora; JULIÀ, Lluïsa (2001). «“És probable que l'abstracció pictòrica també es reflecteixi en la meua obra”, entrevista a Felícia Fuster». *Avui* (15 de març), p. 10.

ANCAROLA, Nora (2008). «L'arquitectura del silenci». A: Ancarola, Nora; Donaire i Abancó, Lola (ed.). *Felícia Fuster: obra plàstica*. Barcelona: Fundació Felícia Fuster, p. 15-17.

ANCAROLA, Nora (2012). «Visibilitat de l'obra plàstica de Felícia Fuster». *Serra d'Or*, núm. 625 (Gener), p. 23- 25.

AUDÍ, Marc; BORDONS, Glòria (2010). «Entre la poesia i l'art: intertextualitats i poesia visual». A: Creus Bellet, Imma; Puig, Maite; Veny-Mesquida, Joan Ramon (coord.). *Actes del Quinzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes, Lleida, 2009*. Vol. II, *La literatura i les arts*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de

Montserrat, p. 331-342.

BONADA, Lluís (1988). «El sol ix per a Felícia Fuster». *El Temps*, núm. 188 (Gener), p. 64-66.

BALLART, Pere; JULIÀ, Jordi (2007). *Arts de poeta: poesia i relacions interartístiques*. Palma de Mallorca: Lleonard Muntaner Editor.

BERGER, John (2000). *Maneres de mirar*. Traducció de Montse Basté. Barcelona: Edicions 1984.

BEAUVOIR, Simone (1968). *El segon sexe, I. Els fets i els mites*. Traducció d'Hermínia Grau de Duran i pròleg de Maria Aurèlia Capmany. Barcelona: Edicions 62.

CABRÉ MONNÉ, Rosa (2004). «La passió segons Renée Vivien i el miratge-miracle del mirall». . *Lectora, revista de dones i textualitat*, [Universitat de Barcelona], núm. 10, p. 173-190.
<https://www.raco.cat/index.php/Lectora/article/download/205486/284674>

[Consulta: 27 març 2019].

CAMPS I ARBÓS, Josep (2010). «“Molt més que escriptor, el que a mi m’hauria agradat ser és pintor.” Les relacions entre l’art i la literatura en els dietaris d’Àlex Susanna». A: Creus Bellet, Imma; Puig, Maite; Veny-Mesquida, Joan Ramon (coord.). *Actes del Quinzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes, Lleida, 2009*. Vol. II, *La literatura i les arts*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 283-295.

CHENG, François (1979). *Le vide et le plein. Le langage pictural chinois*. París: Éditions du Seuil.

CÒNSUL, Isidor (1988). «Felícia Fuster “Aquelles cordes del vent”, “I encara”». *Serra d'Or*, núm. 341 (Març), p. 40.

CONTIJOCH, Josefa (2006). «La claror (La paraula en Maria Mercè Marçal)». *Rels*, núm. 8 (Hivern), p. 25-27.

COTONER, Lluïsa (2012). «Les traduccions al català de Marguerite Yourcenar: edicions i recepció crítica». *Revista de Filologia Romànica*, núm. 29 (Tardor), p. 275-289.

CREUS BELLET, Imma; PUIG, Maite; VENY-MESQUIDA, Joan Ramon (coords.) (2010). *Actes del Quinzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes. Lleida 2009*. Vol. II, *La literatura i les arts*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

DEDIEU, Jean Claude (1978). [Introducció]. A: Chenot, Fernand (dir.) *Leonor*

Fini. Text de Jean-Claude Dedieu. París: Éditions Frédéric Birr, p. 9-15.

DONAIRE i ABANCÓ, Lola (2008). «La pintura en Felícia Fuster: Abstraccions en l'era postmoderna». A: Ancarola, Nora; Donaire i Abancó, Lola (ed.). *Felícia Fuster: obra plàstica*. Barcelona: Fundació Felícia Fuster, p. 19-24.

ESCRIVÀ CENDRA, Rosa Maria; PUIG FABREGAT, Carmen (2010). «Poesia catalana i pintura». A: Creus Bellet, Imma; Puig, Maite; Veny-Mesquida, Joan Ramon (coord.). *Actes del Quinzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes, Lleida, 2009*. Vol. II, *La literatura i les arts*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 297-306.

FONT I ESPRIU, Marta (2017). «Caixa de ressonància: cinc anys sense Felícia Fuster». *Caràcters. Segona època*, núm. 78 (Hivern), p. 20.

FRANCÈS, Maria Àngels ; ROGERS, Donna M. (Ed.) (2008). «La reivindicació del “jo” autorial femení: Les escriptores catalanes dels setanta». *Catalan Review*, Vol. XXII, p. 239-251.

GALÍ, Neus (1999). *Poesia silenciosa, pintura que parla*. Barcelona: Acantilado.

GODAYOL NOGUÉ, M. Pilar (2008). «Entre Atenea i la Medusa: les mares literàries de Maria Mercè Marçal». *Reduccions*, núm. 89/90 (Març), p. 190-206. <https://www.raco.cat/index.php/Reduccions/article/view/90286> [Consulta: 27 abril 2020].

GODAYOL NOGUÉ, M. Pilar (2012). «Maria-Mercè Marçal en el mirall: sobre l'imaginari femení i el llenguatge poètic». *Reduccions*, núm. 100, p. 220-233.

GODAYOL NOGUÉ, M. Pilar (2014). «De mares simbòliques i verticalitats literàries». *Anuari Verdaguer*, núm. 22, p. 314-316. <https://www.raco.cat/index.php/AnuariVerdaguer/article/view/302462> [Consulta: 27 abril 2020].

HAC MOR, Carles (2001). «Haikús que s'esberlen». *Avui Cultura* (17 de maig), p. 9. <https://projectetraces.uab.cat/tracesbd/avui/av00440.pdf> [Consulta: 2 maig 2020].

HAYA, Vicente (2009). *Herba roja de tardor: cent estances de l'haiku japonès*. Traducció i pròleg de Teresa Costa-Gramun. Lleida: Pagès Editors.

HAYA, Vicente (2013). *Aware: iniciación al haiku japonès*. Barcelona: Kairós.

IBARZ, Mercè (2004). «Silencis, interrupcions i mites». Marçal, Maria-Mercè (2004). *Sota el signe del drac*. Proses 1985- 1997. Barcelona: Proa.

IBARZ, Mercè (2014). «Com crear. Quan tot es remou. L'art de Marçal en paral·lel a les artistes plàstiques de la modernitat ençà». *V Jornades marçalianes. Líquid*

esglai: desglaç. Col·lecció Quaderns, núm 5. Edició a cura d'Heura Marçal. Sabadell: Fundació Maria-Mercè Marçal, p. 21- 54.

KEENE, Donald (1953). *La literatura japonesa*. Traducció de Jesús Bal i Gay. México: Fondo de Cultura Económica.

KEENE, Donald (1988). *Los placeres de la literatura japonesa*. Traducció de Julio Baquero Cruz. Madrid: Ediciones Siruela.

JULIÀ, Lluïsa (2001) «Felícia Fuster, “Postals no escrites”». *Serra d'Or*, núm. 497 (Maig), p. 61-62.

JULIÀ, M. Lluïsa (2004). «Cap a l'ordre simbòlic femení: La passió segons Renée Vivien». *Lectora: revista de dones i textualitat*, núm. 10. <https://www.raco.cat/index.php/Lectora/article/view/205485> [Consulta: 27 març 2019].

JULIÀ, M. Lluïsa (2008). «Dones i escriptures: construcció del discurs i legitimació en la literatura catalana actual». *Literatures. Segona època*, núm. 6, p. 9-27.

JULIÀ, Lluïsa (2010), «Pròleg». A: Fuster, Felícia. *Obra poètica (1984-2001)*. Barcelona: Proa.

JULIÀ, Lluïsa (2012). «Felícia Fuster, la veu d'una “outsider”». *Serra d'Or*, núm. 625 (Gener), p. 19-22.

JULIÀ, M. Lluïsa (2014). «Dues veus singulars: Maria- Mercè Marçal i Felícia Fuster». *V Jornades marçalianes. Liquid esglai: desglaç. Col·lecció Quaderns*, núm 5. Edició a cura d'Heura Marçal. Sabadell: Fundació Maria-Mercè Marçal, p. 135- 152.

JULIÀ, Lluïsa (2017). *Maria- Mercè Marçal. Una vida*. Barcelona: Galàxia Gutenberg.

KIBÉDI, Áron (2000). «Criterios para describir las relaciones palabra e imagen». A: Monegal, Antonio (ed.). *Literatura y pintura*. Madrid: Arco Libros, p. 109-135.

LLORCA ANTOLÍN, Fina (2004). «“Terra on arrelar”: la construcció de genealogia literària femenina segons Maria-Mercè Marçal». *Lectora. Revista de dones i textualitat*, núm. 10, p. 217-231. <http://www.raco.cat/index.php/Lectora/article/view/205489> [Consulta: 10 maig 2020].

LOUIS-COMBET, Claude (2010). *Des artistes*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires Du Septentrion.

MARÇAL, Maria-Mercè (2004). *Sota el signe del drac. Proses 1985- 1997*. Edició a cura de Mercè Ibarz. Barcelona: Proa.

MARÇAL, Maria- Mercè (2010). «Tard, però no pas a deshora». Pròleg a: *Una*

cançó per a ningú i Trenta diàlegs inútils (1984). A: Fuster, Felícia. *Obra poètica (1984-2001)*. Edició a cura de Lluïsa Julià. Barcelona: Proa, p. 491-497.

MARÍ, Antoni (1994). «L'ombra dels pensaments damunt les coses. La poesia de Ràfols-Casamada». Abrams, Sam. *Àlbum Ràfols-Casamada. Veure és sentir*. Barcelona: Quadern Crema, p. 45-56.

MOHINO I BALET, Abraham (2013). «Els haikus del món flotant de Felícia Fuster». A: *Jornada d'haiku en llengua catalana*. Universitat Autònoma de Barcelona. <https://ddd.uab.cat/record/123210> [Consulta: 12 d'abril 2019].

MOHINO i BALET, A. (2014). «Els haikus del món flotant de Felícia Fuster». A: Mas López, Jordi (ed.). *L'haiku en llengua catalana*. Santa Coloma de Queralt: Obrador Edèndum.

MONEGAL, Antonio (ed.) (2000). *Literatura y pintura*. Madrid: Arco Libros.

MUÑOZ D'IMBERT, Sílvia (2010). «Albert Ràfols-Casamada: el poeta de la pintura». *Serra d'Or*, núm. 604 (Abril), p. 54-58.

PARCERISAS, Francesc (2010). «Pròleg». Pròleg a *Aquelles cordes del vent* (1987). A: Fuster, Felícia. *Obra poètica (1984-2001)*. Edició a cura de Lluïsa Julià. Barcelona: Proa, 499-502.

PINYOL I COLOM, Joan (2010). «Una finestra oberta al món d'Albert Ràfols-Casamada». *Serra d'Or*, núm. 604 (Abril), p. 60-65.

PUIG, Arnau (2008) «Per a un estudi sobre la plàstica de Felícia Fuster». A: Ancarola, Nora; Donaire i Abancó, Lola (ed.). *Fuster: obra plàstica*. Barcelona: Fundació Felícia Fuster, 27-34.

RÀFOLS-CASAMADA, Albert (2010). «Benvolguda amiga». Prefaci a *Postals no escrites* (2001). A: Fuster, Felícia. *Obra poètica (1984-2001)*. Edició a cura de Lluïsa Julià. Barcelona: Proa, 503.

SABADELL-NIETO, Joana (2004). «Domesticacions, domesticitats i altres qüestions de gènere». *Lectora, Revista de dones i textualitat*, núm 10. <https://www.raco.cat/index.php/Lectora/article/view/205487> [Consulta: 12 d'abril 2019].

SCAPPINI, Alessandra. (2018). *El paisaje totémico entre lo real y lo imaginario: [Leonora Carrington, Leonor Fini, Kay Sage, Dorothea Tanning y Remedios Varo]*. Sevilla: Benilde. <https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/72239/EI%20paisaje%20tot%20c3%a9mico.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [Consulta: 26 abril 2020].

RUBIO, Carlos (2011). «Introducción». A: *El pájaro y la flor. Mil quinientos años de poesía clásica japonesa*. Traducció i edició a cura de Carlos Rubio. Madrid: Alianza editorial.

TANIZAKI, Junichirô (2006). *Elogi de l'ombra*. Traducció d'Albert Nolla. Barcelona: Angle Editorial.

TOMASA, Eudald (1994). «La compenetració de pintura i poesia en Albert Ràfols-Casamada». Abrams, Sam. *Àlbum Ràfols-Casamada. Veure és sentir*. Barcelona: Quadern Crema, p. 73-89.

UDINA, Dolors (2008). «L'altra mirada que perfà la pròpia: Maria-Mercè Marçal com a traductora». *Reduccions*, núm. 89/90 (Març), p. 207-217. <https://www.raco.cat/index.php/Reduccions/article/view/90287> [Consulta: 26 abril 2020].

WOOLF, Virginia (1985). *Una cambra pròpia*. Traducció d'Helena Valentí. Barcelona: Ediciones Grijalbo.

Fonts documentals

ABRAMS, Sam (cur.) (1991). *Survivors*. Barcelona: Institut d'Estudis Nord-americans.

ANCAROLA, Nora; DONAIRE I ABANCÓ, Lola (ed.) (2008). *Felícia Fuster: obra plàstica*. Barcelona: Fundació Felícia Fuster.

CHENOT, Fernand (dir.) (1978). *Leonor Fini*. Text de Jean-Cleude Dedieu. París: Éditions Frédéric Birr.

FINI, Leonor (1992). *L'Oneiropompe*. Traducció de Maria-Mercè Marçal. Barcelona: Edicions de l'Eixample.

FUSTER, Felícia (2010). *Obra poètica (1984-2001)*. Edició a cura de Lluïsa Julià. Barcelona: Proa.

MARÇAL, Maria-Mercè (2017). *Llengua abolida. Poesia completa 1973-1998*. Barcelona: Editorial labutxaca.

RÀFOLS-CASAMADA, Albert (1976). *Signe d'aire*. Barcelona: El Mall.

RÀFOLS-CASAMADA, Albert (1984). *L'escorça dels dies: fulls de dietari (1975-1977)*. Barcelona: Els Llibres de Glauco.

RÀFOLS-CASAMADA, Albert (1994). *D'un mateix traç: fulls de dietari*

(1978/1982). Barcelona: Edicions 62.

RÀFOLS-CASAMADA, Albert (2000). *Signe d'aire. Obra poètica, 1939-1999*.
Edició a cura de Ramon Balasch. Barcelona: El Mall.

YOURCENAR, Marguerite (1984). *Obra negra*. Traducció de Felícia Fuster.
Barcelona: Proa.

6. Annexos

Annex 1: Obra poètica de Felícia Fuster²⁴

I

Jarres douces de vin
nous étions sur la rive
ruban d'argile vive l'eau passait
sous nos pieds le temps semblait solide
et le vide effacé nos mains tenaient le large

Rien n'est jamais gagné Jarres pleines
de fiel nous étions sur la rive

ruban d'argile argile argile froide l'eau passait

Passarel·les/ Mosaiques (1992) (Fuster, 2010: 217).

ANAR

Anar
Venir a Eleusis
O a Barcelona

Amb la sal a la mà il·luminant-lo intento
tancant els ulls estrenar un altre plànol
mai trepitjat perquè els peus no se'm llaguin

Per moure'm doneu-me els vostres ulls
un gran pèndol encès i la veu d'un llaüt
desxifrant-me la mar que el port ofega

Que em siguin propis el batec d'un llagut

I

i
la
remota
oscil·lació
de la verda
arracada d'una
oliva de
sorra

Sorra de temps absent (1998), (Fuster, 2010: 263).

²⁴ Es reproduïxen els poemes de la recopilació de l'obra poètica editada de Felícia Fuster, a cura de Lluïsa Julià publicada per Proa l'any 2010.

EL VERB EL VENT

El Temps
El Vent La Sorra
El Verb

Acció Damunt del verb camino
Esborro amb vent la roca Sàfica
des d'on es feia el salt profund

Ocells remots s'enfilen pels meus braços
notes de l'aire en clau de sol

Amb veu amb vent el cant s'aixeca
Amb sorra i verb la pàgina Amb verb

Amb Verb Amb Vent

El Vent regira
I qui sap qui amb Verb
ho gira tot

Sorra de temps absent (1998) (Fuster, 2010 : 265).

ALAMBICS FOLLS

Hi ha
dies greus
La meva son de sofre
m'escriuixiria tots els llits del
món Però m'aixeca estranya la fúria
de les hores i la llengua del sol i dins dels ulls
m'esclaten tonades xiscles i dicteris Em guareixen les motos
actives el ventre I les guitarres que es desperten
els pulmons

I m'endolceix el buit la sorra fina Sorra en creixent viatjo
cos de sorra amb ressaca d'enyor Vaig destilant camins
veus amb oracles Pedres sagrades Pes de teulades
amb temps de pols Els núvols els silencis
se'm fan alambics
folls

Sorra de temps absent (1998) (Fuster, 2010 : 275).

I sí

Tot ha
canviat
I sí

Espetegant
a trenc d'onades
passa una metàl·lica
quimera amb tronada
mecànica amb fumarola
àcida Arrossega el feixant
barroer d'una escombra inconcreta
indiferent que oblida als ulls oberts
de la sorra –la de dol la presonera la
que tothom ha deixat mal follada– el suro mort
relíquia perdurable de les mil cigarretes incinerades
damunt seu sense nom sense esqueles ni flors ni absoltes ni plors
de circumstància

Sorra \ d'estiu \ d'albes \ descoronada \ no plori
sorra \ mausoleu \ sorra \ que el cel
mai

Mai per les petjades de lleó de mosquit o de rata Que el cel et plori
desconsoladament Plori per a tu només l'única la cega la sense veu
la nua

Màrtir sorra germana

Sorra de temps absent (1998) (Fuster, 2010: 283).

DE MASSA

Sorra sóc
no la sorra de
bassa No silici
ESSA I No caolí Sorra
record Una mena subtil de
sorra estranya d'un altre nou
enllà del lluny de sorra clara
Indòmita roda-sorra rondaire
Un món rodó despert a l'alba
callat polit secret un
gra inabastable Sor Sorra
Sorra de poc de sí
de molt de res
de massa

Felícia Fuster, *Sorra de temps absent* (1998) (Fuster, 2010: 291).

I plou?

I plou

I plou sense ni un mot perquè ens despullen
del riu rialla de la pluja del cervell
que potser de tan moll es –massa– desintegra
pel riure soterrat per les roderes noves
pels ventres batejats amb llums de clavegueres

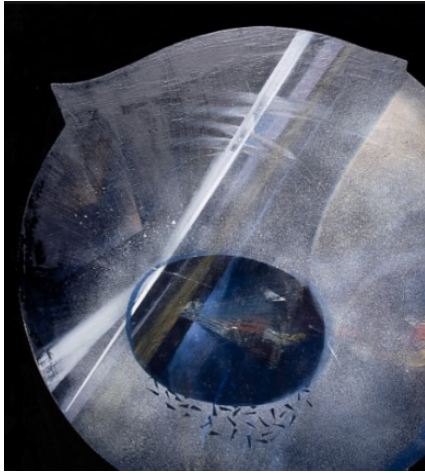
Plou?

Seriosament

perquè demà ja avui s'alcin totes les rodes
que saben rodar encara Perquè demà ja ahir
renti les taques del vestit encès amb aigua
nova I que hi deixi breu espurna de vent
l'engruna molla de sorra del cor volàtil

Felícia Fuster, *Sorra de temps absent* (1998) (Fuster, 2010: 305).

Annex 2. Obra plàstica: Felícia Fuster, Albert Ràfols Casamada, Leonor Fini.



(1)

Felícia Fuster. *Plurivisions* [oli sobre fusta]. Fundació Felícia Fuster
Disponible a: <http://www.fundacioffuster.org/ca/felicia-fuster/obra-plastica>
Consulta: 3/04/2020.



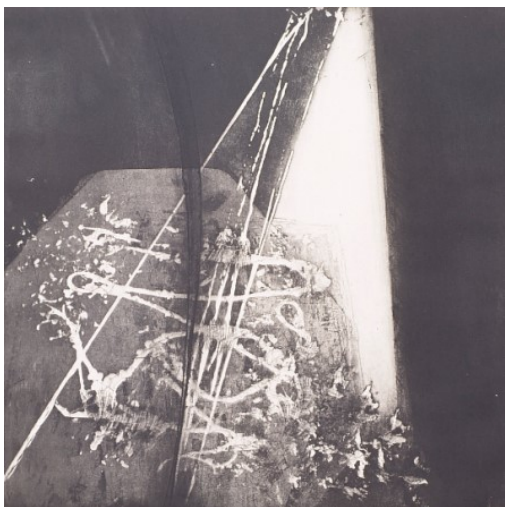
(2)

Felícia Fuster. *Plurivisions* [oli amb textura sobre fusta]. Fundació Felícia Fuster
Disponible a: <http://www.fundacioffuster.org/ca/felicia-fuster/obra-plastica>
Consulta: 3/04/2020.



(3)

Felícia Fuster. *Plurivisions* [oli amb textura sobre fusta]. Fundació Felícia Fuster
Disponible a: <http://www.fundacioffuster.org/ca/felicia-fuster/obra-plastica>
Consulta: 3/04/2020.



(4)

Felícia Fuster. *Plurivisions* [calcografia sobre paper]. Fundació Felícia Fuster
Disponible a: <http://www.fundacioffuster.org/ca/felicia-fuster/obra-plastica>
Consulta: 3/04/2020.



Albert Ràfols-Casamada (1972) *Dibuix* [Guaix i tinta de retolador sobre paper]. Fons del Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Disponible a: <https://www.museunacional.cat/ca/colleccio/finestra/albert-rafols-casamada/251677-000>

Consulta: 5/04/2020.



Albert Ràfols-Casamada (1988). *Laberint 3* [Aiguafort i aiguatinta]. Galeria BAT Alberto Cornejo.

Disponible a: <https://www.galeriabat.com/es/obra-grafica/416/albert-rafols-casamada/laberint-3#artist30>

Consulta: 5/04/2020.



Albert Ràfols-Casamada (1989). *Nàusica* [pintura]. Fundación Juan March.
Disponible a: <https://www.march.es/arte/palma/coleccion/artista.aspx?p0=62>
Consulta: 5/04/2020.



Leonor Fini (1949). *L'àngel de l'anatomia* [litografia]. Galerie Minsky. Disponible a: https://www.amorosart.com/oeuvre-fini-lange_de_lanatomie-27054.html
Consulta: 26/04/2020.



Leonor Fini (1955). *La Guardiania de l'ou vermell* [oli sobre llenç]. Col·lecció de S. Fleii. Disponible a: <https://ilmondodibabajaga.wordpress.com/2016/09/24/donna-tu-sei/>
Consulta: 5/04/2020.



Leonor Fini (1960). *La cerimònia* [oli sobre llenç]. Col·lecció Schöder.
Disponible a: <https://biblioklept.org/2018/09/08/ceremony-leonor-fini/>
Consulta: 5/04/2020.



Leonor Fini (1972). *Dithyrambe* [litografia amb color]. Joseph Grossman Fine Art Gallery. Disponible a:
<https://www.artsy.net/artwork/leonor-fini-dithyrambe>
Consulta: 5/04/2020.