

Biblioteca di *Rassegna iberistica* 18

e-ISSN 2610-9360
ISSN 2610-8844

Un bric-à-brac de la Belle Époque

Estudio de la novela
Fortuny (1983)
de Pere Gimferrer

Lídia Carol Geronès



Edizioni
Ca' Foscari



Un *bric-à-brac* de la Belle Époque

Biblioteca di *Rassegna iberistica*

Serie diretta da
Enric Bou

18



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di *Rassegna iberistica*

Direzione scientifica Enric Bou (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico Raul Antelo (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil) Luisa Campuzano (Universidad de La Habana; Casa de las Américas, Cuba) Ivo Castro (Universidade de Lisboa, Portugal) Pedro Cátedra (Universidad de Salamanca, España) Luz Elena Gutiérrez (El Colegio de México) Hans Lauge Hansen (Aarhus University, Danmark) Noé Jitrik (Universidad de Buenos Aires, Argentina) Alfons Knauth (Ruhr-Universität Bochum, Deutschland) Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore Milano, Italia) Antonio Monegal (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, España) José Portolés Lázaro (Universidad Autónoma de Madrid, España) Marco Presotto (Università di Bologna, Italia) Joan Ramon Resina (Stanford University, United States) Pedro Ruiz (Universidad de Córdoba, España) Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine, Italia) Roberto Vecchi (Università di Bologna, Italia) Marc Vitse (Université Toulouse-Le Mirail, France)

Comitato di redazione Ignacio Arroyo Hernández (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Vincenzo Arillo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Florencio del Barrio (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Margherita Cannavacciuolo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Vanessa Castagna (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Marcella Ciceri (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Donatella Ferro (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) René Lenarduzzi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Paola Mildonian (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) María del Valle Ojeda (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Elide Pittarello (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Susanna Regazzoni (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizio Rigobon (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Eugenia Sainz (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alessandro Scarsella (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizia Spinato (CNR, Roma, Italia)

Direzione e redazione

Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati

Università Ca' Foscari Venezia

Ca' Bernardo, Dorsoduro 3199,

30123 Venezia, Italia

rassegna.iberistica@unive.it



e-ISSN 2610-9360

ISSN 2610-8844

URL <http://edizionicafoscarini.unive.it/it/edizioni/collane/biblioteca-di-rassegna-iberistica/>

**Un *bric-à-brac*
de la Belle Époque**

Estudio de la novela *Fortuny*
(1983) de Pere Gimferrer

Lídia Carol Geronès

Venezia

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing

2020

Un *bric-à-brac* de la Belle Époque. Estudio de la novela *Fortuny* (1983) de Pere Gimferrer
Lídia Carol Geronès

© 2020 Lídia Carol Geronès per il testo | del texto

© 2020 Pere Gimferrer per i documenti riprodotti in «Anexos» | de los documentos reproducidos en «Anexo»

© 2020 Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing per la presente edizione | de la presente edición



Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale.
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.

Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing

Fondazione Università Ca' Foscari Venezia | Dorsoduro 3246, 30123 Venezia

<http://edizionicafoscari.unive.it> | ecf@unive.it

1a edizione agosto 2020 | 1a edición agosto 2020

ISBN 978-88-6969-434-9 [ebook]

ISBN 978-88-6969-435-6 [print]

Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: tutti i saggi pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione anonima sotto la responsabilità del Comitato scientifico della collana. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari.

Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: all essays published in this volume have received a favourable opinion by subject-matter experts, through an anonymous peer review process under the responsibility of the Scientific Committee of the series. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari.

Opera pubblicata con il contributo dell'Università degli Studi di Verona – Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere.



**UNIVERSITÀ
di VERONA**
Dipartimento
di LINGUE
E LETTERATURE STRANIERE

Un *bric-à-brac* de la Belle Époque. Estudio de la novela *Fortuny* (1983) de Pere Gimferrer / Lídia Carol Geronès — 1. ed. — Venezia: Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing, 2020. — 224 p.; 23 cm. — (Biblioteca di Rassegna iberistica; 18). — ISBN 978-88-6969-435-6.

URL <http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-435-6/>

DOI <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-434-9>

Un bric-à-brac de la Belle Époque

Estudio de la novela *Fortuny* (1983) de Pere Gimferrer

Lídia Carol Geronès

Abstract

Fortuny (1983) by Pere Gimferrer is the only novel (at least to date) that the author has written in Catalan and it represents one of the most unique novels of contemporary Hispanic narrative. The aims of the present study are mainly two: to shed light on one of the most important, but least studied, works by Pere Gimferrer, the greatest representative of Hispanic creativity for the Post-War Generation, and to analyse critical reception of the work and show how the novel has evolved from the time of publication in 1983 until today. This essay consists of three major parts: the study of critical reception, the narratological analysis of the text and the unveiling of the textual, but above all visual, references that make up the novel. The latter allows us to explain two essential elements of the novel: the imaginary Fortuny on the one hand and, on the other, the novel's intertextual concrete figure of speech, its ekphrasis. The study of this intentionally visual character of the novel not only wanted to highlight the importance of two arts to which Gimferrer has always paid special attention – we refer to cinema and painting – but has also demonstrated the desire of the writer to innovate the Catalan narrative scene, using different literary devices to push the limits of the genre novel.

Keywords Gimferrer, Pere. *Fortuny*. Intertextuality. Catalan contemporary novel. Critical reception. Ekphrasis. Orientalism. Venice. Literature and cinema. Belle Époque. Aestheticism. Culturalism.

Un bric-à-brac de la Belle Époque

Estudio de la novela *Fortuny* (1983) de Pere Gimferrer

Lídia Carol Geronès

Agradecimientos

Quiero dar las gracias al Departamento de Lenguas y Literaturas Extranjeras de la Universidad de Verona, sobre todo a su directora, la profesora Alessandra Tomaselli, y a la sección de español y catalán, en modo muy particular al profesor Andrea Zinato por su apoyo incondicional. También quiero dar un gracias especial al profesor Enric Bou por su confianza en mi trabajo y al equipo de Edizioni Ca' Foscari, principalmente a Francesca Prevedello, que ha seguido la edición con paciencia y rigor. Y finalmente quiero agradecer a Pere Gimferrer su amabilidad y generosidad en atenderme en su estudio de Seix Barral, en Barcelona, ya hace algunos años... Gracias.

Un bric-à-brac de la Belle Époque

Estudio de la novela *Fortuny* (1983) de Pere Gimferrer

Lídia Carol Geronès

Sumario

Pórtico: «buon vento e buona vela»	
Giuseppe Grilli	11
1 Introducción	15
2 La recepción crítica de la obra	19
3 Análisis narratológico de <i>Fortuny</i>	73
4 <i>Fortuny</i> y el imaginario <i>Fortuny</i>	117
5 La prosa poética de <i>Fortuny</i>	
Écfrasis e intertextualidad	157
6 Referencias cinematográficas	171
7 Conclusiones	187
Bibliografía	195
Anexos	203

Pórtico: «buon vento e buona vela»

Giuseppe Grilli

Università degli Studi Roma Tre, Italia

En verdad, aunque proclame su adhesión al criterio del *Close Reading*, Lídia Carol nos consigna en su libro una aproximación global a Gimferrer y no solo al libro que ha motivado este libro, su libro, el que por su amabilidad (algo inconsciente) se abre con mi pórtico. Si *Fortuny* es el origen y el resultado el texto que Gimferrer así ha titulado, en verdad de lo que se trata no es más que una sección de la opera omnia del escritor. Pere ha realizado su obra en una corrida conducida sin tregua contra todas las leyes de la gravedad, el equilibrio existencial, la sensatez y los demás *guardrails* que nos protegen especialmente en carreteras de montañas, como en las películas californianas donde los maestros realizadores al estilo de Hitchcock dibujan individuos que huyen o acosan con el fin último de evadirse de sí mismos. En eso Pere Gimferrer se declara el seguidor más fiel a la *lectio leopardiana*. Heredero de la tradición modernista del escritor culto, es decir que nace de las lecturas, el escritor lector de quien habla Valerio Magrelli en un ensayo todavía inédito pero que pronto podrá leerse en este año emblemático ‘veinte veinte’, Gimferrer se apropia del propósito del joven Giacomo Leopardi. Encerrado en el palacio biblioteca del Conde Monaldo en Recanati, Giacomo, entre niño y adolescente, se lanza a la conquista del mundo *sub specie* libresca. Lo mismo hace el precoz Pere ampliando sin embargo la lectura del verbo (recuerdo *Las personas del verbo* de Jaime Gil de Biedma, 1975), al mundo de lo visual en esto en estrecho compinchaje con Terenci Moix. A la manera de Leopardi que en palabras metía todo, como hizo Gabriel Ferrater, el cómplice de Jaime Gil, Gimferrer, de la mano de Terenci de

lo visual no aparta ni descarta nada, los maestros de la pintura escolar, de cualquier academia, desde Ravenna hasta París. Y, trasladado a lo manierista, tan apreciados por los coleccionistas que forjaron el Museo del Prado, entrega su alma a los fotógrafos de los daguerrotipos como de las instantáneas, aprecia los dibujos de Picasso y de los autores de cómics, los obsesos del cine - imágenes en movimiento - y todos los etcéteras imaginables y por soñar.

Pero más que cualquier otro colega o competidor pasado o presente, del Maestro de Recanati, Pisa y Nápoles, Gimferrer retoma la pasión autodestructiva y hedonista. Nada sin embargo de paraísos artificiales *fin de siècle*, ni sexo extremo como el que canta y celebra Natalie Lafourcade compatriota de su querido Octavio Paz. La 'pasión prohibida' de Gimferrer, como en Roland Barthes, es el trabajo intelectual, llevado hasta el paroxismo. Un esfuerzo que él, traductor ejemplar de los grandes escritores clásicos catalanes, Lluís, March o el anónimo del *Curial*, lleva a cabo con el estilo del escritor sin tiempo, y la perseverancia erudita del lector especialista. Así lo hizo Leopardi con sus edades de *studio matto e disperatissimo* como declara en el *Zibaldone*. Y sin reparar en lo que aquello significa para el cuidado de la salud del cuerpo. Ese trasto que, como repite en tantos versos, tiene que someterse a la *llum* y a los blasones. *Stemmi* de dónde saca los colores predilectos por Rabelais en aquellas palabras que son alusiones visuales: gueule, sinople, azul, sable, orez, es decir los colores de la heráldica.

Ya dentro del itinerario de lectura Lúcia Carol se interroga uno, yo, sobre quién se esconde detrás de la doble actividad del autor y del personaje. Pregunta difícil de contestar y que temo pocos podrán ayudar a sacar de las brumas de una llanura hecha de neblina cual imaginamos pueda ser la de donde se aparta Venecia con sus oros, sus calles y palacios sumergidos en la laguna. Me refiero a los días grises, los más fascinantes y fascinados traicionados cruelmente por los colores que le pegó Visconti en su reducción amanerada del librito de Thomas Mann *Der Tod in Venedig* del 1912. El escenario que pudo fascinar a muchos de los personajes de *Fortuny* novela no dejaron de dejar huella en el escritor que se esconde detrás del nombre del autor de la atmósfera que hizo posible el libro. Sin retrasar su identidad, es demasiado obvio que se trata del autor, un autor que ni se esconde de veras, ni se oculta con rigor. Conocemos el juego: se trata nada menos que de la trama con la cual se presentó Cervantes para sorprender una época y marcar muchas más, en 1605. Pere Gimferrer ha tomado el relieve de esta mascarada (el poemario con este título salió en 1996 e la misma magna editorial donde Gimferrer acude a diario y que publica todos sus libros) y la ha puesto en escena con un guiño al lector y dos a los críticos. Porque autor y personaje, como en Pessoa a quien Pere venera, son indistinguibles en lo verbal como en lo visual. Yo le vi.

Fue en un lugar que no recuerdo, ni recuerdo el año. Es posible que le entrevistara antes, pero aquel día, aquella noche fue donde y cuando le reconocí: le hablé. Iba con Martí de Riquer, en Roma. El edificio sin nombre, como sin nombre la sala del Palacio de Nápoles donde del Caballero rebelde mata al padre de la mujer que acaba de seducir. Pere, en aquella ocasión nocturna y bien alumbrada, llevaba aquel abrigo largo y oscuro como un Titanic antes de golpear el iceberg imponente en su altura de torre imponente, bufanda blanca amplia como la vela solitaria de Achab y un sombrero de falda dilatada en empleo de estandarte. Fue entonces que Riquer se acordó de mí y me introdujo a ese hombre raro que rescataba aquellos prohombres dispersos de la modernidad catalana. El orgullo del maestro que se mantenía fuerte y vivaz en cueros y almas - todos y todas suyos de erudito además de su faceta literaria siempre viva e intangible, desde los veinte años hasta los cien que vivió insobornable. Siempre fiel a la cultura catalana, a su poesía y a su prosa heroica. Me he interrogado mucho tiempo y sigo preguntándome el motivo del enamoramiento riqueriano por Pere. Qué cosa le impresionó desde el comienzo de su trayectoria hasta el último día de su presencia en el mundo. Creo poder afirmar en la distancia que don Martí vio en Gimferrer el héroe fantástico de la aventura de su bisabuelo Martín de Riquer en el encuentro clandestino con el rey pretendiente Carlos VII en un lugar cercano a la frontera con Francia, pero ya pisando tierra catalana. Pere, para el erudito humanista, para el medievalista que gustaba de las vanguardias modernistas, disfrazado de monumento del final último tramo del ochocientos del pasado milenio, para esa cabeza de bronce que campea en el Palau Requesens, representaba aquella literatura que, siendo actual, y por tanto viva, nacía del corazón de un caballero antiguo. No se trataba de un disfraz, de una paródica deformación al servicio de una transición depreciable como la que encarnaba la creación del estado que llamaran moderno, cuya desgracia interpretó Cervantes, como nadie hasta el Brecht de *Madre Coraje (Mutter Courage und ihre Kinder, 1941)*, sino en esa forma nerviosa para merecer su triunfo en el fracaso, como la vivió Martorell.

Fortuny quién sabe si fue la entrega de la última juventud de Gimferrer ante la inminente madurez. Del *esforç del cavaller* guardo esa imagen romana que describe la suspensión fuera de la historia de la Venecia de Fortuny, figura histórica. Iba orgulloso Riquer que no se cerraría la literatura catalana en la menestralía sublime de los post simbolistas y reencontraría en PERE GIMFERRER los colores nobiliarios de la épica.

1 Introducción

Fortuny me llegó a las manos por casualidad ahora hará aproximadamente unos diez años. Era la segunda edición de la traducción al castellano, la del Círculo de Lectores, que lleva una ilustración de Tàpies en la cubierta, una especie de prólogo de Octavio Paz y una nota introductoria del autor. Desde aquel primer instante tuve la sensación de poseer un objeto especial, raro. Me procuré una edición en lengua catalana y empecé a leer el libro. Como lectora, me sorprendieron tres aspectos: la lengua literaria, su estructura narrativa y el mundo narrado, un mundo complejo y fascinante, rico de referencias literarias, cinematográficas y artísticas, todo envuelto en una atmósfera misteriosa y elegante. A esta sensación inicial, totalmente subjetiva de poseer un objeto raro, se añadió el hecho de que, efectiva y objetivamente, *Fortuny* no solo era (y es) una rareza dentro de la producción literaria de Pere Gimferrer, puesto que es su única novela escrita en lengua catalana, sino que también es una rareza dentro del panorama narrativo en lengua catalana, y en un sentido más amplio, también dentro de las letras hispánicas.

Pere Gimferrer, nacido en Barcelona el 22 de junio de 1945, es uno de los escritores actualmente vivos más conocido y reconocido en España y también Hispanoamérica. Miembro desde el 1985 de la Real Academia Española y desde el 2008 de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, Gimferrer ha recibido diferentes premios y reconocimientos por sus trabajos. Desde no hace mucho, ha pasado de ser un escritor 'sólo' bilingüe, publicando en castellano y en catalán, a escritor trilingüe, con el poemario escrito en italiano *Per riguardo* (2014), a pesar de que habría que decir cuadrilingüe, teniendo en cuenta la edición de bibliófilo de *Le roman de la rose* (1998). Pere Gimferrer, principalmente conocido por su vertiente de poeta,

también es, desde hace unos años y gracias al programa de la televisión pública catalana TV3 *Polònia*, un personaje mediático, popular, que también se ha convertido en personaje literario. Así lo describe Jordi Gracia:

La dimensión icónica de Gimferrer es tan obvia que incluso los guionistas televisivos del programa de humor *Polònia* la han utilizado junto a las caricaturas, igual de icónicas, del narrador Quim Monzó y del parloteo divertido y neopop de Empar Moliner, por ejemplo. El poeta se ha convertido definitivamente en personaje. [...] Gimferrer es eso, como también es personaje literario de unos cuantos autores y novelistas: su semirretrato más o menos burlón ha inspirado numerosas páginas de Quim Monzó, de Enrique Vila-Matas y de Andrés Trapiello. (Gracia 2015, 199)

Con *Fortuny*, en 1983, Pere Gimferrer ganó la tercera edición del Premio de novela Ramon Llull y se confirmó, también así, como novelista en lengua catalana. Recordamos que entonces, a inicios de los años ochenta, a pesar de haber publicado el ensayo en castellano *Lecturas de Octavio Paz* (1980) y el poemario en catalán *Mirall, espai i aparicions* (1981), Gimferrer se había dedicado principalmente a la prosa en lengua catalana. Había publicado los dos volúmenes que recogían sus artículos de *El Correo Catalán: Dietari. 1979-1980* (1981) y *Segon dietari. 1980-1982* (1982), y había traducido al castellano dos clásicos de la literatura catalana medieval: por un lado, algunos textos de Llull (1981) y, por el otro, la novela *Curial e Güelfa* (1982); y del francés al catalán acababa de traducir *La cartoixa de Parma* (1981) de Stendhal y *Contes filosòfics* (1982) de Voltaire. En otras palabras, a inicios de los años ochenta, Gimferrer se dedica a la prosa en lengua catalana y escribe su único trabajo de ficción en catalán en forma de novela, *Fortuny*, y lo hace de una manera subversiva, ampliando los horizontes de este género narrativo.

Fortuny es un diálogo constante entre diferentes géneros literarios (poesía, narrativa y teatro) y varios lenguajes artísticos (pintura, cine y literatura). Por un lado, mediante un *close reading* este estudio pretende analizar este texto en profundidad para definir los diferentes mecanismos narrativos y estilísticos que emplea el escritor e intentar hacer luz, así, sobre una de las obras más singulares de la literatura hispánica contemporánea. Pero el estudio que aquí proponemos va más allá del *close reading*, ya que también se estudian en detalle factores externos al texto, relativos al autor y a su época, a través de la recepción crítica de la obra y una contextualización del panorama literario del aquel periodo. Fundamental para llevar a cabo este trabajo ha sido el desvelamiento de los referentes literarios y cinematográficos que conforman la novela. Por eso a lo largo del estudio proponemos algunas imágenes que son representativas y esen-

ciales para adentrarse al imaginario del relato y al carácter de ambición europea que Gimferrer le quiere dar.

La base teórica del presente ensayo tiene como elementos de referencia algunos nombres clave de la teoría de la literatura del siglo XX, principalmente Gérard Genette y Umberto Eco, pero también Hans Robert Jauss. En este sentido, consideramos el texto como un artefacto verbal autónomo, pero también pensamos que hay que tener en cuenta el papel activo del lector en la construcción de sentido de que depende cualquier interpretación. El estructuralismo, la semiótica y la estética de la recepción son las diferentes metodologías de análisis que hemos empleado para estudiar *Fortuny*.

Así, la primera parte del ensayo analiza en qué contexto apareció *Fortuny*, no sólo para profundizar en la narrativa en lengua catalana de la primera mitad de la década de los años ochenta del siglo pasado y en sus mecanismos (como por ejemplo el mundo de los premios literarios y el debate sobre el modelo de lengua literaria), sino también para descubrir cómo la obra ha sido (y todavía es) susceptible de interpretaciones, demostrando como los cambios históricos modifican los horizontes de expectativas.

Basándonos en los estudios de Gérard Genette, la segunda parte del ensayo hace un análisis narratológico del texto, intentando definir los elementos propios del relato, es decir, la voz, el modo y el tiempo; y también estudia los elementos paratextuales, es decir, aquellos que no se consideran parte del relato, pero que, como veremos, en nuestro caso se demuestran clave para interpretarlo. ¿Cuáles son las estrategias narrativas que el escritor utiliza para construir un relato de ficción que se encuentra entre la novela histórica y la biografía artística?

La tercera parte tiene por objetivo explicar en detalle el mundo narrado. Por eso se ahonda en uno de los aspectos más importantes de la novela, el imaginario Fortuny. Pero, ¿qué es un imaginario? ¿Qué quiere decir Fortuny? Partiendo de la definición de imaginario de Roland Barthes, en esta parte pretendemos identificar y definir el imaginario Fortuny que emerge y conforma el relato. El orientalismo, el coleccionismo o el *bric-à-brac*, las escenografías y los decorados, pero también el erotismo, son los rasgos distintivos del imaginario Fortuny que el relato evoca a través de un conjunto de imágenes que conforman la novela.

Teniendo en cuenta el carácter intertextual de la novela, la cuarta parte vuelve a las características del texto y estudia el estilo de la prosa, poniendo especial atención al recurso retórico protagonista, la *écfrasis*. ¿Qué tipo de prosa construye el escritor para escribir su primera novela en lengua catalana?

Finalmente, la última parte estudia el papel del cine en la construcción del relato. Así, revelamos las diferentes referencias cinematográficas que emergen a lo largo de la novela y hacemos un breve

recorrido por el trabajo de Gimferrer como crítico cinematográfico y teórico del cine anterior a la publicación de la novela.

Complementan el ensayo diferentes imágenes, que refuerzan y ejemplifican el carácter visual e intertextual de la novela, y una serie de documentos inéditos. Anexamos así una extensa entrevista fruto de las diferentes visitas que hicimos al autor, un artículo 'polémico' y tres cartas inéditas que Gimferrer nos dio por su valor en relación a la interpretación de la novela y al mundo de relaciones personales de Gimferrer con exponentes de la cultura hispánica. Se trata de tres cartas de tres amigos: el historiador y jesuita catalán, el padre Miquel Batllori, y los poetas Josep Vicenç Foix y Rafael Alberti, cada una en un formato diferente, que expresan la opinión personal sobre la novela del amigo Gimferrer, que acababa de ganar el premio más importante de novela en lengua catalana. La carta del padre Batllori es bastante extensa y Batllori no solo se congratula con Gimferrer por el premio recibido, sino que también expone algunas particularidades importantes relativas al estilo de la prosa y al contenido de la novela, detallando algunos aspectos personales directamente relacionados con Venecia y con Mariano Fortuny y de Madrazo. La carta de Foix es más breve y tiene una forma entre telegrama y felicitación, pero también resalta algunos aspectos de la novela que ha encontrado especialmente interesantes, como por ejemplo la creación de los personajes y, en este sentido también el tipo de lenguaje literario, un híbrido entre la prosa y la poesía. Finalmente, la carta de Rafael Alberti es una felicitación con un dibujo. A través de solo cuatro adjetivos: estupendo, primoroso, apasionado, entretenido, Alberti define sintética y poéticamente lo que según él es *Fortuny*.

2 La recepción crítica de la obra

Sumario 2.1 Descripción 2.2 Antes de *Fortuny*: los inicios de Gimferrer como novelista. – 2.3 El premio Ramon Llull y otros reconocimientos. – 2.4 *Fortuny* y la recepción crítica: ¿una novela? – 2.5 Dos polémicas sobre *Fortuny*: «La vànova de Valentino» de Ofèlia Dracs y la ‘cataracta’ de Joan Orja. – 2.6 Reflexiones de Pere Gimferrer entorno a la novela en lengua catalana. – 2.6.1 Pere Gimferrer sobre *Fortuny*. – 2.6.2 Pere Gimferrer sobre la novela en lengua catalana.

2.1 Descripción

En este apartado nos proponemos explicar en qué contexto se publicó *Fortuny* y reseguir las diferentes críticas que aparecieron desde el momento de la publicación, en 1983, hasta hoy, teniendo en cuenta además las propias reflexiones de Gimferrer sobre el estado de la novela y del lenguaje literario. El objetivo es el de mostrar las características narrativas y estilísticas de la única novela en lengua catalana de Gimferrer, y también el de situarla en el contexto del conjunto de su obra y de la narrativa en lengua catalana de la primera mitad de la década de los años ochenta del siglo XX.

2.2 Antes de *Fortuny*: los inicios de Gimferrer como novelista

En 1983 Pere Gimferrer era un escritor que ya había sido galardonado como poeta y como ensayista: en 1966 había recibido el Premio Nacional de Poesía con *Arde el mar*; en 1974, el Premio Internacional de Ensayo Gertrude Stein; en 1978, el premio Lletra d’Or con *L’espai desert*; y en 1982, el premio Crítica Serra d’Or con *Dieta-ri (1979-1980)*, pero todavía no se había expresado públicamente co-

mo novelista. Aun así, su primera incursión como novelista es anterior a *Fortuny* y en lengua castellana, ya que *La calle de la Guardia Prusiana* fue escrita muchos años antes, en 1969, mientras Gimferrer hacía el servicio militar en Mallorca. Entonces, todavía bajo el régimen de Franco, el libro con un contenido claramente erótico, no se publicó. Lo publicaría muchos años más tarde, en 2001, Ediciones del Bronce. Estando a unas declaraciones de Gimferrer, en los años sesenta estaba escribiendo una novela de aventuras (de piratas) que desafortunadamente no acabó de escribir:

Mira, l'any 1969, per encàrrec de Joan Perucho vaig prologar per a l'editorial Táber una edició de *Dràcula*. Havia anat a veure Perucho l'any 63 perquè, amb Foix i Brossa, era un dels escriptors atípics del país, i perquè en aquell moment jo estava escrivint una novel·la de pirates, que no vaig acabar d'escriure mai, i aleshores va sortir aquesta proposta de pròleg. (Guillamon 1985, 37)¹

El ejemplo del proyecto inacabado de la novela de piratas y de la novela breve de contenido erótico, *La calle de la Guardia Prusiana*, confirman que durante la década de los sesenta Gimferrer también escribía novelas. Tendrá que pasar toda la década de los setenta para que Gimferrer se interese de nuevo por este género literario. Además de *Fortuny*, y teniendo en cuenta las palabras del mismo Gimferrer, en el año 1980 trabajaba en otro proyecto de novela, en este caso sobre los fascismos y los nacionalismos en la Europa de los años 1930 y 1940, de la cual solo llegó a escribir un capítulo:

Em vaig documentar un any sencer sobre una novel·la ucronica que passava en un passat que havia estat futur però que no havia sigut real mai: una Europa feixista en què hi havien hagut una sèrie de contactes entre diversos feixismes i nacionalismes. Això té una base històrica al darrere. Hi va haver un pacte entre Falange i la FAI a Barcelona. Però jo tenia massa ambició perquè ficava la Itàlia mussoliniana, la França ocupada... Em vaig documentar tant que al final la documentació se'm va menjar. Vaig escriure el primer capítol, que encara conservo. Era en primera persona, i

¹ Gimferrer hizo la misma afirmación diez años más tarde: «Quizá deba al lector recordársele dónde ocurría todo esto, dónde se producía la aparición de tales libros: en la Barcelona de fines de los años 50 e inicios de los años 60 [...] Acaba de morir (en 1959) Carles Riba; muy poca gente leía a J.V. Foix; casi nadie, a Joan Brossa; se hallaban en el exilio, entre otros, Josep Carner, Josep Palau Fabre y Mercè Rodoreda (que sólo empezó a ser leída a partir de 1962) [...] Escribir [como lo hace Perucho] sobre caballeros medievales y sobre vampiros constituía una excepción. Y yo, que en aquellos años proyectaba - y hasta conservo algunos capítulos de ella - escribir una novela de piratas, tenía que visitar perentoriamente, casi como quien se acoge a sagrado, el domicilio de Joan Perucho» (Gimferrer 1995c, 15).

mostrava com un falangí, paraula que vaig aprendre de Foix, anava a l'enterrament d'un feixista italià, Bertoni, posseïdor d'una llibreria de vell a Venècia, i parlava del que anava veient a Barcelona. (Gimferrer en Pons Alorda 2016, 12)²

Dejando estos dos proyectos de novela inacabados e inéditos, Pere Gimferrer se presentó oficialmente como novelista en 1983, participando con una novela en lengua catalana a la convocatoria de la tercera edición del Premio Ramon Llull. El premio fue creado en 1981 por el editor y fundador de la editorial Planeta, José Manuel Lara Hernández, y estaba dotado de una compensación económica importante. El objetivo no solo era el de incentivar la escritura de obras en lengua catalana, sino también el de dar a la obra ganadora la mayor divulgación social y comercial posible. Por eso, el trabajo ganador inmediatamente se traducía al castellano, y, consiguientemente, se podía distribuir en España y en América Latina. Las crónicas del día siguiente a la entrega del premio anunciaban que Pere Gimferrer se había presentado escondiendo su identidad bajo el pseudónimo de Jordi Fraginals y también escondiendo el título original de la obra bajo el misterioso y enigmático título de *Les activitats del violinista*:

Gimferrer s'emportà els dos milions del premi que convoca l'editorial Planeta, al qual s'havia presentat amb el pseudònim de Jordi Fraginals - nom del protagonista d'una obra de Pous i Pagès - i amagant el títol real de l'obra també amb un pseudònim: *Les activitats del violinista*. (Piñol 1983b)

Y en una entrevista en *La Vanguardia*, Gimferrer aclaraba que quería esconder su identidad real por discreción y porque consideraba normal presentarse a los premios literarios usando un pseudónimo:

Es habitual o frecuente en muchos premios literarios [presentarse con un pseudónimo...] o cuando uno prefiere ser discreto [...] [El título falso] sí, por la sencilla razón de que había un cierto número de personas de áreas muy diferentes que sabían el proyecto en que trabajaba y que por el título habrían identificado inmediatamente la obra y el autor. [...] Siempre quise escribir una novela y desde que se creó este premio, siempre pensé en la posibilidad de

² Unos años antes, también en una entrevista y con referencia a su experiencia como novelista, Gimferrer mencionaba este intento de escribir una novela durante los años ochenta: «lo único que no llegué a terminar es una novela que quise hacer en el año 80 sobre falange y las relaciones entre fascismos y nacionalismos en la Europa de los años 30 y 40. Pero estaba tan documentada, con tanto material, con tantos escenarios diversos, con tanta lectura que acabó por devorarme la documentación. Me sentí desbordado» (Elguero 2011).

presentarme si la escribía. [...] Desde que era adolescente, para mí los géneros literarios que me importaron más eran la poesía épica o filosófica, la historia como género literario, la tragedia y la novela. [...] Hice diversas tentativas o tanteos, pero siempre sentía que aún no era el momento, porque no tenía la sensación de ser capaz de sintonizar con el tono técnico y estilístico adecuado. (F.P. 1983)

Gimferrer, por lo tanto, en estas declaraciones afrontaba la cuestión de los pseudónimos y revelaba su interés, ya desde la adolescencia, por la novela, hecho que lo había llevado varias veces a intentar de escribir una.

Gimferrer nos aclaraba que el motivo principal que entonces lo llevó a escoger este nombre, Jordi Fraginals, fue, precisamente, su sonoridad. Por lo que se refiere al título pseudónimo, *Les activitats del violinista*, nos decía que con este título quería evocar la multidisciplinariedad artística del personaje principal de su libro, Mariano Fortuny y de Madrazo, puesto que la expresión francesa *le violon d'Ingres* significa tener muchas aficiones.³

El mundo de referencias implícitas y explícitas de *Fortuny* ya empieza con los pseudónimos escogidos para presentarse al premio, antes que la novela exista como tal. Jordi Fraginals es el protagonista rebelde e inconformista de la novela modernista *La vida i la mort d'en Jordi Fraginals* (1912) de Josep Pous i Pagès; y el título, *Les activitats del violinista*, no solo se refiere a un modo de decir francés, sino que también es una clara alusión a la obra *Le Violon d'Ingres* (1924) de Man Ray. El fotógrafo estadounidense exponente del dadaísmo, con este título, aludía a la gran pasión del pintor francés Jean-Auguste-Dominique Ingres, que era tocar el violín, al mismo tiempo que, personificando el violín con el cuerpo de la modelo Kiki, sugería que, para él, tocar el cuerpo de la modelo también era un pasatiempo. Modernismo y surrealismo, dos corrientes estéticas siempre presentes en la obra de Gimferrer.

2.3 El premio Ramon Llull y otros reconocimientos:

El jurado de la tercera edición del Premio Ramon Llull, formado por Maria Teresa Bosch de Lara, Jordi Maluquer, Gabriel Oliver, Carles Pujol, Antoni Vilanova y Marcel Plans,⁴ escogió como obra ganadora el trabajo de Jordi Fraginals. Pere Gimferrer con su primera experiencia oficial como novelista se llevaba los dos millones de pesetas del premio y la correspondiente publicación del libro por parte de

³ Anexos, § 1 «Entrevista».

⁴ Hemos encontrado a los nombres de los componentes del jurado en R.M.C. 1983.

Planeta, pero también superaba la novela *L'Illa de les Tres Taronges* de Jaume Fuster, obra que el jurado decidió premiar como finalista. Una obra, *L'Illa de les Tres Taronges*, de un escritor, Jaume Fuster, que ya era un reconocido novelista en lengua catalana: había publicado cuatro novelas de género - *Abans del foc* (1971), *De mica en mica s'omple la pica* (1972), *Tarda, sessió contínua, 3,45* (1976) y *La corona valenciana* (1982) -, y con la tercera - *Tarda, sessió contínua, 3,45* -, se había adjudicado el premio Ciudad de Palma - Llorenç Villalonga. Además, Fuster era miembro del colectivo de escritores Trencavel⁵ (escritores de la izquierda independentista) y de Ofèlia Dracs,⁶ grupo con el cual ya había publicado narrativa de género: la compilación de diez cuentos eróticos *Deu pometes té el pomer* (1980) y la compilación de cuentos fantásticos *Lovecraft, lovecraft* (1981), demostrando así qué tipo de lenguaje literario le interesaba y qué forma de narrativa quería cultivar (Aritzeta 1998).

Por otro lado, Fuster también era un escritor notablemente comprometido con la lengua y la cultura catalanas. Recordamos que fue militante del PSAN (Partit Socialista d'Alliberament Nacional dels Països Catalans) del que fue uno de los principales dirigentes en la década de los setenta; en 1975 fue uno de los creadores de Edicions de la Magrana (que inicialmente se dedicaba a la edición de libros de carácter político) y en 1977 fue uno de los miembros fundadores de la Associació d'Escriptors en Llengua Catalana.

Como Gimferrer, también Fuster se presentó al premio escondiendo el título de la novela y su propia identidad detrás de pseudónimo: la novela llevaba por título-pseudónimo *La guerra de l'estendard* y el pseudónimo del autor era Guiamon d'Adià. Guiamon d'Adià es el nombre del personaje (poeta) narrador de *L'Illa de les Tres Taronges*. Es significativo, como escribe la periodista del diario *Avui*, que a pesar de haberse presentado detrás de un pseudónimo, Fuster revelara su identidad a los miembros del jurado:

Un darrer detall és que Jaume Fuster, que es presentava públicament amb pseudònim, havia fet saber, això no obstant, la seva identitat als membres del jurat. (Piñol 1983b)

Las dos obras finalistas del Premio de novela Ramon Llull del 1983 eran dos obras muy diferentes, tanto en la forma como en el contenido.

⁵ Grupo integrado por Jaume Fuster, Maria Antònia Oliver, Xavier Romeu, Joaquim Soler, Pep Albanell, Joan Rendell, Guillem-Jordi Graells, Oriol Pi de Cabanyes e inicialmente también Biel Mesquida. (Picornell 2007).

⁶ Ofèlia Dracs es el nombre del colectivo de escritores que se formó a mediados de los años setenta y que, inicialmente, estaba formado por Miquel Desclot, Carles Reig, Pep Albanell, Jaume Cabré y Joaquim Soler. Con las iniciales del apellido de estos escritores fundadores del colectivo resulta la sigla DRACS.

do, y representaban dos posibilidades antagónicas de renovación y normalización del panorama narrativo en lengua catalana. *Fortuny* representaba una propuesta estetizante que, a través de un lenguaje intencionadamente poético, buscaba poner en cuestión los parámetros mismos del género novela, y, en cambio, *L'illa de les Tres Taronges*, siguiendo el estilo de narrativa de género de sus precedentes publicaciones, representaba la posibilidad de poder hacer también en lengua catalana una novela de aventuras, un libro dedicado al consumo literario normalizado. Así lo anunciaban las 'frases-subtítulo' de las cubiertas de los libros. *Fortuny* se presentaba como «una nova i brillantíssima dimensió estètica de la novel·la en llengua catalana», y *L'illa de les Tres Taronges*, como «el retorn a l'aventura, a l'èpica, sense abandonar mai un punt d'ironia inquietant».

Como ha señalado Julià Guillamon, entonces Fuster no sólo reivindicaba de una manera militante la literatura de género y creía que el éxito de la novela italiana de Umberto Eco *El nombre de la rosa* (1980) lo avalaba, sino que además consideraba que *Fortuny* no era una novela:

A començaments dels anys vuitanta, Jaume Fuster reivindicava de manera militant la literatura de gènere. [...] En aquella època [jo] veia sovint Jaume Fuster i recordo la polèmica que hi va haver amb el premi Lull, que va ser per a *Fortuny* de Pere Gimferrer, un llibre sense acció, que Fuster i els seus amics consideraven que no era una novel·la. Fuster creia que l'èxit d'*El nom de la rosa* (1980) d'Umberto Eco, basada en la literatura de gènere, li donava la raó. (Guillamon 2015a, 628)

Isidor Cònsul, analizando los veinte años de novela catalana del periodo comprendido entre 1970 y 1995, en relación con el mundo editorial y los premios literarios, reconocía que había mucha variedad, pero que a menudo los premios literarios se otorgaban a aquellos autores con los cuales una editorial u otra tenía una cierta relación comercial:

El panorama ha canviat substancialment en els darrers temps. La resistència s'ha convertit en indústria i editar en català no és, només, un senyal de militància i de patriotisme cultural. Tot i migrat, el mercat comença a fer goig, les editorials s'hi encaren amb el risc que suposa qualsevol empresa comercial i treballen per a obtenir els avantatges que se'n derivin en forma de negoci. En aquest nou marc empresarial, als premis literaris els succeeix allò mateix que als medicaments, que tenen efectes secundaris i ensenyen, amb massa freqüència, les misèries del sistema. Sobretot quan, sense subtileses, funcionen com una estratègia per a vendre llibres i no pas per a distingir la bona literatura. Els premis literaris de més anomenada i més ben armats econòmicament acostumen a rodar

per l'equilibri d'un doble objectiu: com a publicitat per a vendre i per quedar bé amb els autors de la pròpia escuderia editorial. (Cònsul 1997, 13-14)

Gimferrer era más o menos un escritor de la propia 'escudería' Planeta, puesto que desde el 1981 era el director literario de Seix Barral, editorial que Planeta había comprado el 1982. Aun así, *Fortuny*, inmediatamente después de la obtención del Premio Ramon Llull también recibió otros reconocimientos importantes dentro del sector literario y se le dedicaron, como veremos a continuación, diversas reseñas muy elogiosas.

El 13 de diciembre del mismo 1983, *Fortuny* ganó el XII Premio Joan Crexells de narrativa. También, en este caso, la novela de Gimferrer superó la de Fuster:

A la última votación, *Fortuny* de Gimferrer se impuso por seis votos a uno en *L'Illa de les Tres Taronges* de Jaume Fuster.⁷

En abril del año siguiente, el 1984, *Fortuny* recibió dos premios más: el premio de la Crítica de narrativa catalana y el premio Crítica Serra d'Or en la categoría de prosa, un galardón otorgado anualmente por la revista *Serra d'Or*. Es significativo que, en este último premio, *Fortuny* fuera galardonada no como novela (este galardón lo recibió *Panorama amb dona*, de Miquel Àngel Riera), sino como mejor prosa.

¿Es *Fortuny* una novela? Desde el momento de su aparición esta ha sido la gran cuestión, intrínsecamente ligada a la polémica que la novela también generó en el ámbito de las letras catalanas en relación al tipo de lengua y de lenguaje literario empleado por Gimferrer.

2.4 *Fortuny* y la recepción crítica: ¿una novela?

Según Hans Robert Jauss, las lecturas contemporáneas de una obra no tienen el margen de interpretación que puede dar la distancia temporal y, consiguientemente, son lecturas sujetas a ser condicionadas por los cánones estéticos del momento:

La relación entre la literatura y los lectores tiene implicaciones tanto estéticas como históricas. La implicación estética consiste en que la recepción primaria de una obra por el lector supone ya una

⁷ Los miembros de la duodécima edición del Joan Crexells eran Guillem Díaz-Plaja, Rosa Verdú, Joaquim Ventalló, Antoni Vilanova, Francesc Gomà, Xavier Fàbregas y Joan Peruchó. Se vea «*Fortuny*, de Gimferrer, guanya el premi Crexells», *Avui*, 14 de diciembre de 1983, 40 y «La novela *Fortuny* de Pere Gimferrer, premio Joan Crexells», *La Vanguardia*, 14 de diciembre de 1983, 42.

comprobación del valor estético por comparación con obras ya leídas. La implicación histórica se hace visible en el hecho de que la comprensión de los primeros lectores prosigue y puede enriquecerse de generación en generación en una serie de recepciones, lo cual supone también una decisión acerca de la importancia histórica de una obra y hace visible su categoría histórica. (Jauss 2000, 159)

Las lecturas inmediatas a la recepción de *Fortuny* eran, pues, susceptibles de ser condicionadas por el canon estético de entonces. Para interpretar las lecturas que la crítica hizo en el momento que la obra fue premiada y publicada, hay que indagar sobre cuál era el canon estético del momento en el ámbito de la narrativa hispánica en general, pero concretamente, en el contexto literario catalán, y, consecuentemente, qué tipo de novelas se premiaban y se publicaban en Cataluña. Según Àlex Broch, durante los años setenta y ochenta, el género novela no solo se presentaba bajo un amplio abanico de temas y de subgéneros, sino que también se expresaba a través de diferentes formas y estilos, de tal manera que, junto a un tipo más tradicional de novela, había otro de más experimental e innovador:

La novel·la, molt més oberta com a gènere, a la possibilitat de descriure el món, també experimentarà una multiplicitat de veus i de propostes. [...] i recollirà] un dels debats intel·lectuals i ideològics que es donaran a la societat europea del moment [...] el feminisme. [...] la novel·la d'aquests anys i com una influència del que s'esdevenia a les principals literatures europees —sobretot [...] del 'textualisme' francès—, registra un debat teòric sobre la forma narrativa. L'ús de la llengua, l'estil, l'estructura narrativa i el concepte literari de realitat, han estat elements de debat. De fet, el que estava en joc era una certa confrontació entre una línia més tradicional de la forma narrativa i una altra més de recerca que pretenia renovar els codis expressius. (Broch 1999, 303)⁸

En 1984, Francesc Parcerisas, por un lado, denunciaba la difícil realidad del novelista catalán, causada tanto por la precariedad del estado de su lengua como por ciertas estrategias del mercado editorial. Y, por otro lado, afirmaba que, a pesar de esto, la novela catalana de aquel período estaba empezando a dar unos frutos concretos:

⁸ Este artículo reúne las ideas principales que Broch proponía en sus estudios *Literatura catalana dels anys setanta* (1980) y *Literatura catalana dels anys vuitanta* (1991). En este último, si bien Broch menciona los *Dietarios* de Gimferrer, de su novela *Fortuny*, en cambio, no hace ningún comentario, ni tampoco la incluye en los títulos «exponents d'un fenomen» que pretendía situar a la novela catalana en las coordenadas de la modernidad estética y narrativa del momento.

Los novelistas catalanes se encuentran ante un dilema peliagudo. Han de esforzarse por crear una narrativa moderna, eficaz y compleja, en un país en el que todo está a medio hacer: la normalización de la lengua, de la enseñanza, de los lectores, de la edición. [...] El novelista catalán tiene que luchar contra el mal lacerante y el microbio invisible de la falta de una tradición y de una lengua normales. ¿Dónde están los modelos modernos de su lengua? ¿Cómo puede vencer el reto de un público asaetado por un bilingüismo que es la caricatura atroz de un castellano de recluta y un catalán de analfabetos? Crear una lengua, un estilo, una novela, en tales condiciones equivale a arrear trallazos para sacar el carro del atolladero. Y eso es lo que parece empezar a lograr la novela catalana. (Parcerisas 1984)

Teniendo en cuenta las novelas premiadas en los diferentes reconocimientos literarios, según Parcerisas, los escritores que estaban empezando a regenerar el panorama novelístico catalán eran básicamente cinco: Jaume Cabré, Jaume Fuster, Pere Gimferrer, Vicenç Villatoro y Quim Monzó, puesto que cada uno proponía un tipo de novela particular, de tal manera que se iba creando un abanico de posibilidades. Así, Jaume Cabré, con su obra hasta entonces publicada (las dos últimas habían sido *Fra Junoy o l'agonia dels sons* y *La teranyina*), estaba creando un tipo de novela clásica:

Una especie de gran fresco social, a la manera realista, incluso con personajes y situaciones repetibles o relacionados, los orígenes de la sociedad catalana moderna. [...] Cabré ha llegado al ejercicio de una novela de corte clásico. [...] Y ese tipo de novela, aunque no sea precisamente una novela 'moderna', no abundaba en la literatura catalana. Es una narrativa destinada a integrar a la lengua a un público lector normal, que sepa seguir estilo eficaz y un montaje complejo pero no difícil, siempre ágil. (Parcerisas 1984)

En la misma línea, pero con el objetivo de llegar a un público numeroso, según Parcerisas, había Jaume Fuster, el cual:

ha sabido crear una literatura asimilable ahora y aquí, asimilable por el gran-pequeño público lector catalán: rápida, trepidante, irónica, llena de guiños al lector, es decir, un productor 'normal', de 'consumo'. (1984)

En tercer lugar, Parcerisas mencionaba a Pere Gimferrer, que con *Fortuny* había

apostado por un estilo 'alto', que siempre ha defendido, y que, desde luego, es el único defendible en literatura. [...] Discutible - y lo

es -, esa pieza de Gimferrer ayuda también a sacar adelante el carro de la novela catalana detenido en el atolladero. (1984)

En cuarto lugar, Vicenç Villatoro, que con su

densidad de estilo por sus sugerencias, por sus innuendos, [...] ha sabido encontrar un tono que, no por ser explícitamente deudor de ese realismo italiano de los cincuenta, es menos atractivo. (1984)

En quinto y último lugar, Quim Monzó, el cual (junto con Robert Saldrigas y Valentí Puig) ha

publicado en los últimos tiempos novelas o narraciones que apuntan claramente a un deseo de normalidad: a poder escribir sin pensar ya en lo que se *debe* escribir. (1984)

Novela clásica, de consumo, alta, de tono deudor del realismo italiano y novela 'normal': estos son los cinco modelos que proponía Parcerisas. Después de haber hecho la descripción de la variedad de novelas, Parcerisas cerraba el artículo demostrando una cierta preocupación por ciertos mecanismos del mercado editorial, que parecía estar más preocupado por la cantidad que por la calidad:

Si a estos síntomas añadimos que los estrategas de las editoriales parecen vislumbrar un beneficio y no sólo un 'servicio' en ayudar a tirar del carro de la novela catalana, el horizonte aparece todavía más esperanzador. Bruguera, Destino al alimón con Ediciones 62, Kapel y El Club dels Novel·listes, Planeta, todos anuncian nuevas colecciones. Una sola nueva editorial, Empúries, se ha lanzado al mercado con siete títulos de ensayo y poesía pero anuncia una nueva colección de narrativa. Quizá los antiguos premios debieran otorgarse, a partir de ahora, a los lectores capaces de seguir todo cuanto ofrece el mercado. (1984)

Resumiendo, Parcerisas notaba como la narrativa y la novela en lengua catalana iban creciendo, tanto en variedad de forma (de corte clásico o más moderno) como de contenido (argumento histórico, fantástico o del cotidiano), a pesar de la falta de una tradición y de una lengua normalizada.

Si *Fortuny*, con su estilo 'alto' y su «nueva y brillantísima dimensión estética», se encontraba en el lado más innovador, ampliando los márgenes del mismo género novela hasta ponerlo en entredicho, *L'Illa de les Tres Taronges* se podía situar en el lado más tradicional, queriendo llegar a un público numeroso. Aun así, las dos novelas tenían (y tienen) un aspecto en común: su proximidad a la novela histórica. Por un lado, *Fortuny* recrea la vida de dos personajes del pa-

sado, dos artistas: la del pintor de Reus Marià Fortuny y Marsal y la de su hijo, el también pintor Mariano Fortuny y de Madrazo; y, por otro lado, *L'Illa de les Tres Taronges* se basa en el pasado histórico medieval catalán (L'Illa de les Tres Taronges es el nombre mítico que Fuster asigna a la isla de Mallorca).

Así como en otras literaturas europeas, y, sobre todo, gracias al caso literario de *Il nome della rosa* (1980) de Umberto Eco,⁹ también en las letras catalanas los años ochenta supusieron un original (re) descubrimiento de la novela histórica, dejando a parte el pasado más próximo (con algunas excepciones, como por ejemplo *Panorama amb dona*, de Miquel Àngel Riera, ambientada en la Guerra Civil española) para ir a los orígenes más profundos de la propia, y casi emancipada, cultura catalana (Broch 1991, 103-10). En este sentido, el caso más evidente fue el de la novela *Cercamón*, de Lluís Racionero, ganadora del Premio Prudenci Bertrana en 1982. Si, por un lado, la novela histórica para algunos escritores podía representar una oportunidad de reconciliar (y superar) los dictámenes rígidos que comportaba una aproximación realista y socialmente y políticamente comprometida; de la otra, la novela histórica, sobre todo gracias a las exigencias de innovación defendidas por las neovanguardias de los años sesenta y setenta, para otros escritores representaba la posibilidad de experimentar e innovar dentro del género. En cuanto a esta voluntad de renovar el género novela, Margalida Pons considera que, a inicios de los años ochenta en el panorama de las letras catalanas, empezó la canonización del experimentalismo, al mismo tiempo que era problemática la noción del género novela:

El 1982 la revista *Serra d'Or* publica els resultats d'una enquesta, contestada per vint-i-dos crítics, sobre les millors obres publicades entre 1971 i 1981. La novel·la més votada és *Mirall trencat* de Mercè Rodoreda, seguida de *L'adolescent de sal* de Biel Mesquida i de *Cavalls cap a la fosca* de Baltasar Porcel. Ha començat la canonització de l'experimentalisme. No es tracta només d'una renovació de tècniques narratives. La novel·la experimental fa trontollar els fonaments de l'artefacte literari, començant per la rúbrica mateixa sota la qual s'inscriu. Així la noció de gènere - i, en especial, la del gènere *novel·la* - esdevé problemàtica, en tant que el text es planteja com a acció més que no pas com a resultat i, per tant, és difícil enquadrar-lo en un conjunt de normes que suposen una planificació prèvia (que, d'altra banda, molt sovint el text pretén burlar obertament). (Pons 2005, 185)

⁹ La primera edició que se publicó en Espanya, *El nombre de la rosa*, fue en diciembre del 1981 por la editorial Lumen y a cargo de Ricardo Pochtar. La traducción catalana, *El nom de la rosa*, lleugo más tarde, en 1985, a cargo de Josep Daurella para Destino y Edicions 62.

Esta dificultad de encuadrar y, por lo tanto, de definir *Fortuny* como una novela, la declaró uno de los miembros del jurado del Premio de novela Ramon Llull, al abstenerse de votar porque consideraba que la obra no era estrictamente una novela:

Fortuny va obtenir a la setena i última votació només quatre dels cinc vots del jurat. Segons ha pogut saber *l'Avui*, un dels membres del jurat es va abstenir perquè considerà que l'obra de Gimferrer no és estrictament una novel·la. (Piñol 1983b)

No pensaba lo mismo Carles Pujol, otro de los miembros del jurado que, casi en representación de todos ellos y en contra del miembro que se había abstenido, al día siguiente del veredicto escribía la siguiente reflexión en *La Vanguardia*:

La novela premiada en este Ramón Llull es un juego literario que tiene poco que ver con lo que podría llamarse un relato convencional. Novela con protagonista y con numerosos personajes, pero ninguno de ellos ficticio; [...] Una novela hecha con pedazos de la realidad convertida en arte, [...] libro que es un fluir de situaciones y marcos ambientales que el escritor retrata inmovilizándolos en un espejo fascinado. [...] Con este asombroso material, mitad histórico mitad artístico, se organiza una narración sin argumento ni diálogos que viene a ser como un juego de espejos en el tiempo; [...] La novela [...] está escrita en una prosa espléndidamente trabajada hasta conseguir un lenguaje y un estilo de orfebre. (Pujol 1983)

También una parte de la crítica se va a cuestionar si *Fortuny* es o no una novela, al mismo tiempo que se denunciará la esterilidad de este debate.

A mediados de mayo, en un acto de presentación de las obras ganadora y finalista del Premio Ramon Llull, en un restaurante de Barcelona, el crítico Joan Ramon Masoliver, que fue el encargado de presentar *Fortuny*, la definió como «un poema en trenta-sis capítols-estrofes conduït pel venecianisme» (Piñol 1983a). No la presentó como una novela, a pesar de que el mismo Gimferrer hubiera reafirmado, a raíz de la polémica suscitada, que su obra era realmente una novela:

Hi ha hagut qui ha posat en dubte que l'obra de Gimferrer, per les seves característiques de recreació d'uns personatges i uns ambients d'una època històrica, sigui realment una novel·la. Gimferrer ens manifestava ahir el seu desacord amb aquesta opinió, afirmant que considera *Fortuny* una novel·la en tots els sentits. I que tant la seva estructura com la tècnica narrativa són les pròpies de la novel·la. (Piñol 1983a)

El crític Joan Triadú ponía en evidencia la irrelevancia de las definiciones mediante etiquetas rígidas, destacando que *Fortuny* representaba una esperanza para la novela en lengua catalana y el escritor, Gimferrer, un nuevo valor de la narrativa catalana, capaz de renovar el panorama novelístico catalán con una forma diferente de hacer novela:

Per als entesos, la revelació de Gimferrer com a novel·lista pogué prendre el caire d'un d'aquells esdeveniments literaris que són capaços d'inspirar les més folles esperances. La situació de la novel·la avui (i no parlo *només* de la catalana però *també* en parlo) reclama una incorporació de nous valors perquè com més aviat millor pugui sortir del cercle d'iniciats propi de la narrativa experimental i pugui alliberar el seu circuit 'normal' de lectors de la mediocritat i de la reiteració apressada a què està sotmès a causa d'una voluntat mal emprada de 'fer' novel·la. (Triadú 1983)

Y en cuanto al género novela, Triadú afirmaba que éste ya estaba superado y con él también sus parámetros:

La novel·la, la novel·la pròpiament dita, és superada, i amb ella els seus condicionaments, per una construcció que té una dinàmica parcel·lada, a propòsit perquè la narració la pugui recórrer com un objectiu cinematogràfic, amb minuciosa i expectant lentitud. (1983)

En este sentido, la reflexión de Triadú sobre *Fortuny* en torno a la cuestión del género novela y de su renovación es un reflejo de la crisis que empezaba a vivir la narrativa experimental a inicios de los años ochenta, que, como ha señalado Julià Guillamon (2002, 136-7), si bien en los años sesenta y setenta había tenido un papel fundamental - pensamos en *Novel·la (1965-1975)* de Joan Brossa y Tàpies, o en *Esquinçalls d'una bandera* (1977), de Oriol Pi de Cabanyes -, en los años ochenta se iba agotando.

Lo que *Fortuny* tiene de más 'experimental' o atrevido como novela - y por eso fue objeto de reflexión por parte de la crítica - es su lengua, su prosa. Así, Dolors Oller cuestionaba la artificiosidad de la lengua empleada, considerándola poco adecuada para escribir una novela:

Tota aquesta experiència està formalitzada en una llengua especial: una llengua poètica arcaica, poc natural. Hom es pregunta si aquesta prosa rebuscada i construïda amb més artifici que necessitat és la que escau a uns motius tènues i matisats fins a la redundància. Perquè si bé teòricament, pot semblar que sí, a la pràctica moltes vegades es fa sentir el pes mort de paraules i expressions que es resisteixen a lliscar gràcilment i a les que falta elegància

refinada i sobra forja i esforç arqueològic. És veritat que Gimferrer aconsegueix una sensació especial: la d'immergir el lector en un text que, pel que fa la llengua, sembla escrit en una altra època. Però passat el moment, palesa una certa voluntat de reconstrucció que, pel meu gust l'encarcara inútilment i lleva eficàcia a la fascinació il·luminadora que pretén. (Oller 1983)

Aun así, Oller reconocía que esta era una elección de estilo muy personal, completamente en sintonía con el estilo y el carácter subversivo del autor:

Amb tot, penso que la llengua és un recurs i una tria personal. No hi ha, doncs, res a dir en la formulació d'un estil, i menys si està sostingut per la consciència que demostra Gimferrer, el qual utilitza aquest recurs fent-nos adonar, en certs moments, que la voluntat de l'autor també participa d'una ànsia destructora, un amor-odi cap a les connotacions temàtiques que es resolen moltes vegades en una extravagància autoparòdica que es per mi la intel·ligència sobre les pròpies obsessions i dèries. (1983)

En una entrevista conjunta durante la promoción de las respectivas obras, Jaume Fuster declaró ante el mismo Gimferrer que, según él, *Fortuny* era una novela para pocos, excesivamente erudita:

Un públic lector que es llegirà el llibre de Gimferrer, un sector d'aquest públic se'l llegirà però no l'entendrà. Em sembla molt bé. És així com ha de ser. [...] A mi el llibre de Pere Gimferrer m'ha interessat profundament, [...] el llibre és d'una estètica malaltissa, i aquí utilitzo la paraula sense vocació d'insult, i no és el Gimferrer el que té una estètica malaltissa, sinó el *Fortuny*. Jo sí que li diria un defecte, des del meu punt de vista de lector apassionat, i és que és excessivament erudit. A mi m'agrada l'erudició quan queda una mica més camuflada en el text. Als *Dietaris* aquesta erudició es justificava perfectament. En una novel·la, l'erudició, potser caldria camuflar-la més. Ara, la tens, és autèntica. Per tant, és lícit fer-ho. (cit. en Guerrero 1983, 23)

El poeta Àlex Susanna, en una reseña, remarcando la poca importancia que podía tener el pararse a discutir si *Fortuny* era o no una novela, no utilizaba la palabra 'enfermiza', como lo hacía Fuster, para referirse a la estética, pero se le acercaba mucho definiendo *Fortuny* como un trabajo de lujuria intelectual con un lenguaje a menudo desmesurado, exageradamente barroquizante:

¿Pere Gimferrer, novelista? se preguntarán muchos. [...] Detenerse en si *Fortuny* es o no una novela, me parece de escaso interés y

más bien un mal enfocamiento de la cuestión. Por lo demás, desde antiguo ha habido textos rebeldes a encasillarse dentro del concepto restrictivo de un único género. *Fortuny* no es una novela en el sentido usual del término, pero esto ni modifica en nada su valor, ni tiene importancia alguna. [...] Junto a pasajes de una gran precisión y economía (descripciones de Viena, Venecia, Nueva-York y Barcelona hechas de un solo trazo maestro) hallamos otros en que un exceso de detallismo precioso interrumpe la fluidez del relato y confunde al lector. [...] Contribuye especialmente a ello el uso y abuso de aliteraciones, paronomasias y anáforas, una adjectivación demasiado cargada, y una gran abundancia de cultismos y arcaísmos. (Susanna 1983)

Otra reseña aparecida inmediatamente después de la publicación era la de Llorenç Soldevila, que también reconocía la infertilidad de la polémica en torno a la genuinidad novelesca de *Fortuny*, pero, a diferencia de Susanna, y concordando con Triadú, consideraba su lenguaje poético uno de los muchos rasgos innovadores de la novela, el responsable de la alta calidad literaria y de su insólita plasticidad. Un libro, según Soldevila, necesariamente y lícitamente elitista:

Llibre que, malgrat que l'editorial hagi premiat com a novel·la, durà polèmica - ben estèril d'altra banda - sobre la seva adscripció i genuïnitat en el gènere. [...] que cadascú bategi el llibre amb l'etiqueta que vulgui. [...] *Fortuny* respon a la tendència més actual de la nostra narrativa, la història com a material narratiu. Que, d'altra banda, connecta perfectament amb la més vigent actualitat/modernitat de la narrativa que s'escriu en les grans cultures mundials. [...] El llibre és renovador en molts aspectes. Incita a l'aventura creativa i suggereix múltiples possibilitats de fer camí. [...] Més d'un lector i/o crític argumentarà que el llibre és elitista. [...] la pretensió de Gimferrer és tant lícita com la més equidistant: fer novel·la popular, de consum. [...] La llengua literària [...] és un dels elements més visiblement elaborats de *Fortuny*, un dels pilars més convincents de la vàlida estètica i la qualitat literària de la novel·la. [...] Gimferrer mostra un domini absolut del català literari. [...] La llengua adquireix, en mans de Gimferrer, una capacitat plàstica insòlita entre les noves generacions d'escriptors. (Soldevila 1983, 53-6)

Como Soldevila, también el periodista Lluís Bassets opinaba que *Fortuny* era un acontecimiento literario excepcional, sobre todo porque Gimferrer, siguiendo el estilo de los *Dietarios*, pero también de su poesía, había sido capaz de crear una narración con efectos visuales y sonoros, mediante una sintaxis verbal deudora principalmente del lenguaje cinematográfico:

L'obra es compon de trenta-sis proses curtes. [...] que semblen curtes seqüències cinematogràfiques [...] la tècnica, fet i fet, és la que Gimferrer utilitzà a bastament en els *Dietaris* i en bona part de la poesia, [...] Gairebé tot el que descriu és visual. [...] Cada descripció és una recreació verbal sobre un instant, [...] Cada capítol és una composició estètica formada per aquestes escenes puntuals. [...] Gimferrer sembla experimentar amb els mots fins a fer-los fer les cabrioles semàntiques més inversemblants, fins a exhaurir la seva capacitat de significar. [...] [*Fortuny*] És, sens dubte, un esdeveniment literari. (Bassets 1983)

El escritor Carlos Rojas dedicó unas líneas a la novela de Gimferrer en las que no sólo declaraba una cierta envidia por la extraordinaria capacidad con la que el autor ahora también demostraba como novelista – y Rojas no tenía ninguna duda de que *Fortuny* era una novela –, sino que defendía su prosa barroquizante porque reflejaba tres épocas diferentes: la de los Fortuny (padre e hijo) y la actual.

Cualquiera de los tres [Borges, Cortázar y Alberti], cuando eran quienes fueron, hubiese podido comprender la deslumbrante originalidad de tu libro; yo me limito a envidiártela, con una envidia delgada y verde, como la luz que traspasa al bies *La Vicaría*, porque hacía años, largos años, que una novela no me regalaba de tal modo. [...] Desde el lenguaje del tiempo, pasemos al lenguaje de *Fortuny*. Ante mi entusiasmo por tu novela, un crítico inteligente y amigo tuyo le reprochó por excesivo y ampuloso el manierismo del *llenguatge*. Yo creo que sus barrocas resonancias responden a tres épocas, la del pintor, la del modisto y la nuestra. (Rojas 1983)

Un mes después de este escrito de Rojas, la polémica sobre el estilo y el tipo de lengua todavía continuaba y se afirmaba, revelando la posición de un cierto sector del mundo de las letras catalanas, como el colectivo Ofèlia Dracs, y sobre todo la de dos escritores pertenecientes a este grupo: Jaume Cabré y Jaume Fuster. Así, el diario *El Món*, el 5 de agosto, se decidía a publicar un artículo de Ofèlia Dracs (1983a), «La vànova de Valentino» (La colcha de Valentino), que, según el mismo colectivo, otro diario, *El Correo Catalán*, no había querido publicar. Analizamos estos textos en el próximo punto.

Todavía Joan Ramon Masoliver, a finales de septiembre de aquel año, no definía *Fortuny* como «un poema en treinta y seis capítulos-estrofas», como lo había hecho unos meses antes durante una presentación, pero tampoco la consideraba una novela, ni una poesía, ni una prosa poética, sino un despliegue verbal creador de imágenes, olores y músicas, como la misma ciudad de Venecia:

[*Fortuny*] propiament no es novel·la o crònica – que impliquen un devenir – ni poesia o prosa poètica siquiera. Sí un suntuós desplegament verbal que el atiesat català literari de hoy refuerza con la expresiva immediates del llenguatge col·loquial y lo enriquece con el lèxic de los siglos áureos de las letras catalanas, cuando sus hablantes tenían por casa y vecinos todo el Mediterráneo con su rica variedad de gentes. (Masoliver 1983)

A principios del 1984, Ignasi Riera, haciendo ya un balance de las novelas catalanas que se habían publicado el año anterior, sentía la necesidad de intervenir sobre el debate *Fortuny*:

Abans de la cloenda provisional vull dir la meua sobre el debatut *Fortuny* de Pere Gimferrer. La manera més dreturera de consumir l'espai sense dir res del llibre seria la pregunta sobre què és novel·la i si *Fortuny* ho és. M'és ben igual. No, en canvi, l'ocasió de reivindicar llibres teixits per les paraules com si fossin miniatures, fets a partir d'una convenció, secretament pactada entre autor i lector: l'adopció d'unes claus culturals d'ús, per desgràcia, massa restringit. Jo, que navego dispers per indrets sense rostre, subrivalitzats, crec en la força evocadora, suggeridora, de llibres com *Fortuny*. Entre altres coses, a més, perquè l'estructura literària del text és sòlida, progressiva, d'efectes calculats, sense aquella barroca acumulació de dades d'un llibre com *El cant de la Sibyla* [...] de Cremades i Arlandis. Pere Gimferrer podria pecar, òbviament, de "retòrica", en el sentit en què hi pecaven els millors poetes provençals. Ara bé: ningú no ha dit que sigui obligatori fer de la literatura una arma per a convertir sarraïns. I estaria tan disposat a absoldre'l de manies perfeccionistes, esteticistes... (Riera 1984)

Riera, por lo tanto, también consideraba poco fructífera la discusión sobre si *Fortuny* era o no una novela, porque creía más oportuno y necesario subrayar las calidades literarias de la obra.

En 1985, Enric Bou finalmente señalaba que *Fortuny* desde el mismo momento de ser premiada y publicada, suscitó dos reacciones opuestas, creando defensores fervientes y detractores obstinados:

la novel·la va ser molt polèmica, i de seguida va despertar reaccions ben diverses. Uns l'han defensat de tot cor: Bassets, Masoliver i Paz; i d'altres l'han repudiat: Ofèlia Dracs. (Bou 1988, 392)

Para Bou, a pesar de la polémica, era evidente que la novela de Gimferrer ponía en cuestión a la novela tradicional, siguiendo el estilo del movimiento literario francés de finales de los años cincuenta del siglo pasado, el llamado *nouveau roman*:

Fortuny aprofundeix en aquesta línia [la de la tradició de la rupertura], i és una novel·la que es relaciona amb la darrera temptativa experimental de la narrativa mundial de postguerra: el *nouveau roman*, i més particularment amb *Les Géorgiques* de Claude Simon. (1988, 393)

La obra ganadora y la finalista se publicaban en catalán, pero inmediatamente también se publicaba la correspondiente traducción al castellano. Hacia finales del mismo 1983, Planeta publicaba, de la mano de Basilio Losada, la traducción castellana de *Fortuny*. Para tener un cuadro completo de la recepción crítica contemporánea a la publicación de la obra, a continuación también analizamos la recepción que tuvo la novela de Gimferrer entre la crítica literaria de ámbito hispánico e hispanoamericano.

Francisco Umbral destacaba que Gimferrer, del mismo modo que años antes había cambiado la poesía, ahora, con esta novela, conseguía marcar un antes y uno después no tan solo en la novela en lengua catalana, sino también en la novela peninsular en general:

Si el premio nacional de novela, otorgado por el Ministerio ese, no quisiera quedarse en las poquedades escarpadas del castellano, tendría que ser, este año, para el catalán Gimferrer. Y no por halago fácil al *loapismo*, sino porque Gimferrer, que cambió de signo, como un Rubén Darío, la poesía peninsular en el 66 - tras él no ha venido nadie -, ahora cambia de signo la novela y, tras tanta novela de la vida - socialrealismo, costumbrismo - que nos aburren, concibe y concede, al fin, la novela de la cultura, digamos, o sea *Fortuny*, una novela donde los personajes se llaman Fortuny, Madrazo, Henry James, Sargent Aspern, Browning, Parsifal, Liszt, Cósilina Wagner, D'Annunzio, Eleonora Duse, princesa de Hohenlohe, Goya, Orson Welles, etcétera. (Umbral 1983)

En la revista *Ínsula*, Jaime Siles, siguiendo la misma línea de Triadú, afirmaba que *Fortuny* era una novela:

Fortuny es muchas cosas. Y es - y no es - también, una novela. Es, desde luego, un espacio de ficción. Ahora bien, ¿todo espacio de ficción desemboca en novela? Ese es el punto que queda por tratar; esa la cuestión que, en un futuro próximo, habrá de resolverse. De momento, lo que es - y ahí está - es una prosa perlada y ejemplar; un mundo de riqueza sorprendente; una sabiduría literaria, y una sintaxis de cinemateca. Eso, y la voluntad de novelar, que hacen de *Fortuny* - ¿y por qué no? - una novela. (Siles 1984)

En esta consideración de Siles, también sobresale la conexión entre la sintaxis del relato, que se construye a través de una narración

fragmentaria, y el lenguaje cinematográfico, que se basa en el montaje. Un binomio, literatura y cine, esencial en la vida y en la obra de Gimferrer.

También Fanny Rubio, para explicar *Fortuny*, recurre a la metáfora del cine, afirmando que el texto es una película transparente, que rompe los esquemas convencionales de la novela.

Desde la perspectiva académica, *Fortuny* es una novela extraña. Las acciones que se narran son mínimas, los diálogos se intuyen, el tiempo histórico se rompe. [...] *Fortuny* es una novela tan autobiográfica como Lazarillo de Tormes, sólo que su viaje se realiza en una refracción (en la memoria del autor) de un mundo que está de la otra parte y en el recuento y puesta en escena de los elementos novelísticos. [...] Nos llega un texto despojado de los tradicionales útiles de la novela: un narrador diluido omnipresente y omnisciente (transferido) que no renuncia a ser actividad, a estar en el lugar del rito (el texto, la mirada) mientras levanta a las criaturas con las que se fusiona. [...] La literatura cristaliza al mismo tiempo que el conjunto y éste (personajes, narradores, lectores) se teje en la película que es el texto. (Rubio 1993)¹⁰

De hecho, Octavio Paz, que en ningún momento usa la palabra novela, define *Fortuny* como un libro visual formado por diferentes capítulos compactos que contienen una trama mortal:

El libro es una suerte de álbum visual hecho de palabras [...] Cada capítulo es un cuadro y el fragmento de una película. [...] Pintura y cine: libro no para ser pensado sino visto pero visto a través de la lectura. (cit. de Gimferrer 1987, 6-7)¹¹

Resumiendo, las reacciones de la crítica de ámbito hispánico inmediatas a la primera publicación ya subrayaban el carácter innovador de la obra y destacaban la función renovadora dentro del panorama narrativo catalán e hispánico en general.

Durante los años noventa, con una distancia temporal suficiente para una interpretación desligada de los cánones estéticos del momento, la crítica seguía subrayando la singularidad del lenguaje de la prosa, definiéndola como un elemento innovador. Así, en 1991, Carme Arnau consideraba que la prosa de Gimferrer era un signo de la capacidad innovadora de la novela:

¹⁰ Reseña publicada originariamente en 1985 en la revista *Turia*, 1, 41-6.

¹¹ El artículo se publicó por primera vez en 1984 en *El País* (13 de marzo). También se publicó posteriormente en 1993 en el número especial dedicado a Pere Gimferrer de *Anthropos*, 140, 62.

Fortuny és una novel·la radicalment innovadora, perquè més que narrar - de fet no hi ha cap mena d'acció - vol fer aparèixer davant del lector diferents figures, i sobretot fer que les "veiem", - com si ens trobéssim en un cinema [...]. De fet, Gimferrer a *Fortuny* se situa en la línia més actual i innovadora de la novel·la, una línia acostada al *nouveau roman*, que recolza en el treball del llenguatge i en la voluntat d'extreure les màximes possibilitats d'aquest exigent treball. (Arnau 1991)

En 1993, y cuando se cumplían los diez años de la publicación de *Fortuny*, Masoliver volvía a poner de relieve el 'venecianismo' de la novela y la capacidad creadora de un lenguaje poético que iba más allá de las entidades de tiempo, espacio y personaje(s) para superarlos, dibujando con la palabra unas historias-imágenes que hacían del lector un observador:

En su laureado *Fortuny*, cuando sin perjuicio de posar en ciudades como Roma, París y Viena, vuelve a esa calidoscópica Venecia, en un enjundioso despliegue verbal que el atiesado catalán literario de hoy refuerza con la expresiva inmediatez del habla coloquial, enriqueciéndolo el léxico de los siglos áureos de las letras catalanas. [...] La palabra [...] se erige en la insobornable, insustituible protagonista de la obra. Ella, que no los colores y situaciones, fingidos o reales, es la que vence al tiempo. [...] Para poner en pie este universo plástico [...] se ha confiado enteramente al poder, a la magia creadora de la palabra, creadora del pensamiento, creadora de una suprema realidad: la única real. (Masoliver 1993)

También en 1993, Marie-Claire Zimmermann en un artículo sobre la capacidad creadora de las palabras en el estilo literario de Gimferrer, definía la prosa de *Fortuny* como una prosa barroca un lenguaje intencionadamente artificial:

Une savante et moderne pratique des métaphores qui permet d'inventer aujourd'hui une prose baroque en langue catalane. (Zimmermann 1993)

Poco después, Ediciones 62 publicaba el cuarto volumen de la *Obra Completa* de Pere Gimferrer, *Figures d'art*. Este cuarto volumen recogía la novela *Fortuny* y tres ensayos: *Antoni Tàpies i l'esperit català*, *Miró: colpir sense nafrrar* y *Max Ernst o la dissolució de la identitat*. La introducción de este volumen fue a cargo de Manuel Ollé que para explicar *Fortuny* partía de un elemento que hasta entonces no se había podido tener en cuenta porque no existía. Nos referimos a la conferencia que Gimferrer pronunció el 7 de marzo de 1989, *L'imaginari de*

*Fortuny, del París dels salons i de Roma a la Belle Époque.*¹² Este texto de Gimferrer, como veremos, se demuestra clave para poner el elemento imaginario en primer término en el análisis de la novela. Ollé también destacaba otros tres aspectos fundamentales de *Fortuny*. En primer lugar, y siguiendo Paz, el carácter visual de la novela; en segundo lugar, y concordando con Masoliver, la estructura fragmentaria y la consiguiente superposición de espacios y tiempos diferentes; y, en tercer lugar, y teniendo en cuenta el estudio de Zimmermann, el trabajo de investigación en la utilización de un lenguaje capaz de crear una prosa barroca perfectamente coherente con la estética del relato.

Pere Gimferrer integra aquest imaginari fortunyà en un mecanisme literari absolutament modern, que fa sentit amb procediments inèdits i proposa un procés de lectura sense precedents. [...] és una constant en l'escriptura de Pere Gimferrer la capacitat de proposar un horitzó interpretatiu inèdit, de bastir unes regles de joc on les construccions genèriques siguin un punt de partida al servei d'un projecte exploratori sense límits marcats per cap tradició. (Ollé 1996, 16, 20)

Fortuny volvia a ser objeto de lectura crítica en 2003. En ocasión ahora de los veinte años de la primera publicación, la editorial MDS Books/Mediasat, a través de su colección «Biblioteca El Mundo» del diario *El Mundo*, proponía una reedición del original en catalán con un prólogo del crítico Jordi Galves. Galves, relacionando el carácter solitario y singular de Gimferrer con la particularidad y singularidad de la novela, definía *Fortuny* como una novela exagerada, histriónica.

Pere Gimferrer creu que el destí essencial de l'escriptor és abillar la singularitat de raresa. Consagrat en la lectura i l'observació immoderades, com en la solitud de Sant Antoni, viu gairebé sempre en la penombra que permet llegir, en la foscuria resplendent de la sala quietista del cinematògraf. Blanc de pell i vestit de negre, Nosferatu gòtic, poeta de la nit o potser, fins i tot, visionari a la manera de Felix Barón Corvo, té la gosadia d'escriure *Fortuny* en 1983, una novel·la histriónica sense a penes moviment, imponent la trepidant dinàmica de la televisió als trenta-sis instants fugissers que són natures mortes i que la conformen i ens desconcerten. Una novel·la que és teatre amb la imatge petrificada. [...] Bellesa i veritat, vet aquí el drama. (Galves 2003, 5)¹³

¹² La conferencia se publicó seis años más tarde, en 1997, en el quinto volumen de su obra catalana completa, *Assaigs crítics* (Gimferrer 1997, 366-90).

¹³ Publicado también en 2003 en *El Mundo* con el título «L'escenari com a laberint», 21 de diciembre.

Por lo tanto, Galves, señalando la capacidad visual y estática de la novela, destacaba la rareza de Gimferrer, no solo por su aspecto físico («Nosferatu gótico»), sino sobre todo porque había escrito en 1983 una novela 'rara', una novela que en aquellos momentos, veinte años después de su primera publicación, todavía podía crear desconcierto al lector.

En 2008, durante el acto de recepción pública de Pere Gimferrer a la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, Alberto Blecua definía *Fortuny*, subrayando el carácter insólito, estático, biográfico y visual de la novela:

una novela insólita, en el contenido y en la prosa. Se trata de una biografía de los Fortuny y de los Madrazo. Sin acción, porqué en realidad se trata del ejemplo más extremo del *ut pictura poesis*. Cada capítulo es un cuadro, ya de los protagonistas, ya de otros personajes literarios. (Blecua 2008, 26-7)

En conclusión, el carácter innovador de *Fortuny* como novela ha sido identificado por gran parte de la crítica hispánica desde el primer momento de su aparición hasta las posteriores ediciones, sin perder con el pasar del tiempo valor literario. Al contrario, con los años su reconocimiento como novela importante dentro de la narrativa peninsular se ha ido afirmando. Solo una parte del mundo de las letras catalanas al principio no reconoció como elementos propios de una novela sus rasgos más 'innovadores' (como la no-acción, la fragmentación y la visualidad, pero, sobre todo, el lenguaje demasiado poético, extremadamente culto y barroquizante) ya que no encajaban dentro de los parámetros de lo que tenía que ser entonces, a principios de los ochenta y en la literatura en lengua catalana, una novela. Por su parte, Pere Gimferrer siempre ha definido su *Fortuny* como una novela y lo ha reafirmado en diferentes ocasiones. A continuación analizamos dos textos exponentes de esta polémica en ámbito catalán y, seguidamente, nos detenemos en el punto de vista del propio Gimferrer sobre su novela, no como autor sino en su veste de crítico literario y literato influyente de las letras hispánicas.

2.5 Dos polémicas sobre *Fortuny*: «La vànova de Valentino» de Ofèlia Dracs y la 'cataracta' de Joan Orja

Al poco tiempo de la publicación de *Fortuny*, el colectivo de escritores Ofèlia Dracs escribía un artículo de crítica en forma de carta con la intención de publicarlo en el diario *El Correo Catalán* dentro de su sección, «El correu de l'Ofèlia». Pero el artículo fue censurado y *El Correo Catalán* no lo quiso publicar. La colaboración entre este diario y el colectivo finalizó. El artículo en cuestión se publicó el 5

de agosto de 1983 en el semanario *El Món*, junto con dos textos más que intentaban describir y aclarar, siempre desde el punto de vista del colectivo, la incómoda y desagradable dinámica de los hechos. Uno de estos textos también lo firmaba Ofèlia Dracs y el otro era de Jaume Fuster. Ya que citamos algunos pasajes bastante extensos de estos tres textos porque nos parecen significativos para ahondar en esta cuestión polémica, lo hacemos directamente con nuestra traducción al castellano.¹⁴

El artículo ya desde el título - «La vànova de Valentino» -, se mostraba irónico y provocador, aludiendo a la aliteración de uves de una frase del libro: «Valentino és una vànova vana i un ventall de vainilla i un envà» (Gimferrer 2003b, 139)¹⁵ que el firmante del texto consideraba de una calidad pésima. El artículo lo firmaba un tal Aureli Fortuny i Camats y estaba dirigido a la «Benvolguda senyora Ofèlia Dracs», a la cual Aureli Fortuny pedía su opinión sobre la calidad literaria de *Fortuny*, novela ganadora de lo que el señor Aureli Fortuny consideraba «un premio de infarto», dejando a entender precisamente todo lo contrario: que el premio estaba manipulado y que no había habido ninguna sorpresa en la elección de la novela ganadora. Detrás de Aureli Fortuny y Camats, teóricamente se escondían los escritores de Ofèlia Dracs, pero, concretamente, solo había un nombre: Jaume Cabré, verdadero autor de la crítica. Esta cuestión de la autoría del polémico artículo censurado, la aclaraba Jaume Fuster en un *post escriptum* que acompañaba dicho artículo y que estaba dirigido a Pere Gimferrer:

Pienso, de todas formas, que Jaume Cabré no te ataca, sino que, simplemente, discrepa de tu concepción de la literatura. Por lo cual, valoraciones al margen, quiero decirte que soy - y los otros miembros del colectivo, también - plenamente solidario con Jaume Cabré. (Fuster 1983a)

Nos parece evidente que con la elección de este pseudónimo, que de apellido también se llama Fortuny, Cabré no solo ironizaba sobre la homonimia de los protagonistas de la novela de Gimferrer, sino que sobre todo pretendía remarcar lo que, desde su punto de vista, era el carácter confuso, difícil y complejo de la novela. ¿Fortuny padre? ¿Fortuny hijo? ¿El abuelo Fortuny? ¿El señor Fortuny que escribe esta carta? Además, Cabré también criticaba la extensión de la novela,

¹⁴ Anexamos la transcripción de los originales en catalán, no porque sean inéditos, sino por ser de difícil acceso.

¹⁵ Citamos siempre el original en catalán. En castellano usamos la edición del 1987 del Círculo de Lectores: «Valentino es una vánova vana y un ventalle de vainilla y un vanistorio» (Gimferrer 1987, 125). De ahora en adelante solo se va a indicar la página.

considerándola demasiado breve, y denunciaba el formato de la edición, opinando que tenía demasiadas páginas en blanco:

He leído la brevísima novela *Fortuny* de Pere Gimferrer que ha ganado un premio de aquellos de infarto y he quedado perplejo, desconcertado. [...] Confieso que la lectura me ha resultado muy pesada y en algunos momentos giraba hoja por pura militancia. Aún así, la he acabado porque el texto es breve, brevísimo, dado que casi la mitad de las páginas están en blanco. Y esto no lo digo como un reproche (no tengo el tono irónico, señora Dracs), porque es el autor quien dispone la longitud. (Dracs 1983a)

Según Cabré, por lo tanto, *Fortuny* era una novela pesada aun siendo (demasiado) breve. Siguiendo con un tono muy personal y subjetivo, continuaba su crítica negativa considerando que la lectura le había resultado pesada porque no le había provocado emociones ya que era una novela estática, sin vida ni sentimientos, un puro ejercicio de estilo. De un estilo no exitoso a causa esencialmente de una sintaxis artificiosa:

Creo que el autor ha querido construir el texto solo con el estilo. [...] El mal, tal y como yo lo veo, es que el estilo también se ha contagiado de este estatismo exasperado, al menos en cuanto a la sintaxis. Es rígida; las frases son de estructura reiterativa; la gran mayoría, un sujeto enfatizado, macrocefálico de tan reiterativo, demoliendo la posible gracia de la sucesión genuina, sujeto, verbo, complementos, en el caso de la oración simple. Donde hay un cierto temblor de vida es en el léxico: ya sea en los sustantivos como en los adjetivos. Ciertamente, demasiados y de una gran variedad de significantes y de formas. Pero tan agarrotados en el corsé sintáctico, que en muchos momentos, me da la sensación de tener entre las manos un diccionario de sinónimos y no una obra literaria; y está claro, muchas veces suena a falso; no sé cómo decirlo, señora Darcs: me doy cuenta de que estoy leyendo, que estoy delante de un ejercicio. Esto, como lector, me preocupa. No puedo dejar de mencionar, dentro de estas reflexiones dispersas sobre el estilo, una frase tan desafortunada como: «Valentino és una vànova vana i un ventall de vainilla i un envà». De juzgado de guardia. A las antípodas del juego sutil de la aliteración sabia, señora Dracs. (Dracs 1983a)

Cabré definía el estilo de la prosa de *Fortuny* como un estilo de un barroquismo desesperante, artificioso y muerto; y, por eso, estaba preocupado y se preguntaba - y preguntaba a la señora Ofèlia Dracs - si se podía, y si hacía falta, considerar a la novela de Gimferrer como una posible propuesta estilística:

Yo me pregunto: ¿esto es una propuesta estilística? ¿Se tiene que llevar esta temporada este barroquismo desesperante, tan artificioso como muerto? (Dracs 1983a)

Más allá de esta crítica al estilo de la prosa, desde esta posición de lector común, Cabré también consideraba pedante la dedicatoria final del libro, «To the happy few», y consideraba a Gimferrer un escritor privilegiado, intocable, de tal manera que las críticas que se producirían muy probablemente no serían sinceras, sino condicionadas por el peso del nombre de su autor, según Cabré, «una vaca sagrada»:

Hace muchos años que me dedico a leer, señora Dracs. Pero mis circunstancias y mi talante me apartan del revuelo de los cenáculos. Por eso le pregunto, a usted que va un poco por libre, si es bueno discrepar de una joven vaca sagrada como estoy haciendo yo ahora. Y también, qué actitud hay que tomar ante la avalancha de críticas laudatorias que pronto empezarán a llover. En fin, señora Dracs: el último detalle, la dedicatoria del libro a los *happy few* me ha acabado de trastornar. No es pedante este paralelismo con J.R.J. o con don Luis? Yo no lo sé. Pero sí que sé que tiene un tanto por ciento de estafa, porque aquellos pobres lectores que, como yo, no se hayan apasionado con *Fortuny*, automáticamente son excluidos de los *few* por mucho *happy* que sean. ¿Quién osaría decir en público que no es un *few*? (Dracs 1983a)

En este sentido, la crítica de Jaume Cabré-Ofèlia Dracs era una crítica al estilo de *Fortuny*, pero también a su autor, Pere Gimferrer, y a ciertos mecanismos del mundo editorial catalán. Es significativo que se quisiera acompañar esta reflexión crítica con dos textos más escritos por el colectivo. No era suficiente el publicar la carta, es decir, «el artículo de la discordia», exponiendo las reflexiones literarias sobre *Fortuny*, sino que Ofèlia Dracs y Jaume Fuster consideraban que también había que aclarar la dinámica de los hechos. Es curioso que esta polémica se explicara a través de un solo punto de vista, es decir, de quien denunciaba los hechos, y que se repitiera continuamente que no se trataba de un ataque personal a Pere Gimferrer, sino de una simple crítica a su novela. Por ejemplo, el mismo colectivo creía que el texto de Cabré-Ofèlia Dracs no era agresivo y que el escritor Gimferrer era un escritor intocable:

«La vànova de Valentino», que os adjunto, era un artículo de crítica, nada agresivo, sobre la novela de Pere Gimferrer ganadora del Premio Ramon Llull de este año. Mis artículos, hasta ahora, publicados en varios papeles de Barcelona, nunca habían sido censurados, a pesar de la prosopopeya institucional de algunos de los

personajes que por allí salían - no siempre muy bien considerados (del presidente Pujol al alcalde Maragall, pasando por *tutti quanti*). Pero Gimferrer es un hueso demasiado duro para mis dientes (formados por diez o doce dentaduras de gente de la misma generación del interfecto, escritores como él y algunos aspirantes a famoso/fabuloso, como él) o *El Correo Catalán* es un diario asustadizo o el autor de *Fortuny* y director literario de Seix Barral es una vaca demasiado sagrada para mi ordeñadora eléctrica. Porque el artículo, que ya se había entregado, no apareció. (Dracs 1983b)

Ofèlia Dracs, en este texto, también aclaraba que el entonces director de *El Correo Catalán*, Jordi Daroca, no había sido la persona responsable de la censura de «La vànova de Valentino», sino que había sido otra persona la que había considerado que no era correcto atacar a un antiguo colaborador del diario como lo había sido Pere Gimferrer:

Después de unas cuantas llamadas mías en el diario y de unas cuantas llamadas de Pere Gimferrer a Jaume Fuster, uno de mis conspicuos amantes, hablé personalmente con en Jordi Daroca - joven y dinámico director de *El Correo Catalán* - que me dijo que para él no había ningún problema en publicar «La vànova de Valentino», pero que alguien del diario no veía con buenos ojos que se atacara a un antiguo colaborador. (Dracs 1983a)

Por lo tanto, hubo alguna persona del diario *El Correo Catalán* contraria a la publicación de «La vànova de Valentino» de Ofèlia Dracs, porque consideraba que en el texto había un ataque contra Pere Gimferrer. Más allá de que el artículo fuera una crítica negativa a la novela *Fortuny* y que fuera - o no - un ataque a su autor, es obvio que era un texto incómodo y polémico en relación con el premio Ramon Llull y a la entidad organizadora de éste, la editorial Planeta, puesto que Jaume Fuster era un miembro del colectivo Ofèlia Dracs, pero también el finalista del premio. Esta cuestión también la aclaraba el mismo colectivo en el artículo que acompañaba el censurado:

Como que, además, Gimferrer (enterado misteriosamente de la existencia y del contenido del artículo en cuestión) llamó repetidamente a uno de mis amantes, a Jaume Fuster, que había tenido la desgracia de ser finalista del mismo Premio Ramon Llull con una novela - el título de la cual no menciono por no hacerle propaganda - editada a la vez que el libro gimferreriano por la Editorial Planeta, diciéndole que la publicación de un artículo en contra de él, bajo la firma - la mía, está claro - de un colectivo del cual Jaume Fuster forma parte, rompería las buenas relaciones establecidas entre ganador y finalista. (Dracs 1983a)

Según el colectivo, Pere Gimferrer era un malpensado y por eso atribuía la autoría de «La vànova de Valentino» a Jaume Fuster. Por eso, cuando el semanario *El Món* se mostró disponible a publicar el artículo polémico, el colectivo decidió publicarlo con la firma del autor concreto, es decir, Jaume Cabré:

— ¿Os aclaráis?, quiero decir entre Gimferrer y Fuster -, y además él - quiero decir en Fuster - quedaría como un cerdo ante la opinión pública, que, según Gimferrer, como que es un tipo malpensado, pensaría mal de Jaume Fuster y le atribuiría la autoría del artículo en cuestión o, como mínimo, la inducción, he pedido a otro amante mío, a Jaume Cabré, flamante ganador del último Premio Prudenci Bertrana, que descubra el misterio y que se haga responsable del artículo que sigue. (Dracs 1983a)

Si, por un lado, el colectivo revelaba que había pedido a Cabré que firmara «La vànova de Valentino» para que quedara claro, sobre todo a Gimferrer, que el texto no lo había escrito Jaume Fuster; por el otro, el mismo Fuster creía que todavía había que aclarar algunos puntos de esta cuestión, que él consideraba oscuros y, por eso, escribía un *post scriptum* en forma de carta dirigida a Gimferrer en la cual, esencialmente, repetía que el texto de Cabré-Ofèlia Dracs no era un ataque a la persona Gimferrer, sino solo una crítica de su novela *Fortuny*, que, además, él compartía plenamente.

Ya que insistías en que la publicación del artículo bajo la firma del colectivo Ofèlia Dracs te obligaría a comunicar a la Editorial Planeta que no harías más promoción conjunta de nuestros libros, porque nuestra incipiente amistad se habría roto, te garantice que en caso de publicación del artículo se haría bajo el nombre verdadero de su autor. A la cual cosa respondiste que no tenías nada contra él y que autorizabas la publicación de «La vànova de Valentino». (Dracs 1983a)

Polémicas al margen, estos textos revelan el punto de vista crítico del colectivo Ofèlia Dracs (sobre todo de dos de sus miembros: Jaume Cabré y Jaume Fuster) sobre la novela *Fortuny*, mostrando su concepción de hacer novela en lengua catalana, totalmente opuesta a la del autor en cuestión. Esta reflexión de Ofèlia Dracs es una lectura sujeta a los cánones de la época, puesto que a inicios de la década de los años ochenta, más que buscar un estilo barroquizante y artificioso, en la prosa y en la narrativa prevalecía un lenguaje literario que quería normalizarse, llegar a un gran público, asemejarse al máximo posible al lenguaje hablado, al catalán 'vivo'. Es normal que la propuesta de Gimferrer fuera, según Cabré, Fuster y los otros escritores de Ofèlia Dracs, solo un ejercicio no exitoso de estilo y que,

por lo tanto, el hecho de que *Fortuny* hubiera ganado el premio no podía responder a las calidades literarias del relato, sino a la condición de «vaca sagrada» de su autor.

Todavía tres años después, otro colectivo, Joan Orja,¹⁶ y a raíz de la publicación del ensayo *Verinosa llengua* (Pericay, Toutain 1986), ponía en entredicho la validez gramatical de algunas palabras de *Fortuny*, preguntándose si merecía la pena recurrir a léxico en desuso:

En la siguiente frase de *Fortuny*, de Gimferrer: «La dama de les camèlies deixa anar enrere la testa, caient com una cataracta fosca a frec del renard argentat», coinciden el arcaísmo 'testa' con el uso incorrecto del gerundio copulativo y con la mala traducción del castellano 'catarata' por 'cataracta' en vez de por 'cascada'. ¿Qué sentido puede tener mezclar dos claras incorrecciones con la pretendida depuración que supone acudir al léxico en desuso?. (Orja 1986, 46)

Cómo afirmaba Orja en esta reseña a *Verinosa llengua*, los autores de este libro, Xavier Pericay y Ferran Toutain, abordaban sin complejos el delicado tema de la normalización lingüística de la lengua catalana, analizando la cuestión capital de la enorme distancia entre el catalán real (el que la gente hablaba) y su versión formalizada en forma literaria y periodística. Como señalaba Orja, *Verinosa llengua* ofrecía una selección de aquello que sus autores consideraban «barbaridades» lingüísticas y que se encontraban en las novelas de Jaume Cabré, Lluís Racionero, Pere Gimferrer, Quim Monzó y Toni Pascual. Pero Orja (1986, 46) solo proponía un ejemplo: el de *Fortuny*.

Si no hubo una reacción escrita de Gimferrer en respuesta ni al artículo de Cabré-Ofèlia Dracs «La vànova de Valentino», ni a la carta del *post scriptum* de Fuster, ni al libro *Verinosa llengua* de Pericay y Toutain, sí que la hubo en relación con la afirmación de Orja que la palabra 'catarata' era una mala traducción de la palabra castellana catarata. Así, tres días después de la reseña de Joan Orja, el 22 de junio 1986, y a la sección «Cartas de los lectores» de *La Vanguardia*, Gimferrer puntualizaba que, si, por un lado, la palabra que él había empleado en su novela *Fortuny*, 'catarata', no era una mala traducción del castellano, por el otro, esto no era lo que Pericay y Toutain habían escrito en su polémico libro, puesto que estos dos autores, sobre la palabra en cuestión, no habían afirmado que fuera

16 Nacido en 1985, el colectivo Joan Orja, estaba formado por Josep-Anton Fernández, Oriol Izquierdo y Jaume Subirana. Joan Orja colaboró regularmente, hasta finales del 1988, como crítico literario en *La Vanguardia* y en las revistas *El Urogallo* y *Leer* así como en *Lletra de canvi*, donde firmó durante un año la sección 'Fira de vanitats'. Los artículos se pueden leer hoy en el libro *Fahrenheit 212. Una aproximació a la literatura catalana recent* (Orja 1989).

incorrecta, sino que tan solo decían que no había sido admitida en el diccionario normativo:

En contra de lo que viene siendo en mí norma y costumbre, me creo en el caso de replicar, o más exactamente de hacer una puntuación por alusiones. En su reseña del conocido panfleto («panfleto»: «opúsculo de carácter agresivo», según el diccionario académico) *Verinosa llengua*, debido a los señores Pericay y Toutain, opina el señor Orja (*La Vanguardia*, 19-6-86) que la palabra «cataracta», en la acepción de «cascada», por mi empleada en mi libro *Fortuny*, no es sino una «mala traducción del castellano 'catarata'». No decían tal cosa Pericay y Toutain, sino que no había sido admitida en el diccionario normativo. [...] Usar «cataracta» por «cascada» en lenguaje literario catalán podrá juzgarse adecuado o no; pero no es, en cambio, cosa de opiniones o de gustos, sino de hechos, juzgarla mala traducción del castellano. Coromines, por lo demás, recuerda que Verdaguer usa esta voz en *L'Atlàntida* como sinónimo culto de «cascada». (Gimferrer 1986)

Todavía a inicios de los años noventa la polémica en torno al Premio de novela Ramon Llull y de sus supuestas operaciones de marketing para promover determinados escritores volvía a involucrar la figura de Pere Gimferrer e, indirectamente, también a su novela *Fortuny*. En este caso, las dudas las levantaba Isidor Cònsul a raíz de unas declaraciones de Gimferrer con ocasión de la última novela ganadora del Ramon Llull, *El sexe dels àngels*, de Terenci Moix. Haciendo alusión a un texto anterior de Gimferrer, «De la necessitat dels mandarins», Cònsul denunciaba que Gimferrer, si quizás no había hecho una operación de marketing favorable a la editorial organizadora del premio (y Cònsul recordaba que Gimferrer trabajaba en una de las empresas de Lara), sí que había hecho un acto de promoción del Premio Ramon Llull, distinción que Cònsul no consideraba nada exitosa:

Per la mateixa raó, tampoc no deu ser cap casualitat que Pere Gimferrer (*La Vanguardia*, 13-IX-92), transvestit de mandarí que és dels oficis que més li agrada, triés també el mateix mes per cantar les excel·lències de la novel·la de Terenci Moix, tot aprofitant la jugada, estigmatitzar la resta de la narrativa catalana per xarona i estreta de pit. [...] L'esllavissada d'en Gimferrer consisteix a ignorar que el que ell simplifica com a franc tiradors comença a ser un escamot compacte. [...] He deixat passar algunes setmanes des de les declaracions de Pere Gimferrer i, en síntesi, no ho sé veure d'una altra manera que no sigui el punt més intel·lectualitzat d'una operació de màrqueting. És evident, d'altra banda, que al senyor Lara - en una de les empreses del qual treballa el poeta acadèmic - no li fa cap falta la promoció de la novel·la des d'una

perspectiva comercial. En canvi, penso que sí que pot servir per al premi Ramon Llull, un guardó que té una trajectòria més aviat tristoia i gens brillant. (Cònsul 1992)

La respuesta de Gimferrer a Cònsul no se hizo esperar y llegó al día siguiente otra vez en la sección «Cartas de los Lectores» del mismo diario *La Vanguardia*. Gimferrer consideraba que sus valoraciones sobre el estado actual de la narrativa en lengua catalana no tenían nada que ver con una operación de marketing porque estas valoraciones también las suscribían otros críticos literarios ajenos al premio, como por ejemplo Molas, Castellet y Guillamon. Gimferrer también defendía el premio Ramon Llull y escritores como Joan Perucho y Quim Monzó, porque a diferencia de otros autores que proponía Cònsul, estos sí que eran autores exportables y reconocidos también fuera de Cataluña, puesto que habían sido traducidos a al menos diez lenguas. Y, finalmente, Gimferrer, sospechando que el ataque de Cònsul también iba dirigido a su novela, le recordaba que *Fortuny* ya había sido traducida a seis idiomas.

a) Si mi valoración del estado actual de la narrativa en catalán formaba parte de una operación de marketing del premio Ramón Llull, ¿qué interés podían tener en suscribirla Joaquim Molas, J.M. Castellet y Julià Guillamon, ajenos enteramente al premio? b) Si los novelistas que cita son tan exportables (aparte del aprecio que por alguno, como Emili Teixidor, ha expresado públicamente desde hace tiempo), ¿a qué se debe que hayan sido tan escasamente exportados, a diferencia de los al menos diez idiomas a lo que ha sido traducido Perucho, los al menos seis de Quim Monzó, o, si a eso vamos, los seis de mi propio *Fortuny*? (Gimferrer 1992)

Fortuny desde el mismo momento que fue galardonada con el Premio Ramon Llull de novela, como señalaba Bou (1988), generó fervientes detractores y defensores. La cuestión es que desde nuestro punto de vista, los detractores ponían en entredicho la calidad literaria de la novela, teniendo en cuenta principalmente elementos externos al texto. Elementos que estaban exclusivamente relacionados con los asuntos privados de su autor, como el hecho que Gimferrer formara parte de la plantilla de una de las editoriales de José Manuel Lara, propietario del Grupo Planeta y de la editorial creadora y organizadora del premio. Los detractores, denunciando estos elementos externos al texto y pertenecientes a la persona Pere Gimferrer, también criticaban la poca transparencia del mundo editorial y de los premios literarios en el ámbito catalán, un terreno entonces fértil y en continua expansión.

2.6 Reflexiones de Pere Gimferrer entorno a la novela en lengua catalana

2.6.1 Pere Gimferrer sobre *Fortuny*

Desde el mismo momento de escritura, Pere Gimferrer concibió *Fortuny* como una novela. Una vez finalizada la escritura, presentó la obra inédita a un premio de novela, el Ramon Llull, y desde la obtención del premio y de la publicación del libro, siempre definió *Fortuny* como una novela. Pero, ¿qué tipo de novela es *Fortuny* según su propio autor? ¿Con qué términos la explica? ¿Qué aspectos destaca?

Ya en las primeras declaraciones a raíz de la obtención del galardón, Gimferrer definía su obra como una novela y declaraba que siempre había querido escribir una:

Sempre he volgut fer novel·la i *Fortuny* és, de fet, la meva primera obra narrativa pura, encara que el *Segon dietari* ja anava una mica en aquesta direcció. [...] [*Fortuny* és una] novel·la que utilitza elements històrics i biogràfics, i que té una base documental. [En aquesta obra faig una] recreació dels ambients que envoltaven la família Fortuny. I no solament parlo de Marià Fortuny, l'autor de *La Vicaria*, sinó també del seu fill, Marià Fortuny i Madrazo, que fou un fotògraf, escenògraf, pintor i estampador de vestits força important. I també parlo de molts altres membres de la família. [i en parlo] no solament pels valors intrínsecs que reuneix el personatge, sinó perquè aquest [el fill] serveix de nucli i fil conductor d'una sèrie de temes que m'han interessat particularment: Proust, D'Annunzio, Wagner, Rodolfo Valentino, Venècia, París... (Piñol 1983b)

Así, Gimferrer no solo consideraba que *Fortuny* era una novela, una narración pura, sino que tal narración seguía el estilo de los *Dietaris* (sobre todo del segundo), porque también partía de unos elementos reales (históricos, documentados) para recrearlos en un espacio de ficción.

Seguramente, una de las definiciones más interesantes de *Fortuny* hecha por el mismo autor es la que pone en relación la forma narrativa de la novela con el lenguaje narrativo cinematográfico, a partir de la manera de hacer cine de dos cineastas concretos, el italiano Luchino Visconti y el alemán Rainer Werner Fassbinder: «[*Fortuny* és com] una escenografia de Visconti filmada per Fassbinder, sinopadament» (Guillamon 1985, 37).

Otro aspecto de la novela que, como hemos analizado, generó debate, fue su lenguaje intencionadamente artificial, estetizante y en sintonía con el mundo artístico de la familia Fortuny y de la estética decadente *fin de siècle* que la novela trata de evocar. El uso de este lenguaje 'artificial', a principios de los años ochenta, un momento en

que la lengua catalana empezaba a vivir un proceso real de normalización lingüística, era un gesto cuanto menos osado, audaz. Pero esto, el escritor, evidentemente, ya lo sabía:

Fortuny es la sedimentación de una serie de temas que me habían estado interesando toda la vida pero que no habían convergido en un solo proyecto. Traté, y lo conseguí - para bien o para mal, está por ver -, de hacer una cosa que tuviera cierto papel de revulsivo dentro de, por un lado, la narrativa peninsular, y muy concretamente en la narrativa en catalán, y por otro lado en el uso literario del catalán. Que llamó la atención es un hecho. (Guerreiro Martín 1985, 10)

Efectivamente, *Fortuny* llamó la atención. Y un reconocimiento especial se lo otorgaba el ámbito editorial en lengua castellana, otra vez de la mano de Planeta, con la segunda edición castellana, la del 1987, una edición exclusiva para los lectores socios del Círculo de Lectores. Esta segunda edición contenía la traducción de Losada, pero además llevaba una ilustración de Tàpies en la cubierta, un texto de Paz, «La trama mortal», en forma de prólogo, y una nota explicativa del autor. En la nota explicativa, Gimferrer revelaba los motivos personales que lo habían llevado a escribir el libro y aclaraba - por quién todavía tuviera alguna duda - que, desde su punto de vista, *Fortuny* era una novela:

Fortuny es el libro que, sin saberlo, quise siempre escribir; nada tiene, pues, de extraño que sea, entre los míos, el que prefiero. [...] La obra suscitó alguna polémica, pero las reacciones favorables superaron crecidamente en número a las adversas. [...] es mi libro más premiado, [...] Es el libro por el que desearía ser recordado. [...] Si *Fortuny* es en mi opinión una novela, ello no se debe a que narre cosas ficticias - al contrario: es el resultado de una labor de investigación detallada -, sino a que distorsiona los datos reales mediante la técnica artística de su presentación, y en eso consiste, a mi entender, el arte de la novela, y aun la literatura toda. (Gimferrer 1987, 13-14)

Poco después, en 1990, Gimferrer definía *Fortuny* como un «correlato verbal» y explicaba con más detalle el tipo de lengua que había empleado para escribir su novela:

Quan vaig escriure *Fortuny* em vaig proposar conscientment de construir un correlat verbal al tipus d'estètica de la família Fortuny, no només del pare sinó també del fill. Ho vaig fer sobre la base d'un lèxic medievalitzant i d'una forta influència de la llengua de les traduccions de Dickens de Carner i de la prosa de Foix. Amb això pretenia construir amb estructura de mosaic un delibe-

rat pastitx que fos l'exploració de les capacitats semàntiques d'un català molt clarament literari, allunyat de qualsevol intent de versemblança. (Guillamon 1990, 20)

En otra entrevista Gimferrer también usaba la palabra mosaico para definir su novela:

Yo siempre había pensado que me interesaría escribir una novela, pero para eso tenía que dar con un tema que justificara que yo escribiera una novela. [...] Al descubrir que el personaje de Mariano Fortuny Madrazo - Fortuny hijo - podía ser el que reunía todos esos temas diversos, que van desde el siglo pasado hasta el cine de Chaplin, pasando por la belle époque, me di cuenta de que eso eran elementos de un sólo sistema, y que la forma adecuada era una especie de novela mosaico, de novela fragmentada. Y por esta circunstancia, que quizá sea única en mi vida - no lo sé -, llegué a escribir Fortuny. (Heymann, Mullor-Heymann 1991, 69)

Mosaico o correlato verbal, son dos definiciones que propone el mismo autor para definir su obra y que también son válidas para explicar su estructura esencialmente fragmentaria.

Concluyendo, en la mayoría de sus declaraciones y reflexiones en torno a su propia obra, Gimferrer subrayaba y defendía que *Fortuny* era una novela, explicando que siempre había querido escribir una. Esta revelación es fundamental para entender que había una intención inicial; que Gimferrer - recordémoslo, entonces un reconocido poeta y ensayista, pero no un novelista -, quería cambiar de registro y escribir una novela. Cuando decide de hacerlo con intención de publicar, lo hace en lengua catalana y desde una actitud subversiva, con una voluntad de renovar el panorama novelesco en lengua catalana. Para llevar a cabo esto, Gimferrer busca una forma, un contenido y un lenguaje nuevos, y en la base de esta renovación hay una evidente hibridación genérica y un diálogo constante entre imagen y palabra, a través de dos binomios fundamentales en toda la obra de Gimferrer: literatura y pintura, literatura y cine, palabra e imagen.

Teniendo en cuenta que a finales de los años setenta, principios de los ochenta, la intención de Gimferrer era la de escribir una novela en lengua catalana para renovar los parámetros de ésta, hay que analizar también cuál era su visión, en calidad de crítico literario, de la novela en lengua catalana de aquel momento. ¿Cuál era la opinión crítica de Gimferrer sobre la novela catalana? Entre 1969 y 1980 - período inmediatamente precedente a la publicación de *Fortuny* y, por lo tanto, potencialmente momento de su gestación - ¿cuáles eran los autores a los que Gimferrer dedicaba una reseña, un artículo o un prólogo?

2.6.2 Pere Gimferrer sobre la novela en lengua catalana

La carrera de escritor de Pere Gimferrer empezó muy pronto, en 1963 (cuando tenía dieciocho años), publicando, principalmente, reseñas de libros (y también de películas) en la revista barcelonesa *El Ciervo*, donde escribió hasta enero de 1969. Las colaboraciones en la prensa de Gimferrer, sobre todo como crítico literario, son muy abundantes, con publicaciones en *Destino*, *Serra d'Or*, *El Noticiero Universal*, *El Correo Catalán*, *La Vanguardia*, *El País* i *l'ABC*,¹⁷ del mismo modo que también lo son sus trabajos de prologuista. En estos escritos, a menudo encontramos reflexiones en torno al género novela y de determinadas novelas que muestran qué tipo de narrativa en lengua castellana y catalana, pero también en otras lenguas, interesaban a Gimferrer. Limitándonos a escritores que escribían novela en lengua catalana en los años comprendidos entre 1965 y 1982, Joan Perucho, Josep Pla, Baltasar Porcel y Terenci Moix son los nombres que en estas reflexiones críticas de Gimferrer tienen una presencia constante.

Siguiendo un orden cronológico, en el verano de 1964, en la sección de reseñas de libros «Libros abiertos» de *El Ciervo*, Gimferrer se atrevía a proponer una breve recensión de una novela escrita y publicada en lengua catalana por un joven escritor (entonces casi) desconocido, Baltasar Porcel. Con ocasión de la publicación de *Testa de copo*, tercera novela de Alfonso Grosso, y de *La lluna i el 'Cala Llamp'*, segunda de Baltasar Porcel, Gimferrer escribía que la novela de Porcel era mejor que la de Grosso, mejor construida y resuelta, a pesar de que su autor, Porcel, no era más buen novelista que Grosso.

En *La lluna i el 'Cala Llamp'*, Porcel - balear de solera - se ha aproximado a una realidad portuaria y pesquera afín a la que había tentado a Grosso en la reciente novela que antes comentaba. Aunque Grosso sea quizá más novelista - Porcel me parece escritor menos cualificado, apto para todos los géneros, sin dedicación específica a ninguno, carácter muy frecuente en la literatura catalana -, lo cierto es que *La lluna i el "Cala Llamp"* es novela más lograda que su coetánea andaluza. (Gimferrer 1964)

Esta predilección de Gimferrer por Porcel, pero, sobre todo, por el Porcel novelista, continuó en otros escritos posteriores. En 1969, en la revista madrileña *Ínsula*, Gimferrer publicaba un artículo panorámico sobre las últimas publicaciones de Porcel. No hacía ni un año que Porcel acababa de publicar su cuarta novela en lengua ca-

¹⁷ Para una lista completa de las colaboraciones de Pere Gimferrer en la prensa, se vea el repertorio bibliográfico de Enric Bou y Jordi Gracia: <https://sites.google.com/a/unive.it/albumgimferrer/bibliografia-1>.

talana, *Els argonautes* (1968), y la editorial Tàber le había publicado tres libros: el volumen de relatos escritos en castellano, *Las sombras chinescas*, simultáneamente en catalán y en castellano, *Viatge a les Balears Menors*, y la traducción al castellano de *La lluna i el 'Ca-la Llamp'* (1968).

Una notas [que] tienen por objetivo situar ante el lector algunas características de la reciente producción literaria de Baltasar Porcel. [...] Los cuatro libros se complementan, se responden mutuamente, dan una imagen cabal del escritor. La misma ironía a la vez acre y melancólica; la misma preocupación estilística por la palabra preciosa – “virgen el verbo exacto con el justo adjetivo”, como diría Alberti –; la misma densa sensorialidad; la misma capacidad de evocación de sugerencias remotas y al tiempo familiares. (Gimferrer 1969)

Detrás de la decisión de Tàber de publicar los libros de Porcel había Joan Perucho, que desde aquel año 1968 era el director literario. De hecho, y también en 1968, Perucho le encargó a Gimferrer de escribir la introducción a la traducción al castellano de *Drácula*, de Bram Stoker (Carol 2014a, 109). No solo Gimferrer había notado las cualidades de novelista de Porcel, sino que también Perucho consideraba que Porcel era un escritor referente dentro del panorama literario catalán y que, por eso, había que publicarlo y traducirlo al castellano.

En 1972, Edicions 62 proponía una reedición de la primera novela de Porcel, *Solnegre*, y Gimferrer firmaba el prólogo. En este prólogo, Gimferrer volvía a resaltar las cualidades de novelista de Porcel y consideraba *Solnegre* una de las mejores novelas de posguerra dentro del contexto literario peninsular:

Solnegre reflecteix un moment ben concret de la literatura peninsular de postguerra. Tot i respondre a una tradició literària genuïnament balear [...] el llibre s'insereix alhora dins una problemàtica comuna a la literatura castellana d'aquells anys. [...] Era el moment en què els novel·listes castellans es plantejaven la necessitat d'un enfrontament de la realitat del país, en contrast amb la novel·la evasiva i anacrònica dels anys quaranta i cinquanta. [...] *Solnegre* [...] amb *El mar* de Blai Bonet [és] una de les revelacions més destacades de la novel·lística balear de postguerra. (Gimferrer 1973a, 5-8)

El año siguiente, en 1973, Gimferrer escribía el prólogo a la compilación de narraciones breves *Crónica de atolondrados navegantes* (1973b). Posteriormente, desde el año 1974 hasta el 1977, todavía publicó en lengua castellana otras análisis sobre la literatura catalana de aquel período. Por un lado, y en función de colaborador experto,

se ocupó de la literatura catalana en *El año literario español*, un libro que la editorial madrileña Castalia publicaba cada año desde 1970. El objetivo era el de ofrecer, mediante el análisis de diferentes expertos, una panorámica sobre la literatura española publicada en lengua castellana, catalana y gallega. Durante cuatro años consecutivos, desde 1974 hasta 1977, Pere Gimferrer propuso su balance anual sobre la literatura (poesía, narrativa y ensayo) en lengua catalana que se había publicado en España (Gimferrer 1974a, 1975a, 1976a, 1977a). Por otro lado, y siempre para un público español no catalanohablante, Gimferrer escribió un artículo en la *Revista de la Universidad Complutense* de Madrid en que hacía una descripción crítica, y a la vez muy personal, sobre el estado de la novela catalana, desde la inmediata posguerra hasta el 1975 (Gimferrer 1975b). En las cuatro visiones panorámicas de Castalia, pero sobre todo en el artículo de la *Revista de la Universidad Complutense*, sobresalen los nombres de Rodoreda, Villalonga, Pla, Perucho, Pedroló, Artís-Gener, Porcel y Moix.

Tal y como escribe en el artículo publicado en la *Revista de la Universidad Complutense*, para Gimferrer, los dos nombres centrales de la novela de posguerra eran Mercè Rodoreda y Llorenç Villalonga y, junto a estos dos autores, proponía también a Josep Pla.

No parece probable que nadie discuta hoy, entre quienes conocen la literatura catalana, el hecho de que las dos figuras centrales de la novela de posguerra son Llorenç Villalonga y Mercè Rodoreda. [...] El mayor prosista catalán viviente, Josep Pla, sólo tangencialmente es narrador. [...] *L'herència* [y] [...] *Nocturn de primavera* [...] cuentan entre lo más valioso y personal que el género ha dado en catalán en los años de posguerra. (Gimferrer 1975b, 86-9)

Otro grupo de escritores catalanes que Gimferrer recomendaba era el grupo del exilio, con algún nombre y algún título interesantes, pero destacaba, básicamente a Avel·lí Artís-Gener, por su capacidad experimental y la seguridad estilística.

Desde el exilio nos llegó, y muy tardíamente, la novela póstuma de Cèsar August Jordana, *El món de Joan Ferrer*. [...] así como *Temperatura*, última novela de un escritor malogrado y hoy poco recordado, el singular humorista Francesc Trabal, y el ambicioso ciclo de Puig i Ferrer, *El pelegrí apassionat*, cuya publicación quedó interrumpida. [...] El más valioso de ellos, Avel·lí Artís-Gener, mostró en *Paraules d'Opton el Vell* y *Les dues funcions del circ* una capacidad experimental y una seguridad estilística que le convierten en una de las figuras más interesantes de su promoción. (89-90)

En cualquier caso, según Gimferrer, el novelista más prolífico de esta generación, que vivió la Guerra Civil española y que se dio a co-

nocer durante la posguerra, era Manuel de Pedrolo. Junto a Pedrolo, también colocaba a los menos prolíficos - narrativamente hablando - como Joan Perucho y Jordi Sarsanedas. Finalmente, Gimferrer consideraba que, como narradores jóvenes catalanes, había que destacar a Baltasar Porcel y a Terenci Moix:

Porcel y Moix representan, como digo, lo más valioso de la nueva novela catalana. Entre los novelistas jóvenes, cabe destacar también al mallorquín Gabriel Janer Manila [...] y a Oriol Pi de Cabanyes. (92)

Durante los años setenta, si por un lado Gimferrer publicó algunas reflexiones panorámicas sobre la literatura y la novela catalana para un público principalmente castellanohablante, con un objetivo esencialmente divulgativo, pero con la intención de destacar los nombres cualitativamente más dotados; por el otro, en *Destino* y *Serra d'Or*, dedicó su atención a escritores catalanes concretos, haciendo emerger, otra vez, los nombres de Josep Pla, Avel·lí Artís-Gener, Joan Perucho, Terenci Moix y, también, el de Pau Faner.

Empezando por *Destino* y siguiendo un orden cronológico, veamos cuáles eran las calidades que Gimferrer destacaba de estos narradores.

De Josep Pla, y a raíz de la publicación de *En mar* (1971), volumen decimoctavo de la *Obra completa* por parte de la editorial Destino, Gimferrer destacaba sus dotes de observador y su gran capacidad para transcribir con exactitud, y a través de un estilo preciso, imágenes visuales (como por ejemplo un paisaje) en forma de texto escrito. En este sentido, notamos la atracción de Gimferrer por esta proeza capaz de (re)crear imágenes.

Pla ha sabido hacer de la necesidad virtud y, si el periodismo ha venido a ser su medio de subsistencia, ha puesto en él todo su empeño creador, de tal manera que hubiera podido ser obra de circunstancias se constituye en elemento cabal del extenso universo creador del escritor de Palafrugell. [...] Pla es [...] un observador infatigable, atento y perspicaz; es sin duda, la perspectiva de Pla y no otra la que senos da; pero desde ella, la experiencia del viajero nos es transcrita con una claridad envidiable y una exactitud a toda prueba, siempre en un estilo de gran concisión y eficacia [...] Pla sabe mejor que nadie sus obligaciones para con el oficio de escritor. (Gimferrer 1971)

En el caso de *Fortuny*, este ejercicio de transformar una imagen en palabras, Gimferrer no lo hará como Pla a través de la observación atenta y a *plain air*, sino mediante una figura retórica concreta, la écfrasis. Por otro lado, en esta reseña crítica, Gimferrer también des-

tacaba el carácter comprometido de Pla con su sociedad y su tiempo hacia el oficio de escritor, subrayando la responsabilidad moral del escritor por su trabajo. Las sucesivas reflexiones de Gimferrer sobre Pla y sobre la narrativa en lengua catalana, sobre todo en sus artículos para *El Correo Catalán*, girarían en torno a estos dos factores: el binomio ojo (observación) y palabra, y a la responsabilidad moral que tiene que tener cualquier escritor hacia su propia literatura.

También en la sección «Letras catalanas», Gimferrer analizaba otra novedad editorial, en este caso de Proa: *L'enquesta del Canal 4* (1973), quinta novela de Artís-Gener. Si de Pla Gimferrer destacaba el estilo conciso y eficaz de su prosa, de Artís-Gener, en cambio, valoraba la voluntad de experimentación.

Ha habido en nuestras letras catalanas contemporáneas - desde Francesc Trabal a Jordi Sarsanedas o Joan Perucho - otras singularidades no siempre debidamente valoradas: la de Avel·lí Artís-Gener se distingue incluso de ellas. Siendo escritor diáfano, es de los más cercanos al experimentalismo; siendo un humorista satírico, es en el fondo grave; no es tributario del naturalismo, y solo en muy escasa medida de la estética de la narrativa realista.[...] Las cualidades de Artís-Gener son bien conocidas, y *L'enquesta del Canal 4* no las desmiente: inquietud investigadora, de un lado; pericia y novedad técnica, de otro. (Gimferrer 1973c)

Reconociendo que no eran lo mismo: Gimferrer colocaba Artís-Gener junto a Sarsanedas y Perucho, dos escritores según él atípicos y por eso potencialmente referentes en la narrativa de entonces.

A raíz de la publicación de *Històries apòcrifes* (1974), Gimferrer destacaba que Perucho, a pesar de haber publicado poesía y crítica de arte, era esencialmente un narrador, pero no un narrador común, sino único, diferente respecto a lo que había producido la narrativa catalana, entonces interesada en lo realístico. Así, esta última publicación en lengua catalana de Perucho, junto con las precedentes *Llibre de cavalleries* (1959) y *Les històries naturals* (1960), y también con *Mites* (1954) de Sarsanedas, representaba una línea alternativa para la narrativa catalana, exponente de la literatura de la imaginación.

Joan Perucho ha publicado también poesía y crítica de arte, pero es, a mi modo de ver, sustancialmente un narrador. Un narrador aislado: fuera de los coetáneos *Mites*, de Jordi Sarsanedas, los dos títulos que acabo de citar no ofrecían puntos de contacto con ninguna zona de la literatura catalana contemporánea. [...] La aparición de *Històries apòcrifes* es, pues, importante, por dos conceptos: incorpora nuevamente el autor a la bibliografía catalana y ofrece una oportunidad, necesaria, de reconsiderar su posición. (Gimferrer 1974b)

De *Històries apòcrifes*, Gimferrer destacaba la visualidad de algunas de sus narraciones, de tal manera que cada historia evocaba una imagen posible (un recuerdo, una experiencia, una sensación) que hacía referencia a un personaje o a un lugar existentes.

En rigor, no son solamente narraciones cortas lo que compone el volumen. Así, «Carcasona Simó de Montfort i la bella Josette» es un cuadro de viaje; «Ramonet, la nena de les trenes i la rosa petrificada» una descripción de la estancia juvenil de Picasso en Horta de Sant Joan; «El vescomte en el seu poble» una visita al palacio de los Toulouse-Lautrec, y museo del pintor, en Albi; «Madame d'Isbay al Pirineu» una glosa a un poema de Rafael Sánchez Mazas y a la personalidad de este escritor; «El bosc sagrat dels monstres» una divagación sobre el famoso parque manierista suscitada por la lectura del Bomarzo de Manuel Mújica Láinez, y «El cavaller inexistent», una nota sobre la bella novela homónima de Italo Calvino. (Gimferrer 1974b, 39)

Esta fuerza de la imaginación aplicada a la narración para crear imágenes y sobreponer espacios y tiempos emergerá, de una manera mucho más fragmentaria, en su novela *Fortuny*. Recientemente, Julià Guillamon ha acercado el estilo poético y visual-secuencial de Perucho con las prosas de los *Dietari* y las escenas de *Fortuny* de Gimferrer, teniendo en cuenta las consideraciones del mismo Gimferrer acerca de la poesía de Perucho:

Gimferrer veia els poemes de Perucho com 'l'acompliment d'un instant extàtic', disgregat, no seqüencial i per això, característicament líric, com les prosas del seu dietari o les escenes de la seva novel·la *Fortuny*. (Guillamon 2015, 647)

Pocos meses después, Gimferrer hablaba de Sarsanedas y otra vez de Perucho. Y lo hacía a raíz de la reedición y publicación de dos novelas: *Mites*, de Jordi Sarsanedas (una compilación de narraciones que se publicó por primera vez en 1954), y *Els balnearis*, de Joan Perucho (una novela corta, versión definitiva de una primera publicación en castellano del 1972 para la Biblioteca Universal Planeta, *Historias secretas de balnearios*). Gimferrer consideraba a estos dos escritores como dos narradores atípicos de la literatura catalana y también como dos narradores que tenían que ser unos modelos para la narrativa catalana de aquellos años. Recordaba además que tanto Perucho como Sarsanedas habían empezado su trayectoria literaria escribiendo poesía para evolucionar hacia la narrativa (una narrativa que él consideraba de raíz esencialmente poética) y que su propuesta narrativa, que ya empezaba en los años cincuenta, era, dos décadas después, una propuesta aún totalmente válida y actual. En este sentido,

Gimferrer denunciaba el peligro que podía suponer para las diferentes literaturas hispánicas, y, por lo tanto, para la catalana también, la tendencia que en aquellos momentos había a olvidar a los propios autores para ir a buscar modelos en las literaturas extranjeras.

Se iniciaron como poetas, y con los años tenderían cada vez más a desplazar hacia la narrativa – una narrativa de raíz fundamentalmente poética – el centro de su actividad. [...] En el momento actual de nuestra narrativa, la incorporación, la incorporación de la experiencia de estos autores a la obra de los más jóvenes es una absoluta necesidad. [...] El nacionalismo literario – necesario en culturas cuya supervivencia se ha visto amenazada – puede encerrar un riesgo de cantonalismo si supone una autofagia, cerrada a toda comunicación con el exterior, y entre nosotros nunca ha sido así; pero es igualmente suicida esa tendencia al olvido de lo propio que parece pesar sobre la mayoría de literaturas hispánicas. (Gimferrer 1976b)

Gimferrer, pues, del tipo de narrativa de estos autores destacaba la raíz poética. De *Mites* de Sarsanedas, consideraba que las narraciones tenían una fuerte potencia verbal y de imaginación, y destacaba, así, la capacidad visual de la narrativa de esta obra:

La transfiguración poética que opera Sarsanedas, de un pesimismo radical, [...] nos impresiona tanto por su potencia verbal e imaginística y su capacidad de volatilizar el esqueleto de la narrativa usual, como por la desolada lucidez con que este canto al sueño muestra a la vez una realidad deshabitada e impiadosa. (1976b)

De Perucho, Gimferrer reivindicaba su papel en la narrativa fantástica catalana y destacaba el lado más rococó, refinado y culto de *Els balnearis*.

Joan Perucho, por su parte, se mueve en un área poco frecuentada entre nosotros: el *divertimento* irónico de base culturalista. [...] Perucho se ha decantado cada vez más hacia la filigrana refinada, caricaturesca o paródica. [...] Así, en *Els balnearis*, con elementos nobles – cultura dieciochesca – o con elementos populares – Serrallonga, Rider Haggard, Dick Turpin, no cesa de maravillarnos. (1976b)

En cuanto a la narrativa más joven de entonces, Gimferrer ponía de relieve a Pau Faner, haciendo una breve reseña de los dos últimos libros que se acababan de publicar: la novela *Un regne per a mi* y la compilación de relatos *El camp de les tulipes*. Gimferrer consideraba que Faner era una de las figuras más interesantes dentro del con-

junto de jóvenes escritores que conformaban la nueva generación de la narrativa catalana y también se mostraba muy optimista, puesto que veía positivamente el elevado número de nuevas y variadas propuestas narrativas que estos jóvenes escritores iban publicando. En relación con la calidad de estas nuevas propuestas, no emitía juicios de valor concretos, puesto que consideraba que para hacerlo hacía falta tiempo y esperar que fueran madurando.

Sólo por una razón - o mejor dicho, sólo en un aspecto - la narrativa joven catalana no invita, literariamente hablando, al pesimismo: por la cantidad de nombres que reúne. [...] La cantidad que en otro contexto sería un dato literariamente casi irrelevante, reviste en los países catalanes la mayor importancia. [...] El tiempo se encargará de calificar, para bien o para mal según los casos, lo que hoy aparece aún indefinido. Entre tanto, es un hecho que esta novelística joven existe, más numerosa que en ninguna otra época de la posguerra, y que desempeña un papel en nuestra reactivación cultural. (Gimferrer 1976c)

Gimferrer, además, destacaba el lado poético de la narrativa de Faner, definiendo las narraciones de *El camp de les tulipes* como poemas narrativos en prosa. Por otro lado, consideraba interesante que la estructura de la novela *Un regne per a mi* se construyera en la ambigüedad entre la realidad y lo irreal (o soñado).

No es casual que *El camp de les tulipes* aparezca en una colección dominada por los títulos de poesía o por escritos parapoéticos: la etiqueta de relatos conviene tanto a estos textos como la de poemas narrativos en prosa. Por lo demás, su planteamiento no difiere sustancialmente del que aparece en *Un regne per a mi*, [...] incluso en la misma estructura narrativa, montada frecuentemente, como en la novela, sobre el esquema de relato imbricado en un sueño. [...] La gozosa capacidad de invención lírica que, aun con sus excesos, revelan los rasgos que he apuntado bastan para situar a *Un regne per a mi* entre lo más destacado y bello de nuestra nueva narrativa. (1976c)

Es significativo que estas cualidades que Gimferrer subrayaba en la narrativa de Faner, un diálogo entre prosa y poesía y un diálogo también entre palabra e imagen (o imaginado/soñado), posteriormente se convierten en elementos esenciales de *Fortuny*.

Aún en 1976 y en *Destino*, Gimferrer publicó un artículo en forma de reflexión panorámica sobre la literatura en lengua catalana de ese momento. Era un artículo parecido al que un año antes había publicado en la *Revista de la Universidad Complutense*, «La novela actual en lengua catalana», pero aquí, además, ponía en relación la

producción catalana con la producción en lengua castellana. Según Gimferrer, había una emergente voluntad de renovación caracterizada por un retorno a la línea de vanguardia, tanto en la poesía como en la novela catalana. En el caso concreto de la novela en lengua catalana, Gimferrer subrayaba que esta renovación había ido más lenta a causa de las dificultades para poder publicar con normalidad durante la posguerra y que, por eso, durante la década de los setenta, se redescubrían y se recuperaban autores como Perucho, Artís-Gener y Sarsanedas, al mismo tiempo que aparecían jóvenes propuestas como las de Porcel, Moix y Faner.

En un momento en el que la novela de vanguardia es - confluyendo con la poesía - la punta de lanza de la literatura de los principales países occidentales, hemos empezado a sortear el riesgo de anacronismo. En estricta lógica literaria, debiera, por ejemplo, recuperarse ahora la aportación de narradores de imaginación en su momento tan atípicos como Jordi Sarsanedas o Joan Perucho. Las experiencias técnicas de Avel·lí Artís Gener o Pedrolo [...] podrían dar también su juego aquí. Las muestras más sólidas de renovación narrativa nos han sido procuradas, en los últimos años, por las recientes novelas de Baltasar Porcel (*Difunts sota els ametllers en flor*, *Cavalls cap a la fosca*) y Terenci Moix (*Onades sobre una roca deserta*, *El dia que va morir Marilyn*) [...] Narradores como Janer Manila, Pi de Cabanyes, Biel Mesquida o Pau Faner son, de distinta forma, otros indicios de esta renovación, a la que cabría añadir otros nombres. (Gimferrer 1976d)

Gimferrer, por lo tanto, destacaba esta voluntad de renovación que durante la década de los años setenta la novela catalana estaba mostrando, abandonando ciertas técnicas tradicionales y buscando nuevas fórmulas de expresión narrativa. Con su novela *Fortuny*, también Gimferrer se insertará en esta línea de escritores que demuestran una voluntad de querer innovar dentro del género.

En 1975, en ocasión de la publicación de la novela de Brossa y Tàpies *Novel·la*, una edición en facsímil de Els Llibres del Mall, Gimferrer publicaba en la revista *Serra d'Or* una interesante reflexión crítica. Aquí, Gimferrer destacaba la actualidad que todavía diez años después tenía la propuesta literaria en forma de novela de Brossa y Tàpies:

[*Novel·la* és] una obra que no ha perdut res de la seva actualitat. En efecte, els problemes que centren *Novel·la* - els límits de la literatura, les fronteres entre el fet plàstic i el fet literari, el replanteig de la noció mateixa de llibre - són, ara com fa deu anys, qüestions cabdals de l'activitat literària i artística. (Gimferrer 1975c)

En definitiva, Gimferrer ponía de relieve este valor actual que tenía la novela de Brossa y Tàpies aún diez años después de su publicación, por ser subversiva, capaz de innovar, proponiendo nuevas soluciones narrativas. Es esencial esta consideración de Gimferrer para entender su clara voluntad con *Fortuny* de escribir una novela que como la de Brossa y Tàpies, propusiera una nueva forma de hacer y de entender la novela, y formar parte, así, de la línea de escritores innovadores.

Entre 1979 y 1981, en algunos de los artículos de opinión que Gimferrer publicó en *El Correo Catalán* (textos, sucesivamente, recogidos en los *Dietaris*¹⁸), éste seguía analizando la particular situación que estaban viviendo la lengua y la literatura catalanas, que en aquellos momentos empezaban a experimentar un crecimiento rápido de autores, de títulos, de premios literarios y también del mercado editorial. Según Gimferrer, este crecimiento cuantitativo no iba acompañado de un crecimiento cualitativo y sentía el deber moral como escritor de denunciar los peligros que afectaban el desarrollo cualitativo de la literatura catalana. Analizando estas reflexiones se puede comprender por qué, a la hora de escribir su primera novela en lengua catalana, Gimferrer opta por crear un lenguaje literario culto, artificial, totalmente poético y alejado de la realidad y del presente.

1/XI/1979, «Crítica i tradició literària»

En este artículo, y con ocasión de la publicación del volumen póstumo de escritos de Gabriel Ferrater, *Sobre literatura* (1979), Gimferrer comentaba los deberes y las responsabilidades que tenía que tener cualquier literatura en el proceso de definir una tradición literaria propia.

Qualsevol literatura té uns deures, unes responsabilitats elementals envers els escriptors que la componen. [...] Però aquesta responsabilitat té dos vessants. D'un costat, cap autor interessant no pot restar a l'ombra o ser llegit de forma vaga, mandrosa, tòpica i rutinària; de l'altre, cal tenir el coratge de dir la veritat i desempallegar-se de qualsevol autor que a hores d'ara no tingui sinó interès històric. (Gimferrer 1995b, 57-8)

Para Gimferrer, este trabajo de Ferrater reflejaba dos vertientes de responsabilidad: la de saber valorar a los autores imprescindibles y la de saber eliminar aquellos que, por el contrario, no tienen ningún valor. Por eso, según Gimferrer, el libro de Ferrater tenía que convertirse en Cataluña en un modelo a seguir de hacer crítica literaria.

18 Aquí citamos la edición original en catalán de las *OC*, 2 y *OC*, 3. Ambos volúmenes fueron traducidos al castellano por Basilio Losada (Barcelona: Seix Barral, 1984, 1985).

[el llibre de Ferrater és fruit d'] una lectura intel·ligent, personal i no convencional. I, al costat d'això, és del tot franc en d'altres casos, i dur, quan creu que ho ha de ser, amb algun clàssic respectat. Es pot discrepar de les opinions concretes en algun cas, si voleu, però impugnar l'actitud global com una mena de sacrilegi - i em temo que n'hi ha símptomes - fóra apostar per la mort, per autoconsumpció, de tota la nostra tradició literària. (59)

Esta opinió de Gimferrer que la crítica, en la conformació de la pròpia tradició literària, tenia que ser capaç de «desempallegar-se», és dir, de «quitarse de encima» ciertos autores, era a su vez un ataque hacia otro tipo de crítica literaria catalana, que, contrariamente, tendía a incluirlo casi todo. Un mes y medio después, como veremos, Gimferrer reforzaba esta posición en otro escrito, en el «De la necessitat dels mandarins».

24/XI/1979, «Llengua i estil»

En este escrito, Gimferrer se sentía con el deber moral de denunciar otro peligro: la tendencia al empobrecimiento del lenguaje literario que sin un trabajo de estilización se acercaba demasiado al lenguaje hablado.

Hi ha dues opcions de llengua: la llengua literària concebuda com a tal, d'un costat, i, de l'altre, la llengua literària concebuda com a treball d'estilització de la llengua parlada. En aquest segon cas - és el de Josep Pla, el de Mercè Rodoreda - la llengua ha d'anar tan llisa com es pugui imaginar, de manera que, al lector, li sembli que tot allò que llegeix és escrit exactament com ell parla. [...] El que no és desitjable ni oportú és confondre aquestes dues opcions. [...] Una llengua essencialment literària pot agafar solidesa si és ben controlada; una llengua literària basada en col·loquialisme podrà arrelar si és rigorosa i coherent. (1995b, 96)

Según Gimferrer, para poder construir una tradición literaria fortalecida había que elevar la calidad del lenguaje literario sin ningún temor a alejarse del lenguaje hablado. En el proceso de normalización y reanudación de la lengua y de la literatura catalanas de finales de los años setenta, hacía falta, desde la óptica de Gimferrer, tomar conciencia de que el registro literario pertenece a otro nivel de experiencia comunicativa.

No hi ha ningú que parli en la llengua de molts dels nostres principals escriptors; no hi ha ningú que parli com Carner, o com Riba, o com Foix. Són tres casos molt diferents [...] però tenen en comú un

fet: per raons diferents, la llengua que els pròpia se separa parcialment de la llengua parlada. [...] Tothom admet, però, que aquest és l'estat de coses normal en moltes llengües. [...] És una situació, doncs, que no ha d'alarmar-nos, ben al contrari: les reserves lèxiques i expressives de Carner, Riba, Foix i d'altres obren un camp de maniobres per a l'ús literari, un camp que va més enllà del pur nivell comunicatiu de la conversa. (95)

Esta denuncia de Gimferrer que había una literatura catalana que empleaba un lenguaje demasiado próximo al lenguaje coloquial sin un trabajo de estilización, todavía se reforzaba más en un escrito de unos pocos días después, el artículo del sábado 8 de diciembre, «La corrupció dels mots».

8/XII/1979, «La corrupció dels mots»

A raíz de la publicación del libro *Discours secrets* (1978), que recogía los discursos privados que hizo el jefe de las SS Heinrich Himmler en 1943 en Poznań ante los miembros de las SS, Gimferrer denunciaba el vacío del lenguaje hablado sobre todo en las ciudades - y en este caso hacía referencia tanto al catalán como al castellano -, porque se había convertido en una suma de frases estereotipadas y de tópicos, parecido al lenguaje corrupto y retórico de la política. Por otro lado, Gimferrer sostenía que el habla que se podía sentir en las zonas alejadas de la ciudad todavía se mantenía autóctona, incontaminada y, por lo tanto, no corrupta.

Un dels fenòmens més neguitejadors i llefiscosos del temps present és la prostitució, la gangrena del llenguatge. [...] La corrupció d'un sistema polític, la d'una societat, es detecten abans que res en la degradació del llenguatge. És el primer símptoma. I és aquí on hauria de fer el seu paper corrector la literatura, particularment la poesia. [...] És normal que la gent que és al poder o pensa que hi podria arribar faci servir tòpics com a mesura dilatòria per guanyar temps en situacions difícils; no és l'ideal, però no té res d'estrany. [...] Però, en canvi, hi ha una fallida moral molt més greu encara - més anòmala, més profunda, potser irreparable - en aquest llenguatge sense vitalitat, fet de frases estereotipades que s'enganxen d'una manera mecànica i no tenen ni nervi ni volada, que parla ara - en català o en castellà, tant se val - la gent dels nuclis urbans. (1995b, 121-2)

También en este artículo Gimferrer sentía el deber moral como escritor de denunciar una situación que estaba dañando la literatura catalana. Sosteniendo la posición del artículo «Llengua i estil», que el

lenguaje literario se tenía que alejar del lenguaje hablado, y valiéndose de los versos de Hölderlin, Gimferrer declaraba que para llegar a tener una literatura catalana digna, era imprescindible que los escritores adoptaran un lenguaje escrito original, poético, que evitara la corrupción de las palabras.

Si aneu a un poble allunyat del llenguatge uniforme de les ciutats, la parla quotidiana us sobtarà, com un vent bufetejant-vos la cara després d'obrir a la llum un finestral de bat a bat. És aquest el llenguatge que haurien de parlar la literatura i la poesia. [...] 'Per què els poetes en temps de penúria?' es demanava, fa més d'un segle, un poeta: Hölderlin. Potser ara, en aquesta extrema penúria del llenguatge, esdevé novament clara la necessitat dels poetes. Això sí: que no parlin amb tòpics. (123)

Quedaba clara, por un lado, la preocupación de Gimferrer por el catalán literario que se empleaba, según él demasiado normal y sencillo, y, por el otro, también quedaba clara su posición que había que usar un lenguaje literario sin tener miedo a alejarse del habla de la calle y por eso adoptar un léxico y un lenguaje cultos, poéticos.

13/XII/1979, «De la necessitat dels mandarins»

Gimferrer cerraba el año 1979 con un escrito contundente donde denunciaba que la crítica literaria catalana tenía que ser más atenta y exigente a la hora de establecer las calidades literarias de una obra o de un autor, para construir una literatura catalana a la altura de las otras literaturas 'normales'. Una vez más, sentía el deber como escritor de denunciar un peligro: en este caso, y como consecuencia de los peligros anteriores, el de la provincialización que estaba sufriendo la literatura catalana. Para evitarla Gimferrer solo veía una solución radical, es decir, la de tener el coraje de reconocer a los escritores aficionados, para no construir una tradición literaria de segundo orden:

El perill més gran de la cultura catalana - i, en particular, de la literatura catalana - no és, de moment, la inexistència, sinó la provincianització, que podria ser-ne el pròleg. [...] És aquí que tornen a entrar en escena els aficionats. En una situació normal, no els pertoca cap paper; però, si els primers rengles s'esclerissen, algú ha d'omplir els buits. El risc que correm ara és evident. En un moment de transició com aquest, on la curiositat cultural és molt escassa i els potencials possibles entre cultura catalana i cultura castellana fan bullir l'olla als demagogs, pot passar que els aficionats procurin d'apropiar-se definitivament de la nostra literatu-

ra, i fer-ne el feu del provincianisme xovinista. [...] El remei? No més en veig un: l'exemple, rigorós, dels mandarins. [...] Em sembla que els escriptors tenim el deure moral, ara i ací, de procurar ser una mica mandarins. (1995b, 128-31)

Lo que Gimferrer estaba denunciando era una actitud que se iba generalizando. La crítica y otras figuras importantes del panorama literario catalán, como por ejemplo los escritores mismos, tendían a sobrevalorar demasiados autores, de tal manera que la cantidad iba ganando terreno a la calidad y, consiguientemente, el canon literario que se estaba creando no podría estar a la altura de las otras literaturas.

A través de estas reflexiones de Gimferrer no solo leemos su punto de vista particular sobre la lengua y la literatura catalanas de entonces, sino que notamos un compromiso personal, la necesidad de denunciar una situación y de proponer unas soluciones.

Esta cuestión de los mandarines y del mandarínismo emergió otra vez con la publicación, en 1981, del segundo volumen *Dietari. 1979-1980*. Por un lado, Manuel Carbonell, acercando la faceta de escritor de dietario de Gimferrer a la de Eugeni d'Ors, destacaba la posición de Gimferrer de escritor y de intelectual comprometido con las cuestiones más actuales de su cultura y de su lengua:

També per a Gimferrer és essencial replantejar una vegada més la posició dels artistes en la societat, - vegeu «De la necessitat dels mandarins», un dels textos de lectura obligatòria per a tots aquells que es basquegen per escatir quin paper han de fer els intel·lectuals en la tasca de redreçament moral del nostre poble-. (Carbonell 1981)

Por el otro, en cambio, Ignasi Riera, haciendo un balance de la novela catalana de entonces, consideraba que la propuesta 'mandarina' de Gimferrer no era muy viable, porque podía llevar a decisiones apresuradas y equívocas:

L'enorme respecte que em mereix Pere Gimferrer ha aturat aquestes notes sobre el panorama de la novel·lística catalana actual, ja que no és gens senzill d'establir demarcacions o fronteres entre 'seriosos' i 'aficionats', entre valors perennes i aparicions fugisseres. [...] I, és tan fàcil el judici salomònic que salvi la qualitat i segueixi la quantitat d'escreix? O no hauríem de sentir el reny evangèlic contra els qui, per afany de segar belles però inútils roselles, malmeten blats, immadurs però sòlids? (Riera 1981, 69)

Además, actuar como los mandarines, según Riera, era una posición que no ayudaba a una proyección amplia de la literatura catalana:

I una de les raons - i que em perdonin els mandarinsraons - d'aquest optimisme matisat rau en el fet que hi ha narradors que han passat les fronteres del cenacle on fins ara havia surat la narrativa en català. (69)

Con el pasar de los años otros críticos han comentado esta posición de Gimferrer que emergía en el artículo «De la necessitat dels mandarins». Oriol Pi de Cabanyes consideraba que el objetivo de Gimferrer era el de denunciar una evidencia: que la cultura catalana se estaba banalizando y que, para evitarlo, hacían falta mandarines.

El seu missatge?: La cultura catalana, el més gran perill de la qual és la banalització, necessita en certa manera 'mandarins' que tinguin la santa paciència, l'energia i la bona voluntat de clarificar el quadre. (Pi de Cabanyes 2005, 188)

Por su parte, Jordi Gracia destacaba que el texto reflejaba el papel activo de Gimferrer como escritor y intelectual comprometido con la literatura y el arte en general:

'De la necessitat dels mandarins' es el título de uno de los artículos incluidos en el *Dietari* y desde él se explica la combativa presencia pública y orientadora del escritor. (Gracia 2009, 15-16)

Recientemente, Eloi Grasset, siguiendo las consideraciones de Carbonell, que acercaban Gimferrer a d'Ors en referencia a la escritura de dietarios, ha puesto en relación el proyecto novecentista de d'Ors de crear un nuevo modelo de lengua literaria con esta posición de Gimferrer de defender una distancia entre la lengua hablada y la lengua literaria, para crear también para la literatura catalana un lenguaje literario digno:

Gimferrer reclama la necessitat dels mestres perquè no es produeixi *l'anèmia progressiva* de la literatura catalana. Una de les qüestions que mereix més reflexions per part de Gimferrer, i que recupera el debat sobre les llums i ombres del projecte cultural noucentista, és el que té a veure amb les relacions entre llengua, estil i tradició literària. Gimferrer intenta incorporar la discussió al context europeu per mostrar fins a quin punt la distància entre llengua parlada i llengua literària no només és normal sinó que resulta necessària per a eixamplar els usos literaris del català. (Grasset 2015, 196)

Pero, ¿qué quiere decir mandarín? ¿De qué está hablando Gimferrer cuando usa este término?

Uno de los libros más conocidos de Simone de Beauvoir es *Les mandarins*. El tema central de la novela es la descripción de la función del intelectual francés comprometido en las luchas políticas y sus medios de acción para la difusión de las ideas en una sociedad devastada por la guerra y el descubrimiento del Holocausto. Así, con el término 'mandarines', Beauvoir aludía a los funcionarios civiles y militares de la China imperial para definir aquella clase de intelectuales franceses. Gimferrer, pues, en diciembre de 1979 (veinticinco años después de la publicación de la novela de Beauvoir) retomaba este término para expresar su compromiso como escritor e intelectual en la realidad lingüística y literaria catalana. Diez años más tarde, en 1990, otra intelectual y escritora afrontaba nuevamente el debate entre lenguaje poético y compromiso político: Julia Kristeva. Kristeva, no usaba el término mandarín, sino que proponía otro: «samurai», titulando su novela – también de carácter biográfico – *Les Samourais* (1990). Según Kristeva había otras maneras de combatir, y el intelectual, por lo tanto, no tenía que ser como un mandarín, un funcionario al servicio del poder, sino que podía ser como un samurai, un guerrero que combate con su espada.

Gimferrer, evocando Beauvoir, usa el término 'mandarín' de una manera poética, en el sentido metafórico, para definir al escritor *engagé*, es decir, comprometido, pero no tanto en el ámbito político sino esencialmente en el estético y cultural.

29/I/1980, «Llorenç Villalonga»

Cómo hemos visto, Gimferrer ya destacaba a Llorenç Villalonga en el artículo de la *Revista de la Universidad Complutense*, poniéndolo junto a Mercè Rodoreda y considerando que estos dos escritores eran las dos figuras centrales de la novela en lengua catalana de posguerra. De Rodoreda, en el artículo «Llengua i estil», Gimferrer subrayaba su trabajo de estilización, la capacidad de crear un lenguaje hablado que, al mismo tiempo, también fuera un lenguaje literario. De Villalonga aquí Gimferrer ponía de relieve su capacidad de haber sabido crear, sin giros ni camuflajes, mediante una aparente simplicidad (como la de Rodoreda y Pla) una prosa refinada y atemporal.

Algú va ser més refinat? En prosa catalana, potser ningú. Tenia totes les qualitats de l'escriptor civilitzat en grau extrem: era irònic, ascèptic, elegant, subtil, precís, nostàlgic d'un passat més elegant i noble, desdenyós d'un present tosc i barroer. Un home d'un altre temps, sí; però potser més d'un altre temps pensat, imaginat i somniat que no pas de cap temps que ell realment hagués viscut. El seu paisatge interior era atemporal. (1995b, 205)

Esta prosa refinada, la atemporalidad y el sentimiento nostálgico de un pasado elegante, que Gimferrer destacaba en Villalonga, son elementos narrativos y estilísticos que Gimferrer hará emerger en la prosa de *Fortuny*.

8/IV/1980, «Veure Catalunya» Josep Pla

La editorial Destino acababa de publicar *Veure Catalunya* (1980), de Josep Pla, con ilustraciones del fotógrafo francés Christian Sarramon, y Gimferrer volvía a reflexionar sobre el estilo y el lenguaje literario, centrándose en el lenguaje y el estilo de la prosa de Pla. Partiendo del verbo del título del libro, «ver», Gimferrer destacaba las dotes de Pla de observador y de descriptor de la realidad, relacionando el ojo físico con el ojo moral. La perspectiva de Pla, según Gimferrer, se formulaba a través de un lenguaje genuino y de un determinado tono:

Hi ha escriptors que són, abans que res, un ull. Un ull físic, és clar - precís, sensitiu, exactíssim -, però també un ull moral. Un observador, en el fons, és sempre un moralista. Fa el diagnòstic d'un país, d'una societat. [...] El paper de l'ull, a Catalunya, cap escriptor no l'ha assumit tant sobiranament com Josep Pla. Abans que res, la perspectiva de Pla, la veiem en el llenguatge i en l'estil. Una tria de lèxic, un determinat to, són ja una moral. (1995b, 338-9)

Otra vez, Gimferrer denunciaba el mal estado en el que, según él, se encontraba el catalán hablado en la ciudad y, por eso, recalcabá que el escritor tenía el deber moral de ir a la raíz del lenguaje para construir un catalán literario digno.

La moral és també un afer de paraules, [...] fer del català, tal com el parlem, una vertadera llengua literària; no pas el bàrbar i anèmic "català que ara es parla" del segle passat, ni tampoc aquesta mixtura sospitosa i viciada que malmena la parla dels barcelonins, sinó el fons, l'arrel de llengua habitable, civilitzada i genuïna que sosté la supervivència del català; sense escarafalls cultistes, però amb el punt d'afinament artístic - per què hauríem de tenir por del mot? - que dóna tremp i vigoria a una llengua. (339-40)

30/V/1980, «Catalanització»

Partiendo del discurso político que había hecho el entonces diputado del Partido Socialista Andaluz, Alejandro Rojas-Marcos, que había dicho explícitamente que hacía falta catalanizar a los catalanes,

Gimferrer volvia a denunciar el mal estado del catalán y, cogiéndose a esta idea, proponía como solución la catalanización de los catalanes. Además, ejemplificaba este mal estado del catalán mediante una anécdota personal que reflejaba la incapacidad de muchos catalanes de escribir en su propia lengua.

Perquè el cas és que, en una mesura considerable, sí que cal catalanitzar els catalans, sí que cal que els catalans siguin realment catalans. [...] Jo vaig pel carrer. Em trobo amb un antic company de col·legi. Ens reconeixem, ens saludem. Parlem. A l'hora de separar-nos, li dono la meva adreça, li dono uns telèfons. Li dic els dies de la setmana que em pot trucar a un telèfon determinat. Tot això, ho apunta, amb abreviatures en castellà, llengua en la qual no hem parlat mai el meu antic company i jo. [...] Fa temps, es va impulsar una campanya de català al carrer. Hom hi convidava a "catalanitzar Catalunya". D'això, precisament, Max Cahner en sap alguna cosa. Sembla que molts catalans en tinguin prou amb una mena de possessió teòrica de la llengua pròpia i no els vagui de fer-ne un ús gaire efectiu. "Ja ho som naturalment, de catalans", va dir, en aquest mateix diari, Joan Ferraté. Sens dubte. I és per això, em penso, que el millor consell, per a molts catalans, fóra el que fa tants segles va donar Píndar, en una oda cèlebre, a un atleta grec: "Aprèn a fer-te aquell que ets". (Gimferrer 1996a, 44-5)

La posición de Gimferrer también en este caso era muy clara. Reconocía los esfuerzos que se habían llevado a cabo en Cataluña para volver a una normalidad cultural dentro de un contexto ya democrático, pero denunciaba que había que ser más exigentes, quizás pidiendo menos cantidad, pero poniendo más atención a la calidad. Prestar más atención a la calidad quería decir trabajar el lenguaje hablado y el escrito, para ser capaces de construir un lenguaje literario, que podía ser próximo al lenguaje hablado (pero hacía falta un trabajo consciente de estilización como los de Pla, Rodoreda y Villalonga), o de un modo opuesto, podía alejarse del lenguaje corriente, mediante un registro culto y poético.

30/VII/1980, «Escriure bé, i Josep Pla»

En este escrito, Gimferrer volvia a Josep Pla para afirmar que en lengua catalana no se podía escribir más bien que Pla, puesto que su lenguaje literario era perfecto porque rehuía del cliché y buscaba la precisión. Según Gimferrer, el objetivo de Pla era el de escribir bien y en esta voluntad había una responsabilidad moral que tenía que ser un ejemplo.

Els milers de planes de l'obra d'en Pla són, abans que res, el testimoni d'un propòsit - obstinat i lúcid - de lluitar amb aquesta dificultat, de vèncer-la. Escriure és difícil des del moment que es rebutja el clixé - la llengua maquinal, que ho dóna tot fet - i s'aspira a la precisió. [...] En català, és possible d'escriure "tan bé" com Josep Pla; en estils molt diferents, en registres diversos, hi arriba un Josep carner, hi arriba un J.V. Foix. No és possible, en canvi, d'escriure "més bé" que Pla, en l'estil que sigui. [...] És des d'aquest punt de vista, em penso, que cal llegir Pla: examinant la responsabilitat per ell contreta. La responsabilitat d'escriure bé. (1996a, 121-3)

Gimferrer, por lo tanto, denunciaba el mal estado de la lengua catalana, proponía algunas soluciones y recordaba, en este caso y mediante el ejemplo de la prosa de Pla, la necesidad de escribir bien. Una necesidad que para el escritor que quería escribir en lengua catalana tenía que ser un deber moral.

20/VIII/1980, «Els ulls i els mots»

Aquí Gimferrer ponía en relación dos instrumentos capaces de describir el mundo: las palabras y las imágenes. Según él, una novela explica el mundo a través de las palabras y una película lo hace mediante las imágenes. A pesar de señalar que son dos lenguajes narrativos diferentes porque la novela reconstruye y el film construye, Gimferrer consideraba que también las palabras eran imágenes y, por eso, el ojo, tanto el del espectador que mira imágenes como el del lector que lee palabras, es el mismo.

Una novel·la reconstrueix, amb mots, el món: laboriosament, lentament, amb seguretat, per tocs petits o grosses pinzellades. Un film construeix un altre món, a ulls veients. [...] Un ull davant el món: això és l'art, en imatges o bé en mots, que, al capdavall, no són, al seu torn, sinó imatges de les coses. (1996a, 148)

Esta consideración de Gimferrer de entender las palabras como imágenes y un texto narrativo en prosa como un potencial texto visual, está a la base de la construcción narrativa de *Fortuny*.

Para concluir, y concordando con Grasset, según Gimferrer la creación del lenguaje literario entonces no tenía que partir del lenguaje hablado, sino de la lengua literaria de Carner, Riba o Foix, es decir, de aquella tradición literaria catalana de antes de la Guerra Civil española que había logrado un nivel equivalente al de las otras literaturas. Esto es lo que hace Gimferrer a la hora de ponerse a escribir su novela:

Aquest posicionament de Gimferrer contra els que creuen que tota literatura ha de partir del modelatge de la llengua parlada, passa pròpiament l'espai del *Dietari* per inserir-se en altres obres seves com pot ser el cas de la seva única novel·la en català, *Fortuny* (1983), una proposta radical pel que fa a la narrativa canònica establerta que explora les possibilitats del català literari i que va ser titllada, amb clara voluntat de reprovació, de prosa noucentista *après la lettre*. [*Fortuny*] serveix a Gimferrer per exposar de quina manera, una vegada assolida certa normalitat respecte la llengua, el que calia era partir dels models literaris vigents just abans que fossin adulterats per les circumstàncies anòmales. I això vol dir: la llengua dels anys trenta i la feina d'estilització feta per Carner, Riba o Foix. (Grasset 2015, 196)

A pesar de considerar como modelos literarios a los poetas Carner, Riba y Foix, en las reflexiones de Gimferrer que hemos analizado sobre la narrativa catalana de aquel período, emerge un claro interés por la prosa de Pla, Rodoreda y Villalonga, por su aparente simplicidad; y por otro lado, también por la prosa de Perucho por su carácter imaginativo y visual (el lado más rococó, refinado y culto de *Els balnearis*). Y en último lugar, Gimferrer también expresaba un interés por la prosa de raíz poética, concretamente, la de *Mites* de Saranadas y el lado poético de la narrativa de Faner.

3 Análisis narratológico de *Fortuny*

Sumario 3.1 Base narratológico. – 3.2 La historia. – 3.3 La voz. – 3.4 El modo. – 3.5 La estructura. Fragmentación y personajes. – 3.6 El tiempo. – 3.6.1 El tiempo de la Historia: reflexiones del autor en *Fortuny* y en los *Dietaris*. – 3.6.2 *Imágenes y recuerdos 1909-1920. La pérdida del reino*, un ensayo de carácter histórico de Pere Gimferrer. – 3.6.3 Una visión del tiempo «revivalística» frente a una visión historicista. – 3.7 Elementos paratextuales. – 3.7.1 El título. – 3.7.2 Las dedicatorias. – 3.7.3 Los epígrafes. – 3.7.4 El título de cada capítulo. – 3.7.5 El escrito de la contracubierta de la primera edición.

3.1 Base narratológico

En este apartado hacemos un análisis narratológico de *Fortuny* para exponer y demostrar como Pere Gimferrer, con una evidente voluntad de innovación, propone una novela que rompe con la forma narrativa más tradicional de hacer novela, proponiendo un texto que sabe dialogar con otros géneros literarios (principalmente, con la poesía, pero también de una forma indirecta con el teatro), y con otras disciplinas artísticas como, por ejemplo, la pintura, la fotografía y el cine. Por eso, la propuesta novelística de Gimferrer con *Fortuny* se demuestra, a inicios de los ochenta del siglo pasado, capaz de abrir nuevos horizontes dentro de la novela en lengua catalana en concreto y peninsular en general.

Basándonos en los estudios teóricos de Gerard Genette,¹ a continuación pretendemos explicar, en primer lugar, la historia de *Fortuny*, y, en segundo lugar, responder a tres preguntas concretas: ¿qué?,

1 Nos referimos, principalmente, a la definición de relato y a los conceptos para definir el discurso narrativo: 'tiempo', 'modo' y 'voz', desarrollados en *Figures III* (Genette 1972); y también en *Fiction et diction* (2004) por lo que se refiere al posible límite entre realidad y ficción en la creación de un relato que narra sobre unos personajes históricos.

¿quién? y ¿cómo?, en relación con los tres pilares fundamentales sobre los cuales se construye el discurso narrativo: la voz, el modo y el tiempo (Genette 1989, 73-5).

Según Genette, la palabra relato - *récit*, en francés - presenta tres niveles de significado. El primero designa el enunciado narrativo, que en literatura equivale al discurso, oral o escrito, que narra acontecimientos. Para este primer nivel de significado, Genette propone el término *relato*. El segundo designa el conjunto de acontecimientos, ya sean reales o inventados, que forman el objeto del discurso narrativo. Para este segundo nivel de significado, propone el término *historia*. El tercero, como el segundo, también designa un(os) acontecimiento(s), pero en este caso se refiere al acto de narrar en sí mismo y, por eso, es necesario 'alguien' que narra 'algo'. Para este tercer nivel de significado, Genette propone el término *narración*.

No voy a volver sobre la distinción, hoy admitida por todos, entre historia (el conjunto de los acontecimientos que se cuentan), relato (el discurso, oral o escrito, que los cuenta) y narración (el acto real o ficticio que produce ese discurso, es decir, el hecho, en sí, de contar). (Genette 1998, 12)

Teniendo en cuenta esta distinción de Genette, decimos que *Fortuny* es una *narración*, un texto narrativo escrito, que, a través de un narrador, narra una *historia*, una serie de acontecimientos que están relacionados entre ellos, y que el autor, Pere Gimferrer, los dispone de una determinada manera, y esto es lo que se entiende por *relato*.

- La narración (tercer nivel): es un texto narrativo que explica, a través de un narrador, una serie de acontecimientos relacionados entre ellos. Los acontecimientos que el narrador narra en *Fortuny* no son hechos, sino descripciones.
- La historia (segundo nivel): es el conjunto de los acontecimientos. En el caso de *Fortuny*, principalmente algunos aspectos de la vida y de la obra del artista Mariano Fortuny y de Madrazo.
- El relato o la trama (primer nivel): es el discurso - en nuestro caso escrito - que narra el conjunto de los acontecimientos de la historia en el orden en que el autor los ha dispuesto. En este sentido, y teniendo en cuenta que los acontecimientos en *Fortuny* son descripciones, Gimferrer, para construir la historia, ha tejido un relato (una trama) complejo mediante un conjunto considerable de descripciones dispuestas en un desorden espacio-temporal intencionado.

3.2 La historia

Fortuny es una narración que esencialmente contiene una descripción o, mejor dicho, muchas descripciones. Aún así, aunque nuestro relato sea complejo y la historia difícil de identificar y por ello también difícil de explicar y de resumir en pocas líneas, podemos afirmar que *Fortuny* trata principalmente de la vida y de la obra de Mariano Fortuny y de Madrazo, un artista español (que vivió la mayor parte de su vida en Venecia), hijo del célebre pintor catalán Marià Fortuny y Marsal.² Tomando las palabras del crítico de arte Guillermo de Osma, máximo estudioso de Mariano Fortuny y de Madrazo:

Fortuny és un artista complex i polifacètic. Conegut i admirat sobretot per les seves teles i vestits, [que] serà també decorador, dissenyador de mobles, farà projectes d'arquitectura i patentarà nombrosos invents, des de mètodes d'il·luminació fins a un sistema de propulsió de vaixells. (Osma 1984, 73)

Pero *Fortuny* no es una biografía de un artista, puesto que al mismo tiempo que (re)construye algunos episodios de la vida y la obra de este artista multidisciplinar, también (re)construye algunos episodios de la vida y de la obra de otros artistas (pintores, actrices, músicos, etc.) que formaron parte de su mundo. Así, por un lado, la narración contiene aspectos biográficos familiares, que introducen al lector en la rama artística paterna, en la figura de Marià Fortuny y Marsal, pero también en la materna, la de los Madrazo, con pintores como su abuelo, Federico de Madrazo y Küntz, su tío, Raimundo de Madrazo, y su primo, Coco (Federico Carlos) de Madrazo.

Por otro lado, la narración también contiene aspectos de la trayectoria artística de Mariano Fortuny, de tal manera que el lector, mientras va descubriendo las diferentes disciplinas artísticas que practicó, de la pintura a la fotografía pasando por el diseño y la invención de diferentes instrumentos y mecanismos de iluminación para el teatro, conoce otras personalidades artísticas que Mariano trató a lo largo de su vida, tanto de una manera directa como, por ejemplo, Gabriele D'Annunzio, con el cual se vio en diferentes ocasiones para discutir sobre posibles colaboraciones; como indirecta, por ejemplo, Marcel Proust, con quien no se sabe si efectivamente se encontraron alguna vez, pero se puede suponer que se conocían, ya que Proust lo menciona y habla de sus vestidos Delphos en su obra magna *En busca del tiempo perdido*.

² De ahora en adelante vamos a usar el nombre de pila en castellano para el hijo y protagonista de la novela, Mariano Fortuny; y en catalán cuando nos referiremos al padre, Marià Fortuny.

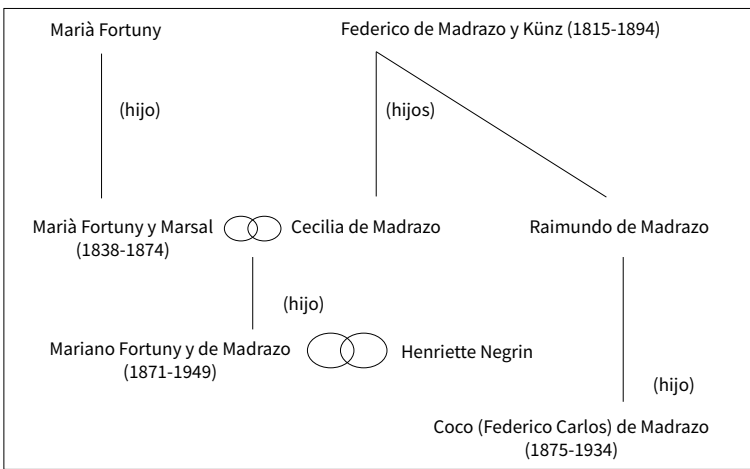


Tabla 1 Árbol genealógico de la familia Fortuny y Madrazo creado por la autora teniendo en cuenta solo a los personajes que salen en la novela

La lista de personajes relacionados con Mariano Fortuny que conforman la novela es larga y comprende muchas más personalidades artísticas de relieve de finales de siglo XIX y primera mitad del XX, arco temporal que define el período de actividad artística del protagonista. Todos ellos, tanto los reales (los escritores Hugo van Hofmannsthal o Henry James, pero también el director de cine Orson Welles, solo para citar a los más conocidos) como los de ficción (a menudo personajes de las obras de éstos, como Francesca de Rimini, heroína trágica de D'Annunzio, o Albertine, personaje de Proust, pero también el Otelo cinematográfico de Welles), el autor los incluye, como si se tratara de una guía para el lector, en el último capítulo del libro, titulado, precisamente, «*Dramatis personae*». Contando este último capítulo, que presenta a los personajes por orden de aparición en la narración, la novela está compuesta por treinta y siete capítulos breves. Podemos distinguir diferentes grupos de capítulos según las descripciones que contienen:

a) Capítulos dedicados a describir el protagonista de la novela, Mariano Fortuny, y a sus parientes más directos

Cap. 1, «El hombre del turbante»: presenta el protagonista a través de sus padres, Marià Fortuny y Marsal y Cecilia de Madrazo.

Cap. 15, «Henriette»: está dedicado a la mujer del protagonista, Henriette Negrin.

Cap. 36, «El salón japonés»: narra sobre la pareja Marià y Henriette, en diferentes momentos de su vida.

Cap. 20, «Las figuras de cera»: narra del abuelo paterno, Marià Fortuny, artesano que se dedicaba, precisamente, a hacer figuras de cera.

Los capítulos 27, 28, 29 y 30: describen a Mariano Fortuny, desde su infancia en Granada - mediante un cuadro de su padre, *Almuerzo en Alhambra* (1872), que retrata sus hijos Maria Luisa y el mismo Mariano - hasta la edad adulta, mostrando su trabajo de fotógrafo, diseñador y estampador de ropas.

b) Capítulos en que la descripción tiene lugar en la ciudad de Venecia

A partir del segundo capítulo, «Los forasteros», hasta el capítulo sexto, «Villa Pisani», la narración se centra en Venecia y en algunos de los lugares más conocidos de la llamada *terra ferma veneziana*. Se narra la llegada en la Venecia finisecular del protagonista y de otros muchos artistas europeos y americanos (como el novelista inglés Henry James o el pintor norteamericano John Singer Sargent). También, se describe la etapa artística de Mariano Fortuny como pintor de cuadros de temática wagneriana y su faceta de innovador en el campo teatral, principalmente como escenógrafo, pero también como técnico de iluminación, que lo llevaron a trabajar y a establecer amistad con personalidades como el dramaturgo italiano Gabriele D'Annunzio. Así, los capítulos «La trágica» y «Villa Pisani» se centran en la relación amorosa y laboral entre D'Annunzio y la actriz de teatro Eleonora Duse.

c) Capítulos que evocan otras ciudades

Cap. 7, «Interludio»: París es uno de los escenarios de la narración que presenta la mundanidad de la *Belle Époque*, evocando diferentes escenas de relaciones homosexuales y bisexuales que tienen como figura central el escritor Marcel Proust, pero también otras personalidades del mundo del espectáculo, como por ejemplo la actriz y cortesana francesa Liane de Pougy o la aristócrata veneciana Mimy Franchetti.

Cap. 10, «Latitudes»: Nueva York y Egipto.

Cap. 12, «El viajero» y cap. 13, «El decorado»: Viena.

d) **Capítulos que tratan el paso del tiempo y la Historia en mayúsculas**

Cap. 17, «Retorno a Villa Pisani»: por segunda vez, Villa Pisani es el escenario de la historia que el narrador está narrando. En el capítulo sexto, esta villa acogía a los amantes D'Annunzio y Eleonora Duse; ahora, en cambio, la villa es a la vez testigo del paso del tiempo y testigo de la Historia. Villa Pisani es el escenario de una historia de amor y también el escenario de algunos acontecimientos protagonizados por personajes de la Historia, como Napoleón y Mussolini.

Cap. 18, «Teatros»: los escenarios son uno de los lugares donde Mariano Fortuny pasó la mayor parte de su tiempo, tanto como espectador, admirando Wagner, como trabajador, ya sea de escenógrafo, diseñador del vestuario o inventor de diferentes sistemas de iluminación. Este capítulo muestra esta última faceta de Fortuny, evocando dos momentos concretos. Por un lado, la inauguración, en 1906, de la Cúpula Fortuny, en París, en el teatro privado de la condesa de Bearn. Por el otro, evocando la aplicación de su sistema-cúpula plegable pensado para los teatros móviles o itinerantes (los llamados carros de Tespis), que se pusieron en marcha en 1929 en Roma con la representación de la tragedia griega *Oreste*, de Vittorio Alfieri (Isgrò 1988).

e) **Capítulos dedicados al mundo del cine**

Finalmente, la novela dedica bastantes capítulos al mundo del cine, esencialmente a través de los trajes Delphos de Fortuny, que muchas actrices de Hollywood admiraban, compraban, vestían y coleccionaban. Estos son los capítulos que ocupan la mayor parte de la segunda mitad del libro, desde el decimonoveno, «Entreacto», en que aparece por primera vez Charles Chaplin, hasta el treinta y tres, «La tragedia», dedicado a la película *Otelo*, de Orson Welles, pasando por el capítulo veinticinco, «Episodio», que tiene como protagonista el actor Rodolfo Valentino, o el vigésimo sexto, «Sororal», donde aparece otro maestro del cine, en este caso, David Wark Griffith.

Resumiendo, como un álbum de recuerdos, *Fortuny* es una novela que, al mismo tiempo que narra la vida y la obra de Mariano Fortuny y de Madrazo, a través de pequeños fragmentos de su vida y de su obra, también narra otros fragmentos de vida y de obra de otros artistas que de alguna manera se relacionaron con él. Todo ello forma un enorme y complejo *collage* que, partiendo de la realidad histórica de un personaje concreto, un artista, propone una historia literaria que, si por un lado está poblada de otros muchos personajes, que viven y se mueven en tiempos y espacios diferentes, por el otro, es una historia compacta que reflexiona sobre el paso del tiempo, mediante

el valor atemporal de las obras de arte, y presenta un mundo de referencias artísticas que conforman el imaginario Fortuny.

Hecha la descripción de la *historia* narrada, a continuación proponemos un análisis narratológico, analizando los elementos de la *narración* y del *relato*, y cómo éstos se relacionan entre sí. ¿De qué manera el escritor nos transmite esta historia hecha de muchas historias que nos hablan, a través del imaginario Fortuny, de la atemporalidad del arte?

3.3 La voz

Teniendo en cuenta que el narrador es la entidad que transmite la historia y que hace de intermediario entre la historia y el relato, entendiendo por relato los acontecimientos de una historia ordenados tal y como el narrador los transmite, ya desde el inicio de la novela notamos que el narrador básicamente describe.

L'odalisca té una cabellera llarga i negra, esbandida en l'aire quiet i embafador. El cos nu li jeu en un llençol blanc, que cobreix i ofega un llenç d'un vermell esponerós i vívid. Molt alt, allà enllà damunt el cap de l'odalisca, hi ha un cortinatge de color verd fosc. L'odalisca ofereix el cos, com ofereix obert, el palmell de la mà. Un àrab en turbant, li seu als peus. L'odalisca té el turmell cenyit amb un braçalet i mira cap enlaire. L'àrab amb el cap cot, fa sonar un instrument de corda en la negror parsimoniosa. (Gimferrer 2003b, 13-14)³

En este caso, el narrador describe mediante una éfrasis *La odalisca* (1861), uno de los cuadros más conocidos de Marià Fortuny y Marsal [fig. 1].

A través de la descripción de este objeto artístico, el narrador presenta indirectamente a un personaje concreto de la historia, Marià Fortuny y Marsal, y a la vez está evocando un mundo determinado: el mundo árabe, que primero cautivó al Fortuny padre y más tarde al hijo. Así, no identificamos *quién* narra, sino *como* narra, es decir, a través de una descripción muy detallada y evocativa.

Según Genette (1972, 255-6), el narrador se define a partir de su nivel dentro de la historia y de su participación en ella. Para definir con más precisión este narrador, hay que analizar cuál es su relación con la historia que narra, pero también cómo es su participación en ella. Así, en el fragmento anterior de la odalisca, identificamos a un narrador que sólo describe aquello que ve, de tal manera que ni es

3 De ahora en adelante, todas las citas de la novela son de esta edición (Planeta, 2003).



Figura 1 Marià Fortuny y Marsal, *La odalisca*. 1861. Óleo sobre cartón, 56,9 × 81 cm. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), Sala 48. Fuente: Web del MNAC, <https://www.museunacional.cat>
© Museu Nacional d'Art de Catalunya

ningún personaje, ni participa en la historia. En este sentido, podemos afirmar que el estatus del narrador es extradiegético-heterodiegético. Aún así, unas líneas más abajo, el narrador se expresa en segunda persona del plural:

No vèiem, o ens pensàvem que no vèiem, o vèiem i no ens ho pensàvem, la cara de l'àrab assegut als peus de l'odalisca; tampoc no veiem, ara, ben bé la cara d'aquests altres dos àrabs. (14)

A pesar de que este 'nosotros' no nos permita identificar con exactitud al narrador como un personaje de la historia, sí que se puede considerar que participa en ella. En este caso, el estatus del narrador es intradiegético-heterodiegético. Este 'nosotros' también incluye al lector haciéndolo partícipe de la historia narrada, como si fuera otro personaje y cómplice del narrador. Pero, antes de adentrarnos en la figura del lector o narratario, es decir, del receptor de los acontecimientos de la historia, este 'nosotros' nos lleva a formular otra

pregunta: *¿qué* sabe el narrador? Tomando el primer capítulo como muestra global del relato, podemos responder a la pregunta afirmando que el narrador opina sobre aquello que describe:

Un cuadro es un espacio autónomo; pero este espacio autónomo vive también en otro espacio visible, en un lugar concreto. (13)

Según el narrador, un cuadro es una entidad autónoma, que vive en él y por él mismo, pero que también vive cuando es expuesto al público ya que entonces se produce la interpretación de quien lo observa. El cuadro tiene sentido en sí mismo, pero el observador también lo dota de sentido. Así, ya desde las primeras líneas de la narración notamos cómo el narrador no sólo describe desde el exterior, sino que también opina y reflexiona sobre aquello descrito. Además, el narrador también interpreta la obra que está describiendo:

la dona jove - sabem que és jove, tot i que no li veiem la cara - asseguda en un balancí, que fulleja un àlbum tot parlant amb cortesia amb l'altra dona que li seu al davant, amplosa i ahora tènue en la flonjor del mirinyac. (14)

El narrador, en la descripción de esta escena donde hay dos mujeres que están conversando, incorpora también descripción de aquello no visible, como pueden ser los sentimientos o la manera de hacer de los personajes de la situación descrita. Así, dice que la mujer joven habla de una manera cortés, amablemente, con otra mujer. En este caso, el narrador describe lo que ve desde el interior, como si él también formara parte del momento de intimidad. Y, a veces, mediante el 'nosotros' incluye al lector en este momento privado:

Vivim en la glòria efímera de clarors d'un novembre romà, que a estones fa la prometença de la dolcesa d'una llum de maig. [...] la dona jove del capell blanc, a redós d'una ombrel·la, es nodreix de clarors liquades en transverberació. Però fa uns quants anys, en el setí del cel de setembre de París, amb fanals de grogors pergaminoses als ponts que sotgen aigües verdes o negrenques, Federico de Madrazo va pintar, també, el retrat de la filla Cecilia, la senyora jove del capell tan blanc. (16)

Esta dualidad del narrador en el describir desde fuera y desde dentro depende de otro elemento clave del discurso del relato: el tiempo, que a menudo corresponde al momento de la creación artística, es decir, al momento en el cual el pintor pintaba el cuadro, o el artista hacía una fotografía, o se rodaba la escena de una película.

Es importante subrayar aquí la función del narrador, que, además de tener una función narrativa, puesto que todo narrador transmite

una historia, en este caso también tiene una función testimonial, ya que participa como tal en la historia que transmite con una relación (más o menos) afectiva, moral e intelectual. A veces adopta la forma de un simple testigo, como en el ejemplo anterior, que describe el momento en el cual el pintor, Federico de Madrazo, está pintando el retrato de su hija Cecilia, y otras veces es un testigo que expresa su opinión sobre los acontecimientos narrados.

Resumiendo, el narrador básicamente describe múltiples imágenes, pero algunas veces también opina. ¿Sobre qué cuestiones el narrador opina, reflexiona?

Las reflexiones del narrador no son reflexiones precisas ni muy argumentadas, sino que se trata de comentarios que él mismo sugiere, esboza, de una manera imprevista. Como ocurre con las descripciones, también las reflexiones en forma de opinión del narrador son fragmentos autónomos relacionados entre ellos. Era el caso, en el primer capítulo, del comentario del narrador sobre la autonomía de la obra artística, o en el segundo capítulo, hablando de Henry James, de la reflexión sobre la escritura, sobre el acto de escribir el propio pasado, recordar y plasmar sobre el papel los propios recuerdos a través de las palabras:

Part dedins, Henry James té, potser, d'altres imatges. Molt clares vegades, en aquests darrers anys, ha deixat de veure l'esplendor dels penya-segats de la vella Anglaterra emergint, en la llumenerada bromosa i fabril, davant la coberta de vaixell que ve del continent. [...] Amb el cabell negre i amb la pell verdosa, embolicat sols amb un llenç de teixit bast, l'asilat seia tot el dia en una post acarada al mur inhòspit. Aquell home - aquella forma - era *ell*: del·là l'horror, era el *jo* d'algú que es deia Henry James. Escriure és passar-hi ratlla, és descompartir límits, és allunyar la línia fronterera de l'horror. (22; cursivas en el original)

El narrador opina que escribir es superar el límite, es alejar la línea fronteriza del horror. El narrador transmite esta opinión mientras está evocando los últimos años de vida de Henry James, cuando, ya viejo y enfermo, escribía sus memorias. Para escribir el propio pasado, según el narrador, el escritor mira dentro de sí mismo y encuentra recuerdos. Estas imágenes son los propios recuerdos que el escritor, mediante las palabras, evocará en el papel. Es en este sentido que escribiendo sobre el propio pasado el escritor aparta «la línea fronteriza del horror», es decir, aleja el momento de la muerte.

Por otro lado, el narrador también reflexiona y opina sobre el sentido de la Historia en mayúsculas y sobre la atemporalidad del arte. Así, en el capítulo 13, «El decorado», dice:

La no-substància de Viena? El simulacre d'Estat és la dissolució de la idea d'Estat en la figura personal de l'emperador; o bé, en un altre sentit, l'esvaniment de la noció d'Estat, com una càpsula, en la coreografia de l'experiència diària. Esdevenir decorat de si mateixa és el sentit de Venècia; el sentit de la Viena crepuscular i lucífuga, sòcol d'una columna escrostonada, és esdevenir decorat d'una idea d'Estat que es fa pantalla d'una no-substància. (79)

En el capítol 17, «Retorno a Villa Pisani», el narrador també reflexiona sobre este argument, pero lo hace de una manera más amplia, con más profundidad, opinando que la Historia también es decorado y simulacro:

El refús de la Història, a les andanes buides de la terra ferma, no és ja un tramvia d'or que passa en el matí humitós i lilaci. Els següents d'Adolf Hitler i de Benito Mussolini s'acosten, per la riba del Brenta, amb aquell gust de couro i baquelita a la boca que tenen els esquelets dels cotxes negres. [...] Pels finestrals de Villa Pisani, en aquest revolt tèrbol del 1938, el cel, endolcit per un verd que té segles, arriba en una glòria de resplendors escampadisses a la cara pètria de Benito Mussolini. Un palau és un teatre; l'estuc representa les dimensions del temps històric. [...] La sala de ball és un simulacre. [...] la Història com a escenografia: simular Història és fer Història. (100)

La autonomía de la obra de arte (fruto de su atemporalidad) y el paso del tiempo son los argumentos sobre los cuales el narrador opina a lo largo de la narración. Reflexiones que enlazan con la historia de la narración misma y con los personajes que en ella viven.

3.4 El modo

El modo, junto con el narrador (o voz narrativa) y el tiempo, es uno de los tres campos de estudio fundamentales de la narración. Tres campos que aquí analizamos separadamente, pero que en nuestro caso se sobreponen. Aquí nos centramos, por un lado, en la focalización, es decir, en cómo el narrador dispone la información (entendiendo por información la historia o los hechos que narra) y qué posición o punto de vista adopta para hacerlo. Por el otro, nos centramos en la manera de describir, puesto que el narrador, más que narrar hechos, describe imágenes: un cuadro, una fotografía, una escena, un momento íntimo, etc. Dicho en otras palabras, en esta narración prevalece el *showing* (mostrar), frente al *telling* (contar).

En el fragmento anterior relativo a la descripción del cuadro *La odalisca*, identificábamos a dos tipos de narrador, el heterodiegético

co-intradiegético y heterodiegético-extradiegético, y, respondiendo a la pregunta ¿qué sabe el narrador?, decíamos que el primero sabe más que el personaje y, en cambio, el segundo sabe menos. Este grado de conocimiento del narrador sobre lo que narra conlleva un tipo de punto de vista o focalización u otro:

- Focalización cero: el narrador transmite más información de la que saben los personajes (narrador heterodiegético-intradiegético).
- Focalización externa: el narrador transmite menos de lo que saben los personajes (narrador heterodiegético-extradiegético).

A pesar de esta clara distinción entre tipo de focalización y tipo de narrador (según lo que sabe), en *Fortuny* prevalece el primer tipo, la focalización cero. De este modo, incluso cuando el narrador es heterodiegético-extradiegético hay una focalización cero porque en la descripción del narrador hay algo más que una simple descripción externa ya que a veces emerge su opinión. Si nos fijamos otra vez en el fragmento de la descripción del cuadro de *La odalisca* también nos preguntamos, ¿cómo sabe el narrador que el aire es quieto y empalagoso? No lo sabe, pero esta es la sensación que quiere transmitir. Por eso, la focalización del narrador no se puede considerar en ningún caso una focalización externa, sino que se trata de una focalización cero, a pesar de que sea desde una posición totalmente subjetiva. En otras palabras, el narrador describe lo que ve y también las sensaciones que le generan estas visiones. Así, el narrador es igual al autor (N = A) y detrás la voz narrativa podemos identificar (si queremos) a Pere Gimferrer. Más allá de identificar o no al narrador con el autor, es indudable que el narrador narra la historia a través de la descripción. Esta historia contiene un conjunto de descripciones que, si por un lado tienen un sentido autónomo porque hacen referencia a una imagen real concreta (el cuadro *La odalisca*), por el otro dependen las unas de las otras porque forman parte de una sola historia. Por lo tanto, *La odalisca* es un cuadro de Marià Fortuny y Marsal, pero también es parte de la historia de la narración relativa a este pintor, que es un personaje de la narración. Todas las descripciones del narrador forman el relato. En este sentido, comparamos *Fortuny* con un mosaico, en que cada descripción es una pequeña pieza del gran mosaico que es la totalidad de la narración.

Teniendo en cuenta que la descripción literaria tiene una función estética y que, a diferencia de la descripción técnica, ésta no tiene que ser verdadera, sino verosímil, es evidente que el autor, a través del narrador, en el acto de describir es subjetivo, manifiesta su punto de vista y destaca aquellos aspectos que considera más relevantes para sus fines. En cuanto al orden en la descripción de los elementos, éste también estará sometido a las necesidades del autor y por ello seguirá una lógica que depende de sus criterios artísticos.

Esto no quiere decir que en *Fortuny* la descripción sea caótica, sino que Gimferrer sigue un plan (o una estructura) que él ha determinado. En este plan distinguimos básicamente dos puntos:

- Un lenguaje connotativo: el narrador no solo informa, sino que también transmite sensaciones y sentimientos. En la base de este lenguaje hay un uso recurrente de la écfrasis y una construcción sintáctica y adjetivación más próximas a la poesía que a la prosa.
- La fragmentación o descripción discontinua, tanto de los personajes como de los espacios o ambientes. No se nos describe a un personaje de una forma completa ni ordenada, sino en pequeñas dosis. La misma técnica sirve para los espacios o la descripción de los lugares y ambientes: por ejemplo, no se nos describe toda la ciudad de Venecia de una manera continua, sino que a lo largo del relato el narrador describe sitios diferentes. Esta discontinuidad implica dilatación en la descripción y, consiguientemente, un tratamiento del tiempo no lineal.

El narrador describe lo que ha visto (pasado) o lo que está viendo (presente), a través del sentido de la vista pero también mediante los otros sentidos (gusto, olfato, etc.). El modo, es decir, la manera como el narrador narra la historia, es esencialmente descriptivo, pero también sigue un plan o una estructura que el escritor ha determinado. En otras palabras, la narración es prevalentemente descriptiva y la descripción se configura a través de la prosa.

3.5 La estructura. Fragmentación y personajes

Fortuny presenta treinta y siete capítulos. El último, «*Dramatis personae*», se puede analizar separadamente, pero se tiene que considerar parte de la globalidad de la historia, tanto por las características de su forma como por lo que se refiere a su contenido.

La estructura fragmentaria de *Fortuny* va más allá de la división en capítulos, puesto que algunos presentan a su vez diferentes partes o fragmentos. Unos fragmentos compactos y autónomos entre sí, que narran acontecimientos concretos, directamente o indirectamente relativos a la vida y a la obra de Mariano Fortuny y de Madrazo.

Para analizar detenidamente esta estructura fragmentaria, empecemos por el último capítulo, «*Dramatis personae*».

Dramatis personae es una expresión de origen latino que literalmente quiere decir 'máscaras del drama' y con esta frase se suele denominar la lista de personajes de la trama de una novela o de una obra de teatro. *Fortuny* es una novela, pero en su trama hay actores de teatro, como por ejemplo Eleonora Duse, o de cine, como Charles Chaplin. Además, los espacios, como las ciudades de Venecia y Viena, se nos presentan como si fueran decorados de una obra de teatro. El

título de este capítulo, ya revela, por lo tanto, su función dentro de la narración, que es la de presentar y definir a los personajes de la novela. El narrador los presenta por orden de aparición y acompañados de una información mínima que puede ayudar al lector a aclarar no solo quién son realmente estos personajes, sino también quién son en relación con los hechos narrados dentro de la ficción narrativa.⁴

En el caso de Marcel Proust, no leemos, por ejemplo, escritor francés nacido en París en 1871, autor de la obra maestra *En busca del tiempo perdido*, hijo de un prestigioso profesor de medicina, etc. La definición es, en cambio, extremadamente corta y exclusivamente relativa al papel del personaje dentro de la obra. Así, el narrador define a Proust como un «home de món i més tard escriptor» (190). Entre los actores de *Fortuny* encontramos personajes que son personas que han pertenecido al mundo real, como Marcel Proust o Rodolfo Valentino, y personajes que en el mundo real son personajes de ficción, como, por ejemplo, Otelo, Iago y Desdemona.

«*Dramatis personae*» es un capítulo más de la novela. No es ni un capítulo imprescindible ni un capítulo aparte porque no contiene una narración independiente. Al contrario, lo que narra (como en el caso de Proust) depende o tiene sentido en función de lo narrado en los otros capítulos. El lector puede leer la novela sin leer este último capítulo, pero este último capítulo complementa a los otros y facilita su lectura. De este modo, Proust, igual que Orson Welles en su película *Otelo*, será un actor, un personaje de ficción, que interpretará un papel determinado, concretamente, el papel de un joven Proust que vive la experiencia de la mundanidad de París y que descubre la Venecia de Ruskin. El juego de máscaras, tal y como indica la traducción literal del título del capítulo, ‘máscaras del drama’, es evidente y subraya esta dualidad entre persona y personaje (o actor) y, más concretamente, la dualidad o juego de máscaras entre escritor y personaje. Es el caso, por ejemplo, de Stelio Effrena, personaje protagonista de *Il fuoco* de Gabriele De’Annunzio y, a la vez, *alter ego* del escritor, y es el caso también del Sr. von N., personaje protagonista de *Andreas oder die Vereinigten*, de Hugo von Hofmannsthal, también *alter ego* del escritor.

Por lo tanto, consideramos el último capítulo como una parte integrante de la obra porque la información (descripción) en forma de lista de los personajes de la trama es relativa a la historia narrada. Por eso, no consideramos este capítulo como un paratexto sino como un apartado en sí mismo. «*Dramatis personae*» no es un índice, ni un prefacio, ni unas notas, que tienen la función de acompañar el

⁴ El padre Batllori, en la carta que escribe a Gimferrer (Anexos, § 3.1 «Miquel Batllori»), confiesa que a menudo ha tenido que recurrir al «*Dramatis personae*» para comprender y seguir la historia.

texto y, en este sentido, su función es básicamente pragmática, sino que es un capítulo más de la novela que se presenta bajo la falsa forma de lista.

Para ver de qué modo un capítulo contiene diferentes fragmentos, proponemos el primero, «El hombre del turbante», no solo porque el narrador presenta el personaje protagonista (en torno al cual gravitan y se construyen los otros personajes y los otros mundos), sino porque lo hace mediante la fragmentación, mediante pequeñas dosis de descripción desordenada con diferentes tiempos, espacios y disciplinas artísticas.

El primer personaje en entrar en escena es Marià Fortuny y Marsal y lo hace de una manera fragmentaria, porque el narrador lo introduce a través de su obra y de la obra de otro artista. Este mecanismo también servirá para la presentación de los otros personajes. Así, en el caso de este primer personaje, el primer fragmento corresponde a su obra, a unas imágenes (unos cuadros) que son el resultado de lo que él como artista ha visto y ha pintado, y el segundo fragmento corresponde a la obra de otro pintor, es decir, a otra imagen (un cuadro) que remite a la acción contraria: como Marià Fortuny y Marsal ha sido visto y pintado (representado). En cuanto a Marià Fortuny y Marsal y a su obra, el narrador evoca el mundo árabe a través de tres cuadros: *La odalisca*, *Herrador marroquí* (1870) y la famosísima *Batalla de Tetuán* (1862-64), temática orientalista que caracterizó parte de la obra de este pintor.

L'àrab dret és gairebé només un nu d'una bronzor d'oliva fosca; l'àrab ferraire, cofat amb un turbant vermell, amb prou feines té per cara alguna cosa més que un grumoll de taca del color de la soca d'un castanyer. Si fa no fa com aquests altres àrabs d'ara; però el cel, que, a la cort on ferraven el matxo, era d'una blancor làctia de calitja, aquí és, en canvi, un gran horitzó amb matisos de blau i amb núvols prims que dubten entre el blanc i el malva, mig confosos, a voltes, amb la fumera més esparsa que fa l'escampadissa del foc d'espigardes i la polseguera dels cavalls aràbics a galop tirat, en la planúria montuosa de Tetuan. (14)

El narrador completa el retrato, es decir, la descripción-presentación de Marià Fortuny y Marsal, a través de la acción pasiva del ser visto, con el cuadro que le hizo su suegro, Federico de Madrazo y Küntz, *Retrato en busto del pintor Marià Fortuny* (1867) [fig. 2].

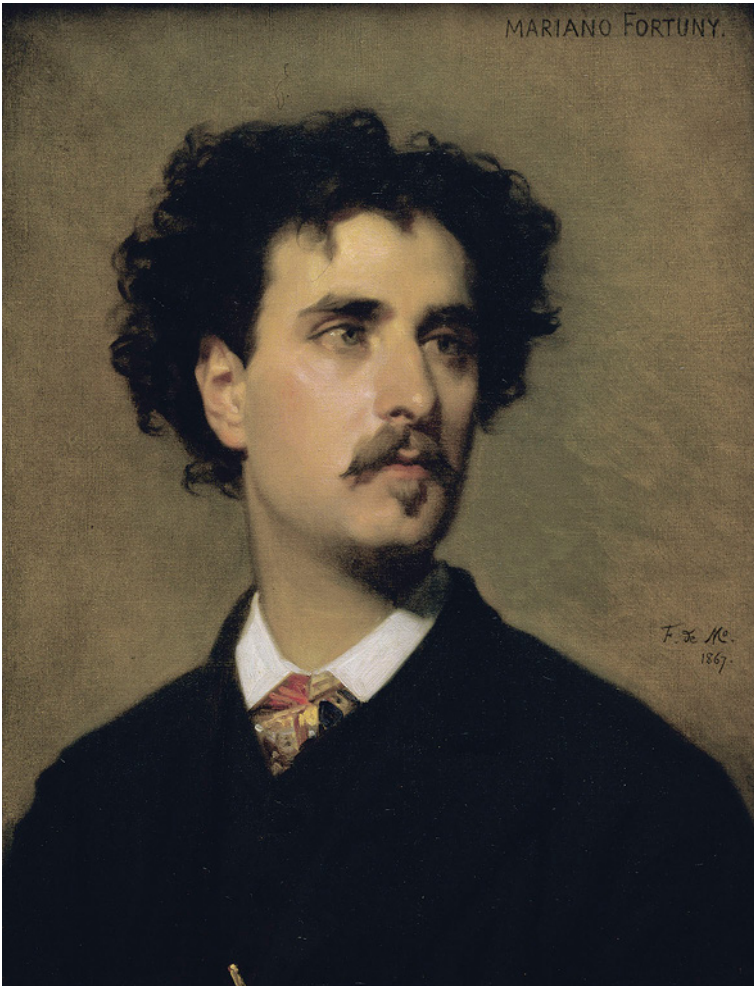


Figura 2 Federico de Madrazo y Küntz, *Retrato en busto del pintor Marià Fortuny*. 1867. Óleo sobre lienzo, 54 × 42,5 cm. Barcelona, MNAC, obra no expuesta. Web del MNAC, <https://www.museunacional.cat> © Museu Nacional d'Art de Catalunya

A la tela de Federico de Madrazo, Marià Fortuny i Marsal té el cabell negre, i porta jaqueta negra; el coll de la camisa és blanc, i duu una cadeneta daurada de rellotge a l'armilla. Marià Fortuny i Marsal, de dins del quadre estant, esguarda l'espectador amb el cap de biaix. Té els cabells esbullats per un vent poderós i invisible; sota el coll la llaçada, ja gairebé a frec del marc de la pintura, és un glop de color vermell, i una gropada de color groc, i una tempesta confusa de colors indistints en ignició. (15-16)

Antes de llegar al retrato de Marià Fortuny y Marsal hecho por su suegro, Federico de Madrazo, el narrador introduce otro personaje, haciendo referencia a una mujer joven con un gorro blanco. Esta mujer es Cecilia de Madrazo (1846-1932), la persona que no sólo une a estos dos hombres (siendo la mujer de uno, Marià Fortuny y Marsal, y la hija del otro, Federico de Madrazo) sino que también hace de puente hacia un tercer pintor, puesto que Cecilia de Madrazo es también la madre del protagonista, Mariano Fortuny y de Madrazo. Y de puente, todavía, hacia otra disciplina artística, la fotografía. El narrador presenta a este personaje a través de la écfrasis de una fotografía de los años treinta **[fig. 3]**:

L'home que ha fotografiat, tants cops, Cecilia de Madrazo, pot fer també unes quantes passes enrera en els temps. Té cara, el veiem de cara: duu turbant. L'àrab del serrall asfixiant i pútrid de l'odalisca, l'àrab de color terrós que ferrava el matxo, l'àrab amb espingarda cavalcant per les engires del remolí tetuanenc, són tots, ara, un sol home amb cara d'home, una sola cara, pintada i no pintada tantes voltes en les clarors de l'antic estudi romà. L'home amb turbant, en aquesta fotografia, no és pas un àrab: és un europeu, negre de celles, amb barba blanca, i un mocador nuat al coll, i una xilaba ratllada de blanc i de negre, molt amplosa i folgada a les espatlles. L'home amb turbant i xilaba ens esguarda: és Marià Fortuny i Madrazo, al palau Orfei, a Venècia, a les envistes de l'any 1935. (17)

Fragmentación en la presentación de los personajes y fragmentación en la presentación de las obras. Los fragmentos son momentos de vida enmarcados en un cuadro o en una fotografía. Y estas obras también enmarcan un espacio-tiempo. Así, el narrador nos describe a Cecilia de Madrazo en Roma, en la casa y estudio de su marido, y también a Cecilia de niña en París a través en este caso de la tela de su padre, Federico de Madrazo y Küntz, *Los hijos del pintor* (1845). Y aún Cecilia de Madrazo mujer anciana en Venecia, en su lecho de muerte y retratada ahora por su hijo en 1932.

Talment la llum de Roma ve del jardí amb estàtues clàssiques i arriba al capell blanc de la dona, [...] Federico de Madrazo va pin-

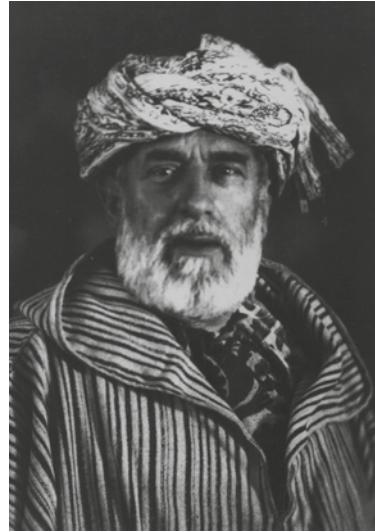


Figura 3 Mariano Fortuny y de Madrazo en una fotografía de los años treinta. Venecia, Archivo Museo Fortuny. <http://luisantoniodevilla.es/web/articulos/el-fortuny-de-venecia/>

tar, també, el retrat de la seva filla, la senyora jove del capell tan blanc. [...] Ara - molts anys més tard -, al llit de morta, Cecilia de Madrazo, embolcallada en el luxe ofegador de les tapisseries ornamentals, serà només albesa sota flors que albegen: un lliri fet llampec de glaç. (14-17)

¿Cuáles son, por lo tanto, los fragmentos del primer capítulo? Son unos fragmentos estrechamente ligados a unos personajes que, al mismo tiempo, están relacionados entre sí por unos vínculos familiares directos. Así, el primer capítulo tiene cuatro fragmentos:

- Marià Fortuny y Marsal y el mundo árabe o la temática orientalista, que más tarde su hijo retomará en su obra, sobre todo en los estampados de sus ropas.
- Federico de Madrazo y el mundo de la pintura de los retratos.
- Cecilia de Madrazo y su mundo de pintores: ella es hija de un pintor, que también era hijo de un pintor; y ella se casó con un pintor y su hijo también ha sido un pintor.
- Mariano Fortuny y de Madrazo y su mundo, que, de momento, se insinúa con la fotografía y en la ciudad de Venecia.

Estos son, esencialmente, los cuatro fragmentos del primer capítulo, un capítulo que tiene la función de presentar al protagonista del relato, «El hombre del turbante», y a su familia, los pintores Fortuny y Madrazo. También los otros capítulos presentan esta estructura fragmentaria, de tal manera que no sólo es fragmentaria la estructura de la narración, sino que también lo es el modo de narrar. Esta estructura fragmentaria también la encontramos en el tiempo del relato.

3.6 El tiempo

Decíamos que el narrador es la entidad que transmite la historia y que hace de intermediario entre la historia y el relato, y que éste contiene los acontecimientos de una historia ordenados tal y como el narrador los transmite. La fragmentación narrativa y descriptiva está a la base de la construcción del relato y conlleva una fragmentación temporal que no sigue un orden cronológico. La intención del autor, también por lo que se refiere al tiempo, es la de componer un relato que contenga pequeños fragmentos de tiempo. ¿De qué manera estos fragmentos de tiempo se crean y se disponen en la narración?

Según Genette (1989), estudiar el tiempo de un relato equivale a analizar las relaciones entre el tiempo de la historia, es decir, el tiempo real en el que pasó la historia (ya sea imaginaria o no), y el tiempo del relato, es decir, el orden que el autor escoge para transmitir tal 'historia', la cual puede empezar, por ejemplo, *in media res*.

En el caso de *Fortuny*, el tiempo de la historia es muy difícil de identificar porque, como decíamos, no hay una historia compuesta de hechos o de acontecimientos (con un principio, un nudo y un desenlace), sino que hay una historia que recoge unas descripciones que en muchos casos son descripciones de impresiones y de momentos que, principalmente, corresponden a unos instantes de vida. Además, estos instantes de vida no pertenecen a una sola vida que se pueda enmarcar en una época determinada, sino que pertenecen a diferentes vidas (o personajes) que reflejan diferentes épocas. Aun así, básicamente, el tiempo de la historia en *Fortuny* engloba unos cincuenta años comprendidos en dos momentos relevantes de la historia contemporánea de Europa. El primero corresponde a la llamada *Belle Époque* y el segundo en el período comprendido entre el antes y el después de la Segunda Guerra Mundial. Estos dos momentos corresponden a dos etapas importantes de la vida del personaje principal de la historia del relato, Mariano Fortuny y de Madrazo.

Durante la *Belle Époque*, Mariano Fortuny vive uno de los momentos más importantes de su carrera y producción artística. De hecho, en 1889, cuando tenía 18 años, llega a Venecia con su madre. Venecia en general, pero en concreto su casa, el Palazzo Martinengo, y su estudio-taller, el Palazzo Pesaro-Orfei, se convierten en lugar de peregrinaje de la élite social y artística de la época. Por el Palazzo Martinengo pasan Martín Rico, Albéniz, Zuloaga, Anglada Camarasa, Sert, D'Annunzio, Paul Morand, Henri de Régnier y quizás Proust (a raíz de su viaje ruskiniano del 1900) (Osma 2013, 79). Este primer momento importante, que va de finales del siglo XIX hasta la Primera Guerra Mundial y que coincide con uno de los períodos más intensos, artísticamente hablando, de Mariano Fortuny, sirve al narrador para presentar a la ciudad de Venecia, dándole un papel también de protagonista, y para presentar también a toda una serie de

personajes (o de actores, si tenemos en cuenta que en el relato Venecia es descrita como un grande decorado) relacionados con el artista, como por ejemplo D'Annunzio y la actriz - y entonces compañera sentimental del escritor italiano - Eleonora Duse, o el escritor Henry James y el pintor también americano John Singer Sargent. Junto a Venecia, pero quizás con un rol secundario, aparece París y su vida artística mundana, donde se mueven una serie de personajes artistas, como por ejemplo las bailarinas y cortesanas Émilienne de Alençon y Liane de Pougy. En Venecia y en París aparece otro personaje importante, el escritor francés Marcel Proust. La otra ciudad-decorado, como veremos a continuación, es Viena, y, con ésta, el narrador presenta a otros actores personajes, como es el caso del escritor austriaco Hugo van Hofmannsthal, que no sólo viajó a Venecia (concretamente, en 1898), sino que también era un admirador y traductor al alemán de D'Annunzio.⁵

El segundo momento va de los años veinte a los cincuenta del siglo XX. Como el primer período, también éste está relacionado con el mundo del teatro y con Venecia (concretamente con Villa Pisani, una villa que se encuentra en Stra, una pequeña localidad en la provincia de Venecia). Los personajes ahora pueden pertenecer a mundos muy diferentes. Así, entran en escena Benito Mussolini y los teatros móviles, los llamados «carros de Tespis», muy usados durante el fascismo italiano; y también la actriz de cine mexicana Dolores del Río, pasando, así, del mundo del teatro al del cine. El *fil rouge* es siempre Mariano Fortuny, que vivió la *Belle Époque* (trabajando en el mundo del teatro haciendo decorados, diseñando vestuario o inventando sistemas de iluminación) y hacia el final de su vida también participó en el mundo del cine, encargándose de parte del vestuario para la película *Otelo* de Orson Welles.

Estos sesenta años, que corresponden a los últimos diez años del siglo XIX y a los primeros cincuenta del siglo XX, son los años que conforman la historia del relato porque coinciden con los años de vi-

⁵ Como ha indicado Elena Raponi, Hofmannsthal tradujo algunos textos y fragmentos de obras de D'Annunzio, la mayor parte de una manera privada o publicando en alguna revista especializada: «Hofmannsthal, com'è noto, ci ha lasciato diverse traduzioni di testi dannunziani. Nell'estate del 1893 tradusse ad uso personale alcune pagine de *L'Innocente*, nel 1897 inserì e commentò in un saggio, dal titolo *Die Rede Gabriele D'Annunzios. Notizen von einer Reise im oberen Italien - Il discorso di Gabriele D'Annunzio. Appunti di un viaggio in Italia settentrionale*, ampi stralci del discorso pronunciato dal poeta italiano agli elettori di Ortona, meglio noto come *Discorso della siepe*; nel 1898 tradusse *La virtù del ferro*, l'articolo scritto da D'Annunzio per la morte dell'imperatrice Elisabetta d'Austria; seguì, infine, nel 1899 la traduzione della prima scena del quarto atto de *La Gioconda*, apparsa anch'essa su rivista, come il precedente saggio, con il titolo *Die Sirenetta*. [...] Va notato a questo punto che non è del tutto esatto dire che non esistono traduzioni hofmannsthaliane delle poesie di D'Annunzio. Hofmannsthal ne tradusse in realtà alcuni versi nel suo primo saggio sul poeta italiano, pubblicato, come si ricorderà, sulla *Frankfurter Zeitung* nell'estate del 1893» (Raponi 2002, 145-52).



Figura 4 Vittore Carpaccio, *Due dame veneziane*. Entre 1490 y 1495 ca. Óleo sobre lienzo, 94 × 64 cm. Venecia, Museo Correr. Wikimedia Commons © Dominio público

da artística del personaje protagonista del relato. Pero el proceso podría ser inverso, puesto que vida y obra en este relato son lo mismo. Además la historia del relato contiene otros años que son anteriores a esta historia principal. Son los que corresponden a algún momento de la vida y/o de la obra de los tres personajes artísticos masculinos directamente relacionados con el protagonista, como su padre, Marià Fortuny y Marsal; su tío, Federico de Madrazo; y su abuelo paterno, «lo sinyor Marianet de les figures» (117), Marià Fortuny. Aún así, la historia del relato contiene algunas pinceladas que hacen referencia al siglo XV, como es el caso del capítulo «Pajarería», écfra-sis de unas diez líneas del cuadro *Las dos damas venecianas* (1490-95 aprox.) de Vittore Carpaccio [fig. 4].

El objetivo del autor es el de sugerir a través de este cuadro una relación artística y sobre todo estética entre tres pintores de épocas y de ambientes diferentes: Carpaccio, Fortuny y el japonés Hokusai. En este capítulo, el narrador, con el cuadro de Carpaccio, ha hecho un salto atrás en el tiempo, pero el espacio, exceptuando el capítulo inmediatamente posterior, «Latitudes» – que transporta al lector de Nueva York a Egipto, de la modernidad frenética de los rascacielos y los ascensores a la inmovilidad del desierto –, sigue siendo el que era en los capítulos anteriores, es decir, Venecia, puesto que el cua-

dro de Carpaccio muestra la cotidianidad de dos damas venecianas sentadas en una terraza mientras esperan que regresen sus maridos que han ido de cacería a la laguna.

Hasta aquí hemos intentado establecer el tiempo de la historia, un tiempo que es bastante amplio y muy fragmentado, aunque básicamente se estructura según la vida artística de Mariano Fortuny y de Madrazo (que va desde el 1889, año en que llega a Venecia, hasta el 1949, año de su muerte), y un tiempo también que está dispuesto en un modo cronológicamente desordenado y no lineal. Así, el orden que el autor escoge para transmitir la historia, es un no-orden (o dicho de otra manera, está temporalmente desordenado) y el tiempo del relato, por lo tanto, es un no-tiempo o un tiempo atemporal e inmóvil. Del mismo modo que la historia narrada no contiene hechos (en la narración no hay acción) y que predomina la descripción a través de la écfrasis, ahora decimos que la narración no contiene un tiempo cronológico lineal porque esencialmente contiene instantes de vida, instantes captados e inmortalizados a través de la pintura, de la fotografía, del teatro o del cine.

Según Genette (1989), estudiar el tiempo de un relato equivale a analizar las relaciones entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato. *Fortuny* presenta un tiempo de la historia fragmentado y, además, esta fragmentación no sigue un orden cronológico lineal. Pero la dificultad en analizar las relaciones entre un tiempo y el otro todavía es mayor porque esta fragmentación también está en cada capítulo. Los capítulos presentan anacronías (o discordancias temporales) del tipo prolepsis externa, puesto que el narrador, que conoce todos los acontecimientos que narra, empieza narrando por el final, es decir, anticipando hechos. Todo el primer capítulo, por ejemplo, se puede considerar una prolepsis externa porque aquello que el narrador anuncia en el título, «El hombre del turbante», lo narra al final, mediante una descripción de una fotografía, que es un autorretrato de Mariano Fortuny:

L'home amb turbant i xilaba ens esguarda: és Marià Fortuny i Madrazo, al palau Orfei, a Venècia, a les envistes de l'any 1935. (17)

Estas son las últimas rayas del primer capítulo que desvelan el misterio del personaje desconocido del título. Leyendo el título, el lector espera que el narrador presente a un hombre con un turbante. Entre el título y el descubrimiento final a través de la descripción de la fotografía (un objeto artístico capaz de parar el tiempo) no es que sucedan varios acontecimientos, sino que el narrador presenta otros fragmentos de vida y obra que pertenecen a otro tiempo (o época) que, en este caso son instantes de vida directamente relacionados con el personaje principal (nos remiten a su familia y a su obra).

Esta estrategia narrativa de revelar al final del capítulo lo que se anuncia al principio mediante el título, crea suspense y es una cons-

tante en toda la novela. Gimferrer també aplicó esta estratègia en molts dels textos dels *Dietarios*. Grasset (2011b, 153-7) afirma que hi ha dos estratègies que Gimferrer aplicó tant a los *Dietarios* com en *Fortuny*: la fragmentació i la no distinció (ontològica) entre los personatges de ficció i los històrics; i estas dos estratègies sirven a Gimferrer para superar en el espacio literario del relato la linealidad cronològica del tiempo y la diferencia entre realidad y ficción.⁶

El tiempo de *Fortuny* es muy parecido al de los *Dietarios* y la definición del tiempo que en su momento propuso Josep Maria Castellet para los textos de los *Dietarios* también vale para explicar el tiempo de *Fortuny*:

el *Dietari* no se ceneix a la repetició del quotidià, ni a la cronologia que, dia rera dia, avança cap al futur. El temps passa, certament, però passa, pendularment, cap enrera i cap endavant, sense que ens n'adonem: és el sentit de la cultura i, potser, de la història. Aquesta és, al meu entendre, la gran troballa d'aquest *Dietari*: la simultaneïtat històrica. (Castellet 1981, 15)

La simultaneidad histórica es en los *Dietarios* un «gran hallazgo» (como lo define Castellet) y también es uno de los rasgos más interesantes de *Fortuny*. Ambas obras, escritas y publicadas una inmediatamente después de la otra, como ya indicaron Eloi Grasset (2011b, 154-62) y Stefano Torresi (2010, 193-221), muestran numerosas similitudes temáticas y estilísticas. Estas similitudes, sobre todo las estilísticas, van más allá de los géneros literarios.

Por su parte, Dolors Oller (1986, 42), analizando la poesía de Pere Gimferrer y en referencia al tiempo, hablaba de un tiempo intemporal que el poeta crea a través de la palabra, del lenguaje poético. Esta observación que Oller hizo con referencia a la poesía de Gimferrer también nos sirve para explicar el tiempo de *Fortuny*, un tiempo que podemos calificar igualmente de 'intemporal'.

'Simultaneidad histórica' y 'tiempo intemporal'. Estos dos términos utilizados para definir el tiempo de otros textos de Gimferrer, que pertenecen a géneros literarios diferentes (prosa de no-ficción y poesía), nos sirven y se complementan a la hora de definir el tiempo de *Fortuny*. El primero, la 'simultaneidad histórica', porque alude a una de las reflexiones que la novela trata, es decir, el paso del tiempo y el tiempo de la Historia en mayúsculas; y, el segundo, 'tiempo intemporal', porque evidencia la fuerza de la palabra de esta prosa poética capaz de crear imágenes.

⁶ Enric Bou, en relación al *Dietari. 1979-1980*, hablaba de una «estructura fragmentaria», destacando que era «un dietari postmodern, és a dir, una relectura irònica del model canònic, utilitzant una forma que es basa en el fragmentarisme» (Bou 1993, 119).

3.6.1 El tiempo de la Historia: reflexiones del autor en *Fortuny* y en los *Dietaris*

Cuando analizábamos la voz narrativa, decíamos que el narrador, a veces, entre una descripción y la otra, expresa su opinión, reflexiona. Es significativa la reflexión que hace sobre la Historia (en mayúsculas) en el capítulo «Retorno a Villa Pisani» porque ésta se construye a partir de un símil con el mundo del teatro, el arte de la representación. De este modo, y siguiendo con el juego de los espejos, la reflexión del narrador se inserta perfectamente en la historia narrada, ya sea en su forma (una forma que se basa en la representación) como en su contenido (un contenido artístico). Además, la reflexión contiene una palabra, «rechazo», que se convierte en la clave para interpretar la simultaneidad o la atemporalidad de la cual hablaban Castellet y Oller. El capítulo se abre así:

El refús de la Història és representat per un tapís que penja, càlid i groc com una llimona, d'una biga de fusta del palau Orfei. (99)

«Refús» quiere decir no aceptar, no consentir, es decir, rechazar. El narrador opina que una obra de arte, como un tapiz de los que hay en el palacio Orfei tiene la capacidad de rechazar la Historia, de superar el paso del tiempo, como si la obra de arte en sí misma tuviera vida autónoma, una vida que vive en sus coordenadas de espacio y tiempo y en las coordenadas futuras. En este sentido, para el narrador, también la Historia (en mayúsculas) se puede entender (o se tiene que entender) como una obra de teatro, como una *mise en scène*.

El refús de la Història, a les andanes buides de la terra ferma, no és ja un tramvia d'or que passa en el matí humitós i lilaci. Els següents d'Adolf Hitler i de Benito Mussolini s'acosten, per la riba del Brenta, amb aquell gust de couro i baquelita a la boca que tenen els esquelets dels cotxes negres. [...] Pels finestrals de Villa Pisani, en aquest revolt tèrbol del 1938, el cel, endolcit per un verd que té segles, arriba en una glòria de resplendors escampadisses a la cara pètria de Benito Mussolini. Un palau és un teatre; l'estuc representa les dimensions del temps històric. [...] La sala de ball és un simulacre. [...] la Història com a escenografia: simular Història és fer Història. (100)

Así, Benito Mussolini o Adolf Hitler no son sólo personajes históricos verídicos, personajes que pertenecen a unos acontecimientos de no-ficción, sino que son sobre todo personajes verosímiles, actores que representan una historia. En esta reflexión sobre la Historia en mayúsculas se deduce que el narrador considera que la Historia en mayúsculas es una historia en minúsculas. Dicho de otro modo, to-

das las historias son sencillamente esto, historias, sin diferencias ni grados. Esta reflexión que hace el narrador en este capítulo concreto de *Fortuny* ya aparecía (bajo diferentes aspectos) en otros artículos de los *Dietarios*:

«El tema de la Història» (7-X-1979)

En este escrito, Gimferrer considera que hay dos posiciones para entender y definir la Historia, una de cíclica y otra de rectilínea. Sin embargo, según el autor, el tema de la Historia solamente es uno, el poder:

Explicar la Història és explicar el mal, i per a això hi ha respostes diverses i sovint molt divergents. El que no té dubte, però, és el tema central. El tema de la Història és el poder. (1995b, 25-6)

De las dos posiciones, Gimferrer considera más válida la cíclica, a pesar de que no sea tan optimista como la rectilínea porque la cíclica es regresiva. Esto quiere decir que el relato histórico es siempre el mismo; cambian los personajes, los escenarios y el desenlace de los acontecimientos (con éxito o fracaso, por ejemplo), pero el relato es idéntico porque el argumento es siempre el mismo. De alguna manera, esta ciclicidad sería la prueba evidente de que el ser humano no aprende nada (o casi nada) de la Historia porque periódicamente, a lo largo de los siglos, se repiten los mismos errores. De este artículo nos interesa destacar como más allá del tema de la Historia (que según Gimferrer es el poder) y de las dos posiciones (cíclica o rectilínea), la Historia en mayúsculas también es representación. Así, en la representación *a posteriori* de los hechos de la Historia, como en una novela o en una obra de teatro, también hay unos personajes, unos escenarios y un tiempo. En este sentido, *Fortuny* es un relato histórico porque contiene hechos y personajes reales (Gimferrer no está mintiendo) o, si tenemos en cuenta que toda la historia narrada gira en torno a Mariano Fortuny y de Madrazo, podríamos decir que *Fortuny* es una biografía artística. El resultado de este tipo de biografía artística es muy diferente al de los trabajos de Guillermo de Osma, puesto que el tratamiento del tiempo y del lenguaje por parte de Gimferrer responde a una voluntad de innovar en el género novelístico. En cierto modo, Gimferrer (re)inventa un tipo de biografía artística en que solo algunos hechos - dentro de los muchos que conforman una vida - tienen una importancia particular. Evocando estos hechos particulares, emergen desordenadamente momentos diferentes de una vida, como la niñez, la juventud y la vejez.

«Les notícies i la Història» (24-X-1979)

Aquí Gimferrer també parla de la Història i ho fa en relació amb les notícies de la televisió o de els diaris, entenedes aquestes com a petits relats que poden narrar sobre fets (o capítols) de la Història. Si en el text anterior la posició cíclica i regressiva de la Història conllevava un repetir periòdic de els mateixos episodis (guerras, canvis de monarques, etc.), en aquest text el autor posa de relleu dos elements nous: la memòria i l'espai. Aquests dos elements li serveixen per denunciar com les notícies d'ara són relats que simplement transmeten informació (dades), però que no són capaces de interpretar els fets que succeïren. En altres paraules, les notícies d'ara són relats que no relaten, que no narren.

L'home actual ha perdut, en una mesura considerable, el sentit de la Història. No té memòria i això vol dir que el poden entabanar fàcilment: l'èxit propagandístic de Hitler o de Stalin només s'explica d'aquesta manera. [...] A l'home d'ara li és servida una massa d'informació atomitzada, que només els experts saben reduir a les tres o quatre línies de força que expliquen el sentit general dels encadenaments de fets. [...] Ara l'ideal fora, més aviat, que els diaris s'assemblassin, quant a qualitat moral i reflexiva, als pensaments de Pascal; és a dir, que més que no notícies, diguessin el que, des del punt de vista de la Història, són aquestes notícies. (46)

També en aquest article Gimferrer nos diu que la Història se ha de explicar des de l'interpretació. Així, per entendre la Història, o per entendre les notícies d'un diari i saber en què món vivim i no repetir certs episodis dramàtics del passat, cal evitar la simple exposició de dades perquè són bucs de significació, i cal interpretar-los i posar-los en relació amb altres fets. En aquest sentit, podem afirmar que els esdeveniments que se narren en *Fortuny* són fets històrics interpretats per l'autor i narrats a través d'un narrador. En aquesta interpretació hi ha un marge considerable per a la suposició, l'aproximació, perquè l'escriptor no ha viscut en primera persona els fets que explica i perquè no se pot ni explicar tot ni transmetre solament dades. Els límits entre la realitat i la ficció també en un relat que narra fets històrics (tinga aquesta forma que tinga, de notícia o de diari o de novel·la) necessàriament se dissolven.

«Història i moral» (29-XI-1979)

En aquest text que Gimferrer arriba a la qüestió del gènere literari. L'escriptor reflexiona en torno a aquest gran tema que és narrar la Història (és a dir, fets de la Història) ara tenint en cuen-

ta el aspecto de la moral y, por lo tanto, la intención que hay detrás de la persona que escribe. Para hacerlo, distingue entre el historiador y el cronista:

El cronista explicava els fets d'un temps determinat - sovint, els fets que ell mateix havia viscut - i no es proposava de fer art, sinó de transmetre informació. L'historiador, en canvi, tenia una intenció més complexa. Recollia el màxim possible de dades i es proposava d'escriure una obra literària basada en aquestes dades. (103)

Según Gimferrer, antes, a diferencia de ahora (finales de los años setenta), la Historia en mayúsculas era un género literario que no prescindía de la moral, al contrario. Es en este sentido que entendemos que Gimferrer, al escribir *Fortuny*, adopta el papel del historiador de 'antes' porque para escribir la historia o las historias de *Fortuny* él ha recogido unos datos y se ha propuesto de escribir una obra literaria (una novela) a través de su (re)elaboración:

Si *Fortuny* es en mi opinión una novela, ello no se debe a que narre cosas ficticias - al contrario: es el resultado de una labor de investigación detallada -, sino a que distorsiona los datos reales mediante la técnica artística de su presentación, y en eso consiste, a mi entender, el arte de la novela, y aun la literatura toda. (1987, 13-14)

La Historia en mayúsculas es un género literario y como tal tiene que presentar los hechos y las personas (o personajes) a través de la técnica artística y, por lo tanto, con unas estrategias narrativas y estilísticas propias del escritor-historiador o historiador-escritor.

«L'escriptura de l'historiador» (11-I-1980)

En este texto, Gimferrer, siguiendo el hilo temático de los textos anteriores, reflexiona sobre cómo tiene que ser la escritura del historiador. Éste es el cuarto aspecto que Gimferrer trata en esta cuestión sobre la Historia en mayúsculas: recordamos que el primero se centraba en el tema, el segundo en las noticias - o la actualidad - en relación con el espacio y la memoria, y el tercero en la moral. Ahora, en el cuarto y último punto, como si llegara al final de un trayecto, Gimferrer propone la cuestión de la escritura del historiador. El historiador francés Jules Michelet (1798-1874) representa el ejemplo de escritura del historiador que quiere crear un texto de ambición artística y, por lo tanto, que entiende la Historia como un género literario.

Llegir Michelet: experiència singular. És sens dubte un escriptor, i sens dubte també un historiador [...] és historiador de la manera

que pot ser-ho un escriptor, i per això li fan nosa les notes a peu de plana, la relació de fonts d'informació, tot l'aparat que ens acostumat, ara, a considerar inseparable de la Història. (1995b, 176)

Michelet podría ser un personaje más de *Fortuny*, no solo porque vive durante el siglo XIX (como Fortuny padre), sino porque el historiador francés escribe textos de Historia con intención artística, literaria. La literatura, por lo tanto, es indispensable para escribir cualquier historia (en mayúsculas o en minúsculas). Y esta estrategia también es válida para los textos periodísticos de opinión que Gimferrer publicaba en *El Correo Catalán*.⁷ Así pues, el tratamiento nada convencional del tiempo y de los hechos históricos que se narran en *Fortuny* obedece a esta voluntad de narrar hechos de la Historia (del pasado) mediante las herramientas de la literatura.

Estos artículos periodísticos nos acercan por su temática y forma a otro texto de no ficción de Gimferrer, *Imágenes y recuerdos 1909-1920. La pérdida del reino* (1979): un ensayo de carácter histórico, escrito unos pocos años antes y que contiene algunos elementos que después se reencuentran en *Fortuny*. A continuación analizamos esta cuestión.

3.6.2 *Imágenes y recuerdos 1909-1920. La pérdida del reino, un ensayo de carácter histórico de Pere Gimferrer*

En 1977 Gimferrer aceptó el encargo de Jorge Edwards de escribir un texto sobre el período histórico comprendido entre 1910 y 1920. El texto en cuestión era *Imágenes y recuerdos 1909-1920. La pérdida del reino*, el volumen segundo de un proyecto de carácter enciclopédico de la editorial Difusora Internacional. Gimferrer aceptaba el encargo porque escribir sobre aquel período le permitía profundizar en algunos mitos y figuras de la *Belle Époque*:

En los años sucesivos, diversos asuntos atrajeron mi atención juvenil; pero la pervivencia de la constelación de mitos y figuras de *belle époque* fue suficiente para decidirme a aceptar en 1977 el encargo de Jorge Edwards de organizar y poner texto a un volumen gráfico sobre el período 1910-1920. (1987, 9)

Las conexiones entre este ensayo de carácter histórico, *Imágenes y recuerdos*, con las reflexiones sobre cómo se tiene que narrar la Historia que emergen en algunos escritos de los *Dietarios* y en *Fortuny*

⁷ Analizan detalladamente las estrategias ficcionales de los *Dietari*, Eloi Grasset (2011a) y Anna Esteve (2013).

son evidentes. Por lo que se refiere a la construcción narrativa (ya sea ésta, como hemos dicho, en forma de ensayo histórico o de novela), destacan, esencialmente, dos elementos en común. Por un lado, la documentación visual: fotografías, carteles, fotogramas de films y cuadros; y, por el otro, las referencias literarias, que, como veremos, en muchos casos coinciden.

Tal y como indica el título *Imágenes y recuerdos*, el volumen pretendía explicar diferentes acontecimientos históricos de la segunda década del siglo XX a través de imágenes y de recuerdos. Las imágenes corresponden a unos documentos específicos (principalmente fotografías de archivo), pero se explican desde un punto de vista subjetivo: mediante recuerdos personales. Este segundo elemento, los recuerdos, enlaza con la idea que emergía en el texto «Las noticias y la Historia», donde Gimferrer consideraba imprescindible la memoria para construir una narración histórica. La exposición de los hechos del pasado, sostenía, no pasaba por la simple enumeración, sino a través de una interpretación y, ésta, surgía de la memoria, es decir, del recuerdo. En este sentido, la narración de *Imágenes y recuerdos* adopta una voz narrativa muy personal (a través de diferentes testigos que han vivido la guerra en primera persona), alejándose del historiador que busca objetividad y distancia. Por ejemplo, en el primer capítulo, «La gran guerra», que habla sobre la Primera Guerra Mundial, leemos:

Más quizá que ningún otro, este capítulo de la historia contemporánea pertenece a la memoria de sus protagonistas. Nos quedan de él unos hechos confiados a la cámara frigorífica de las estadísticas que amordazan el horror; unas imágenes cuya fascinación teórica se sitúa en el lindero de la fantasmagoría; unos testimonios escritos que restituyen las oscilaciones entre exasperación, delirio y protesta de los comparsas de la hecatombe. No los políticos; ni los historiadores, que los archivan: tienen la palabra quienes desde la perspectiva del hombre común vivieron aquella guerra, para luchar en ella, para exaltarla, para denostarla o para simplemente observarla; [...] Los testimonios que nos han legado constituyen un discurso orgánico en sí mismo, una voz anónima, colectiva y coral. [...] Dos discursos paralelos - imagen y texto - reconstruirán así quizá ante el lector de hoy la vivencia profunda de aquellos años de guerra. (1979, 25)

Por lo tanto, Gimferrer, para construir su narración de carácter histórico, para escribir sobre unos acontecimientos que no ha vivido, se sirve de las imágenes y de los textos de aquellas personas que sí que vivieron los hechos en primera persona. Por eso, muchos de los textos literarios son autobiografías o cuadernos de notas, es decir, textos en que el autor se ha servido de su memoria y de su experiencia personal. Concretamente, en este primer capítulo, las referencias li-

terarias son: *Hofmannsthal y su tiempo* de Hermann Broch, *Escrituras* de Max Ernst, *Mi juventud* de Arthur Rubinstein, *Viaje al fin de la noche* de Louis-Ferdinand Céline, *La media noche* de Valle-Inclán, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* de Vicent Blasco Ibáñez, *El tiempo recobrado* de Marcel Proust, *Cuadernos* de Gabriele D'Annunzio, *Adiós a las armas* de Ernest Hemingway y *Sin novedad en el frente* de Erich Maria Remarque. Y, por lo que se refiere a las ilustraciones, hay fotografías que muestran diferentes momentos de la guerra, como por ejemplo el retrato del archiduque de Austria, Francisco Fernando, con su mujer, la duquesa de Hohenberg, asesinados en el famoso atentado de Sarajevo (28 de junio de 1914), y que simboliza el detonante de la guerra, y también hay algunos carteles, como por ejemplo los que se empezaron a usar para hacer propaganda bélica (es el caso, por ejemplo, del cartel «Enlist. On which Side of the Window are You?»).

Imágenes y recuerdos. 1909-1920. La pérdida del reino contiene nueve capítulos, pero es en los tres centrales: el cuarto, «Las artes y las letras»; el quinto, «Espectáculos», y el sexto, «El cine: nacimiento de un lenguaje», donde encontramos muchas de las referencias visuales y textuales (literarias) que servirán a Gimferrer para construir *Fortuny*. La diferencia entre *Imágenes y recuerdos* y *Fortuny* está en el tipo de lenguaje y en el tratamiento del material original. En la novela, el lenguaje literario es deliberadamente poético, y las referencias visuales y literarias no son explícitas.

En conclusión, *Imágenes y recuerdos. 1909-1920. La pérdida del reino*, algunos escritos de los *Dietarios* y *Fortuny* son tres textos diferentes, puesto que el primero es un ensayo histórico, los textos de los *Dietarios* son artículos de opinión de estilo periodístico y el tercero es una narración de ficción en forma de novela; pero tienen en común que son textos que reflexionan sobre la manera de narrar los hechos históricos del pasado, a través de los testigos directos que representan otros textos, ya sean narraciones textuales (memorias, autobiografías, dietarios) o bien narraciones visuales (cuadros, fotografías, carteles, películas).

3.6.3 Una visió del temps «revivalística» frente a una visió historicista

En una compilación de ensayos interdisciplinarios del historiador del arte Giulio Carlo Argan, titulada *Il revival* (1974), el filósofo Rosario Assunto subrayaba que la idea de *revival* histórico es una noción historiográfica que tiene un importante valor ontológico-metafísico, que va más allá de la simple descripción histórica. En este sentido, dentro de la noción de *revival* tiene cabida una concepción no historicista del tiempo. Sintéticamente, se puede decir que en la visión historicista el tiempo es lineal, evolutivo, diacrónico. Desde una óptica narratológica, y para evidenciar este desarrollo lineal, normalmente se usan tanto narraciones ulteriores (el tiempo de la narración es posterior al tiempo de la historia) como simultáneas (el tiempo de la narración coincide con el de la historia). En la visión revivalística, que identificamos en primer término en *Fortuny* (pero de una forma secundaria también en el *Dietari* y en *L'agent provocador*), el tiempo es fragmentario, anacrónico, como una serie de intersecciones sincrónicas que no se resuelven con un desarrollo cronológico. Argan dice:

La storia è 'catartica' proprio perché ci assicura che il passato è passato e non può ripetersi o rivivere, non essendovi ragione di risperire l'esperito: dandoci l'esperienza, ma liberandoci dal complesso del passato, conferma la pienezza della nostra responsabilità nei confronti del presente. Il revival, al contrario, rifugge dal giudizio, nega la separazione tra la dimensione del passato e quella del presente e del futuro, pone la vita come un continuo che non può mai dirsi compiutamente esperito: la memoria del passato agisce sul presente come motivazione inconscia; sollecitazione a un fare che, in sostanza, è anzitutto un vivere. (1974, 7)

Esta noción de *revival* niega, por lo tanto, que haya una separación entre la dimensión del pasado, la del presente y la del futuro, porque entiende la vida como un *fluir* continuo sin fin. Es en este sentido, y adoptando el término de Argan, que definimos la visión (o concepción) del tiempo de Gimferrer en *Fortuny* como una visión *revivalística*. En *Fortuny* el tiempo del pasado (cualquier tiempo, tanto el del padre Fortuny como el del hijo) es un tiempo que *re-vive* en el tiempo presente, de tal manera que se refleja una idea de la historia (en mayúsculas) *revivalística*.

Veamos un ejemplo:

Viena és una bombonera? Viena és una bomboneria de bombolles. [...] L'adolescent - Hugo von Hoffmansthal - enretira els ulls, està bornits en la llum bombonosa. [...] Fondalades enllà, Marià Fortuny

és en conxorxa de brocats flamígers amb Gabriele d'Annunzio en una raconada pomposa del saló. El senyor Von N., l'any 1779, arriba de Viena a Venècia, a trenc d'alba, en la capella de llum rosada del matí. Viena és un teatre [...] Venècia és un palau oceànic de passarel·les. Hugo von Hoffmannsthal, ara, no se les heu amb el senyor Von N., viatger nouvingut als carrers venecians. (73)

En este fragmento hay, por un lado, la persona real, Hugo von Hoffmannsthal, el poeta y prosador austríaco (1874-1929), y, por el otro, su personaje de ficción, el señor Von N., que vive en el siglo XVIII. De este mismo capítulo y para comprender mejor esta idea de *revival* histórico, citamos todavía el fragmento siguiente:

L'estiuada de l'any 1904 desisteix en una desclosa d'aigües adriàtiques quan Hugo von Hoffmannsthal, per la porxada del Florian, arriba a la Piazzetta, travessada per taulons en ziga-zaga que flagel·len una aigua amb reflexos de madrepòra. El campanar no existeix; s'és esfondrat, una matinada de juliol, al punt del jorn precis que Marià Fortuny arriba a Venècia amb una noia que li diuen Henriette. (74)

Aquí tenemos la supuesta llegada de un personaje de ficción, el señor Von N., en Venecia en 1779, y, unas líneas más abajo, y como si se tratara de dos hechos contemporáneos, la llegada en la misma ciudad por parte de Mariano Fortuny y de Madrazo con su futura mujer, Henriette, pero ahora en 1904. Por lo tanto, en la construcción del relato, el tiempo, o el orden de los acontecimientos (reales o no), no es importante. Precisamente, para subrayar este desarrollo no-lineal de los acontecimientos narrados, el escritor se sirve de una narración intercalada en que el tiempo se alterna al de la historia. De este modo se crea una narración que es a veces ulterior, sucesiva a aquello acontecido, y a veces simultánea, concomitante, a aquello acontecido o que se está aconteciendo. La finalidad última de este recurso narratológico es el intento complejo y ambicioso de negar el transcurrir del tiempo. Por eso, en las obras de Gimferrer emerge una fractura constante entre el orgullo utópico de conseguir un pasado perdido y la melancólica conciencia de la imposibilidad de volver allá donde algo se ha acontecido. Refuerzan esta idea los versos siguientes:

El somni no té sempre color ni moviment:
sovint, és un estat. El somni d'ahir nit
era silenciós i verd com l'aigua,
i com l'aigua era fosc, potser només amb fressa
d'alguna cosa viva que llisqués sota el cel.
[...] És això que volia dir: un estat com aquest,
sense saber ben bé si es viu o si es recorda

aquell moment mateix en què ens trobem,
sense impuls cap enllac, sense sentir
que ens caldrà deixar res o que res ens pertany. (1995a, 228)

Cómo en un sueño, el tiempo es en cada momento un posible todo, con fragmentos de pasado y de futuro en el tiempo presente. En palabras de Túa Blesa, analizando la cuestión del tiempo del sueño de este poema concreto, el sueño es un estado sin tiempo hecho de un instante estático que transcurre precisamente en su estatismo:

Sueño: estado, es decir, sin tiempo, hecho de un instante que se prolonga a sí mismo, que perdura en sí mismo, que transcurre en su estatismo, un tiempo soñado como faltando a su ser tiempo, así, tiempo sin tiempo. (Blesa 2006, 92)

La visión *revivalística* permite poner en un mismo fragmento de historia o de narración, tiempos, espacios y personas diferentes. De este modo, y en el caso concreto de *Fortuny*, vida y obra del artista son un todo y este todo corresponde a un imaginario preciso: el imaginario Fortuny.

3.7 Elementos paratextuales

Paratexto es el término con el cual Genette define el conjunto de marcas que acompañan el texto, como por ejemplo el título, el índice, la dedicatoria o los epígrafes.

El texto raramente se presenta desnudo, sin el esfuerzo y el acompañamiento de un cierto número de producciones, verbales o no, como el nombre del autor, un título, un prefacio, ilustraciones, que no sabemos si debemos considerarlas o no como pertenecientes al texto, pero que en todo caso lo rodean y lo prolongan precisamente por presentarlo. [...] El paratexto es para nosotros pues, aquello por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores, y más generalmente, al público. (Genette 2001, 7)

Estas marcas tienen una función pragmática, pero también pueden comunicar una información o una intención determinadas.

Una última característica pragmática del paratexto es lo que llamo, tomando libremente prestado este adjetivo a los filósofos del lenguaje, la *fuerza ilocutoria* de su mensaje. Se trata también aquí de una gradación de estados. Un elemento de paratexto puede comunicar una información pura, por ejemplo, el nombre del autor, o la fecha de publicación; puede dar a conocer una *intención* o una in-

terpretación autoral y/o editorial. [...] O puede tratarse de un *compromiso*. [...] O puede tratarse de un *consejo* [...] Estas notas sobre la *fuerza ilocutoria* nos han conducido insensiblemente a lo esencial, que es el aspecto *funcional* del paratexto. [...] Cualquier *vestidura estética* o ideológica ('bello título', prefacio-manifiesto), cualquier *coquetería*, cualquier *inversión paradójica* que pone el autor: siempre un elemento de paratexto está subordinado a 'su' texto, y esta *funcionalidad* determina lo esencial de su conducta y de su existencia. (15-16; cursivas en el original)

En el caso de *Fortuny*, algunas de estas marcas son clave para interpretar el relato mismo y por eso las analizamos a continuación.

3.7.1 El título

¿Por qué el título del libro es *Fortuny*? ¿Qué indica esta palabra? ¿Hay alguna intención por parte del autor o del editor? «Fortuny» no hace referencia solo a la estirpe del protagonista del relato, sino que también se refiere al imaginario que el relato pretende evocar y a la estética de este imaginario. En tercera instancia, pero no por eso menos importante, Fortuny también evoca el *brand* Fortuny, es decir, la marca con la cual Mariano Fortuny y de Madrazo registró y etiquetó sus creaciones. De hecho, todo el capítulo veintinueve, «El negocio», evoca esta cuestión.

3.7.2 Las dedicatorias

El libro presenta dos dedicatorias, una inicial y otra final. La inicial, «A Maria Rosa», se dirige a la mujer del escritor de entonces, la pianista Maria Rosa Caminals. Esta dedicatoria no aporta ninguna clave de lectura del texto. Se trata, por lo tanto, de un elemento paratextual que solo acompaña el texto. La final, «To the happy few», tiene la función pragmática de acompañar el texto pero además también forma parte de su contenido y es una clave de lectura para interpretarlo. ¿Quiénes son estos *happy few* a los que el autor dedica el texto?

Como decíamos, en el artículo «La *vànova* de Valentino», Ofèlia Dracs (1983a) recalca el carácter elitista de la novela recordando esta dedicatoria final del libro. Gimferrer aclaró esta cuestión en una entrevista. La entrevistadora le preguntaba si él creía en el valor de la «inmensa minoría» de Juan Ramón Jiménez y él, entendiendo que se refería al polémico artículo, respondía que con esta dedicatoria final aludía a los *happy few* de Stendhal:

Nunca he hecho poesía comprometida porque a mí me interesa escribir para los que Stendhal llamó “happy few”. Lo escribí al final de *Fortuny*, y hubo gente que se molestó, pero creo que son el auténtico público de la literatura. (Massot 199)

«To the happy few» es la dedicatoria con la que Stendhal cierra su novela *La Chartreuse de Parme* (1839), novela que Gimferrer tradujo al catalán poco antes de escribir *Fortuny*. ¿Quiénes son los *happy few* de Stendhal y qué relación pueden tener con los *happy few* de Gimferrer? En el caso de Stendhal, los *happy few* son los lectores que sabrán apreciar el texto. La mayoría de sus lectores y críticos contemporáneos no apreciaban mucho su estilo realista y por eso empezó a ser un escritor apreciado y críticamente valorado a inicios del siglo XX, unas décadas después de su muerte. Consciente de este hecho, Stendhal dedicó su novela *La Chartreuse de Parme* a sus lectores, definiéndolos como «los pocos felices», pero no lo escribió en francés, sino que lo hizo en inglés.

Como ha señalado Brian Joseph Martin (2011), a pesar de que esta dedicatoria final en inglés se puede interpretar esencialmente de dos maneras, o bien como una alusión al canto undécimo de *Don Juan* de Lord Byron, que habla de los *the thousand happy few* que disfrutaban de las ventajas y de los privilegios de la alta sociedad; o bien como una citación de una frase del drama histórico de Shakespeare *Enrique V*: «We few, we happy few, we band of brothers» (Henry V, IV, 3). Muy probablemente Stendhal se estaba refiriendo a la novela del escritor irlandés Oliver Goldsmith *The Vicar of the Wakefield* (1766), en la cual «the happy few» hace referencia irónicamente a los pocos afortunados que saben leer (e interpretar) el título pedante y oscuro del tratado sobre monogamia (Martin 2011, 123).⁸

Es significativo notar como Gimferrer, igual que Stendhal, también escribe estas palabras de la dedicatoria en inglés y en mayúsculas, y las coloca en el centro de la página. Seguramente el trabajo de traducción de la novela de Stendhal influyó a Gimferrer en la elección de esta dedicatoria, que además confirma la posición ‘mandarina’ del escritor, defensor de una literatura de calidad frente a otras posiciones más cercanas a un tipo de literatura más popular.

⁸ Se vea también la nota de Henri Martineau: «Mais plutôt, faut-il sur ce point, s'en rapporter à l'heureuse découverte de Paul Hazard qu'il a exposée dans les *Mélanges* Huguet. Dans le *Vicaire de Wakefield*, au chapitre II, on voit le bon curé écrire maintes brochures avec la consolation de penser que ses oeuvres son lues par les *happy few*» (en Stendhal 1961, 677).

3.7.3 Los epígrafes

El epígrafe es una cita de un pasaje breve de una obra o de un autor ilustre, que un escritor puede poner antes de empezar el propio texto para confirmar con palabras legítimas aquello que está por decir. Por ejemplo, el escritor italiano Ugo Foscolo, en su obra *Dei Sepolcri* (1809), compuesta de 295 endecasílabos blancos, escribe el epígrafe siguiente: «Deorum Manium iura sancta sunt», citando, así, una de las antiguas leyes romanas del *Duodecim tabularum leges* para confirmar lo que va a narrar poéticamente, es decir, que los derechos de las almas de los difuntos son sagrados.

Antes de que empiece el texto de la novela, Gimferrer escribe tres epígrafes.

El primero es una cita de Gédéon Tallemant des Réaux, un poeta francés del siglo XVII conocido por su libro *Historiettes* (1960), una compilación de biografías breves de diferentes personajes de su época, como Richelieu, Luis XIII o La Fontaine. «En ce temps-là on s'habillait de couleurs», es decir, 'En aquel momento en el cual uno se vestía de colores', es una frase que Gimferrer probablemente extrajo de la compilación de biografías *Historiettes*, donde Tallemant a menudo comentaba el estilo de la manera de vestir para reflejar la personalidad de los diferentes personajes que retrataba. Por ejemplo, para subrayar la importancia de la decoración como elemento estético y moderno, con referencia a la marquesa de Rambouillet (Roma, 1588-París 1666), en el libro bajo el seudónimo de Madame de Nouveau, Tallemant opinaba que su forma de vestir era la más osada y también vanidosa de todo Francia, y en relación con esta opinión contaba una anécdota significativa:

Madame de Nouveau est la plus grande folle de France en bravèrie. Pour un deuil de six semaines, on lui a vu six habits: elle a eu des jupes de toutes les couleurs tout à la fois. Qu'on la prie de montrer celle qu'elle a: "Ah!" dit elle, "c'est la moindre, ma verte est débordée; on met des points de soye à ma bleue; le brodeur re-fait quelque chose à ma jaune, la ceinture de mon incarnate est défaite. Une jupe de toile d'or avec quatre grandes dentelles! ce n'est qu'une petite jupe; ne vous amusez pas en cela", disoit-elle "mais regardez mon velours, car il est divin." Et tout le jour elle ne parlera d'autre chose. Une vanité la plus impertinente qu'on ait jamais vue. (Tallemant des Réaux 1960, 211)

La marquesa de Rambouillet, que en realidad se llamaba Catherine de Vivonne, fue una mujer que se avanzó a su tiempo. Fue la primera mujer en París que abrió un salón literario. El salón era en una estancia de su residencia, el Hôtel de Rambouillet, lugar que ella misma se encargó de reestructurar y decorar con novedades entonces importan-

tes, como por ejemplo pintar su habitación personal de color azul, con cortinas y telas también de color azul, cuando normalmente se pintaban con tonalidades de color rojo. Frecuentaban las tertulias literarias del salón de Catherine de Vivonne, nobles, burgueses, pero también personalidades literarias como Georges de Scudéry, Madame de Sévigné, Pierre Corneille, Madame de La Fayette y lógicamente el mismo Gédéon Tallemant des Réaux. A estas tertulias a menudo también asistía su hija mayor, Julie. A Julie, de gran belleza y sensibilidad artística, algunos de estos escritores le dedicaron una compilación de poesías, el célebre manuscrito poético *La Guirlande de Julie* (s. XVII), entre las cuales también hay una de Tallemant des Réaux. Esta compilación de poesías es un claro ejemplo del llamado Preciosismo, un estilo caracterizado por un exceso de refinamiento, especialmente en el lenguaje, que entonces, a mediados de siglo XVII, entre el Barroco y el Clasicismo, estaba mucho en boga en la sociedad y en la literatura francesas. Este estilo barroquizante del lenguaje y el mundo de la marquesa de Rambouillet (su manera de vivir la vida a través del arte, entendiendo también las artes decorativas y, por lo tanto, la decoración de interiores y el vestir como medios de expresión subversivos) nos remiten al estilo también barroquizante del lenguaje empleado por Gimferrer para evocar la atmósfera de la *Belle Époque*, con mujeres tan singulares como la Marquesa Casati, pero también nos remiten a la vertiente de coleccionista y de diseñador de ropas de Mariano Fortuny y Madrazo.

El segundo epígrafe, «...un or / agonise selon peut-être le décor...», ‘un oro / Agoniza según tal vez rijosa fábula’ o ‘un oro / Agoniza según tal vez el decorado’,⁹ es un verso de Mallarmé del soneto «Sonnet en xy», que se publicó por primera vez en 1899 en *Poésie*. La palabra *décor* nos remite a la decoración en el sentido de ornamento decorativo y al decorado, esto es, el lugar de acción donde se lleva a cabo una representación y, por lo tanto, al mundo de la ficción. Estos dos elementos, el ornamento y el decorado o mundo artístico, definen el imaginario Fortuny, y el estilo personal de Mariano Fortuny y de Madrazo de entender la vida artística.

El tercer epígrafe,

Is the Arte of culture, of reflection, of intellectual luxury, of aesthetic refinement, of people who look at the world and at life not directly, as it were, and in all its accidental reality, but in the reflection and ornamental portrait of it furnished by art itself in other manifestations; furnished by literature, by poetry, by history, by erudition. (James 1989, 144)

⁹ La primera traducción es de Octavio Paz publicada en 1968 en la revista *Diálogos* de México y la segunda de Jorge Camacho, se vea: <https://zoevaldes.net/2010/09/20/el-soneto-en-ix-stephane-mallarme-traducciones-de-octavio-paz-y-jorge-camacho/>.

es una cita de Henry James de su libro de crítica de arte *The Painter's Arte: Notes and Essays on the Pictorial Arts*. El pasaje corresponde a las palabras que James usó para definir el arte del pintor Edward Burne-Jones después de haber visto algunos de sus cuadros en Londres, en la galería Grosvenor Gallery que el señor Coutts Lindsay, en 1877, acababa de abrir (McCarthy 2012, 184). Como indicaba James, Burne-Jones hacía algunos años que no había expuesto su obra en público y esta vez exponía siete telas. Según James, la presencia de Burne-Jones en la Galería Grosvenor, donde también había cuadros de otros pintores, era la principal atracción. James destacaba un cuadro en concreto, *The Mirror of Venus* (1875) [fig. 5].

Here hang, moret hang covering a complete wall, the productions of Mr. Edward Burne-Jones, who is quite the lion of the exhibition. Mr. Burne-Jones lionship is owing partly to his 'queerness' and partly to a certain air of mistery which had long surrounded him. He had not exhibited in public for many years, and people had an impression that in private prosperity his genius was growing 'queerer' than ever. [...] I must content myself with calling them by far the most interesting things in the Grosvenor Gallery. They are seven in number, each of them is large and elaborated, and they represent altogether an immense amount of labour, science, and skill. In my opinion they place their author quite at the head of the English painters of this degenerated time. (144)

James destacaba este cuadro en concreto porque contenía la idea de la potencia de la imagen artística, de la autonomía de la obra de arte. Un cuadro como un espejo puede reflejar una imagen de la realidad, pero esta imagen no es solo un reflejo, sino que es una imagen en ella misma.

Into some such mirror as this the painters and poets of Mr. Burne-Jone's turn of mind seem to me to be looking; they are crowding round a crystal pool with a flowery margin in a literary landscape, quite like the angular nymphs of the picture I speak of. (144)

La imagen que refleja el agua clara del estanque, como si esta fuera un espejo, es una imagen que, como el cuadro mismo, también tiene un marco, en este caso un marco de flores, «a flowery margin». La imagen dentro de la imagen, y la autonomía de la obra de arte, emerge ya desde las primeras líneas en la novela de Gimferrer, mediante este narrador que esporádicamente también muestra su opinión.

Según James, el arte de Burne-Jones era interesante precisamente porque reflejaba esta capacidad del artista de saber mirar el mundo y la vida no de una manera directa, sino desde el reflejo que se constituye desde la literatura, la poesía, la historia o la erudición.



Figura 5 Edward Burne-Jones, *The Mirror of Venus*. 1875. Óleo sobre lienzo, 120 x 200 cm. Lisboa, Museo Calouste Gulbenkian. Wikimedia Commons © Dominio público

Pero no todos los críticos lo entendían de este modo y, como señalaba James, algunos críticos no valoraban positivamente la pintura de Burne-Jones porque la consideraban poco viva, incapaz de reflejar el mundo tal como es.

‘It is not painting’ I hear them say, ‘and it has nothing to do with painting. It is literature, erudition, edification; it is a superior education, a reminiscence of Oxford, a luxury of culture. Painting is a direct rendering of something seen in the world we live in and look at, we love and admire, and in that sense there is certainly no painting here.’ A part of this is very true. What such a critic brutally calls the reminiscences of Oxford occupies a very large place in Mr. Burne-Jones’s painting, and help it to give us the feeling that the painter is thinking, not looking, which the critic in question finds so irritating. (145)

Como el crítico que James decía que se había irritado porque la pintura de Burne-Jones era pura construcción y que no contenía vida, también Jaume Cabré - Ofèlia Dracs (1983a), en su polémico texto «La vànova de Valentino», consideraban que la novela de Gimferrer no era una novela porque no tenía vida, porque su autor había sido incapaz de crear una acción narrativa con personajes vivos.

Con esta cita de James en forma de epígrafe, Gimferrer pretende avalar la artificiosidad y la elaboración extremas de su novela: una narración sin acción, construida a partir de la descripción de una serie de escenas fruto de constantes referencias literarias, cinematográficas y artísticas. En otras palabras, una narración que no mira al mundo ni a la realidad directamente, sino a través de sus manifestaciones artísticas. Eloi Grasset (2011b, 148) analizaba este epígrafe destacando que esta observación de James se puede relacionar con la poética de Gimferrer y con la voluntad concreta en *Fortuny* de evocar un imaginario mediante la (re)creación de una serie de imágenes.

3.7.4 El título de cada capítulo

El título de cada capítulo hace referencia a su contenido esencial concreto y, en este sentido, son 'pistas' que pueden ayudar al lector a interpretar. A continuación definimos sólo brevemente lo que cada título evoca, puesto que en la parte que sigue, el imaginario *Fortuny*, analizamos en detalle todo el mundo que estos capítulos contienen.

1. «El hombre del turbante» es Mariano Fortuny y de Madrazo, concretamente se refiere a la fotografía realizada durante los años treinta donde éste lleva un turbante en la cabeza.
2. «Los forasteros» son Henry James y John Singer Sargent, dos americanos en Venecia.
3. «Las muchachas flor» es el título de un cuadro de Mariano Fortuny y de Madrazo, del 1896 de temática wagneriana.
4. «La trágica» es Eleonora Duse, protagonista de la pieza teatral *Francesca de Rimini* (1901), de Gabriele D'Annunzio.
5. «El palacio Martinengo» es donde Mariano Fortuny y de Madrazo vivió en Venecia con su madre y su hermana.
6. «Villa Pisani» es un villa en la localidad italiana de Stra, muy cerca de Venecia. Eleonora Duse y D'Annunzio la visitaron cuando eran amantes y esta experiencia personal D'Annunzio la (re)elabora y la describe en su novela *Il fuoco* (1900).
7. «Interludio» o «entreto» es una breve composición musical o farsa que se representa entre los actos de un concierto instrumental o de una obra teatral. En este sentido, entendemos que con esta palabra el narrador sugiere el mundo de la representación.
8. «El espejo de Eros» hace referencia al cuadro de Velázquez *Venus del espejo* (1650).
9. «Una visita» quiere indicar que se narrará una visita, es decir, la acción de ir a ver alguien a su casa porque hay un vínculo de amistad. Una visita tiene lugar en un sitio y en un espacio temporal concretos. En este caso se narrará una supuesta visita de Proust a Fortuny en su casa.

10. «Latitudes» plural de latitud, quiere decir extensión, dimensión o distancia. En este caso, sugerirá diferentes lugares muy distantes entre ellos: Nueva York y Egipto.
11. «Pajarería» hace referencia al cuadro *Las dos damas venecianas* (1490-1495 aprox.), de Vittore Carpaccio.
12. «El viajero» es el personaje de ficción del escritor austriaco Hugo von Hoffmansthal: El señor von N, que hace un viaje a Venecia.
13. «El decorado». Como la misma palabra indica, este capítulo evocará la idea de decorado, en el sentido espacio físico donde tiene lugar una representación, una ficción (teatral o filmica).
14. «Visiones». Con esta palabra se está haciendo referencia a aquellas imágenes no reales que, por el efecto de la ilusión, lo parecen. En este sentido, las imágenes o las visiones, como los personajes de una novela o de un cuadro, se confunden con la realidad.
15. «Henriette» es el nombre de pila de la mujer de Mariano Fortuny y de Madrazo.
16. «Nocturno» evocará todo un mundo relativo a la noche.
17. «Retorno a Villa Pisani» indica que se regresa a esta villa en Stra.
18. «Teatros». Capítulo que evocará una de las facetas artísticas de Mariano Fortuny y de Madrazo: el de escenógrafo y diseñador de trajes para el teatro.
19. «Entreacto» es el intervalo de descanso entre dos actos de un espectáculo. Por eso, este título sugiere que el narrador evocará algún episodio, o escena, relativo a un entreacto.
20. «Las figuras de cera». Hace referencia al trabajo del abuelo de Mariano Fortuny y de Madrazo, que se ganaba la vida haciendo de modelador de figuras de cera.
21. «Instantes» se refiere en unos momentos de vida. En este caso de diferentes personas relacionadas con Mariano Fortuny y de Madrazo.
22. «Los amantes» son dos personas que se estiman. Este capítulo evocará distintas imágenes de amantes, siempre relacionados con Mariano Fortuny y de Madrazo.
23. «La esfinge» es un animal fabuloso con cabeza y busto de mujer, alas de águila y cuerpo de león. El capítulo evocará principalmente la escena de la película *Istambul*, de Orson Welles, donde la actriz Dolores del Río lleva un disfraz de felino.
24. «Encuentros». Un encuentro es un momento en el cual se reúnen (o se encuentran por casualidad) diferentes personas. En este caso, el narrador describe un encuentro entre Henry Miller, Georges Simenon y Charles Chaplin.
25. «Episodio». Como en los capítulos veintiuno y veinticuatro, también en este caso el título del capítulo es una palabra que

define un espacio de tiempo y de lugar concretos. Un episodio es un acontecimiento de características específicas que se enlaza más o menos con otros que forman un todo. Así, aquí el narrador evocará un episodio relacionado con los otros episodios que forman el conjunto de la historia.

26. «Sororal» es un adjetivo que significa perteneciente o relativo a la hermana. Así, el narrador indica que el capítulo evocará algún acontecimiento relativo a este significado. De hecho, las protagonistas serán dos hermanas, las actrices Lillian y Dorothy Gish.
27. «Sobremesa». Esta palabra también indica un instante concreto, es decir, el momento en el cual, después de una comida, las personas continúan sentadas alrededor de una mesa relajadamente, hablando, jugando, etc. En este capítulo, el narrador evoca un cuadro de Marià Fortuny y Marsal, *Almuerzo en el Alhambra* (1872).
28. «Retrato». Se evoca la faceta de fotógrafo de Mariano Fortuny y de Madrazo.
29. «El negocio». Se habla de la faceta de empresario de Mariano Fortuny y de Madrazo, evocando su negocio comercial de estampas de tejidos en Venecia.
30. «La residencia». Aquí se evoca el palacio Orfei, palacio en Venecia donde Mariano Fortuny y de Madrazo trabajaba.
31. «La trama» es la manera como se ha desarrollado una historia, pero también un conjunto de hilos que forman una tela.
32. «Incursiones» hace referencia a entrar en un territorio o en una actividad artística o profesión que no es la propia. En este sentido, se hace referencia a la multidisciplinariedad artística.
33. «La tragedia» es *The Tragedy of Othello, the Moor of Venice* de Shakespeare y el *Otelo* de Orson Welles.
34. «El 2 de mayo» alude al cuadro de Goya del mismo título.
35. «La campana» es la campana de la iglesia de San Marcos en Venecia, que toca para anunciar la muerte de Mariano Fortuny y de Madrazo.
36. «El salón japonés» es un cuadro de Marià Fortuny y Marsal de 1874.
37. «*Dramatis personae*» es la relación de los personajes que han aparecido en el relato.

3.7.5 El escrito de la contracubierta de la primera edición

La contracubierta de la primera edición en catalán propone un texto que define el libro como una novela innovadora. En este sentido, la contracubierta avisa al lector que lo que tiene entre las manos no es una novela convencional. La parte final de este texto contiene también fragmento de la frase que ya aparecía a la cubierta y que, como

hemos indicado, tenía la función de presentar a la obra ganadora del premio. La frase decía: «Una nueva y brillantísima dimensión estética de la novela en lengua catalana».

Fortuny és un insòlit relat que teixeix una tènue i suggestiva història d'art i de records íntims. [...] Més que una novel·la en l'accepció habitual del terme, *Fortuny* és un fluir de situacions, moments privilegiats i marcs ambientals, un brillantíssim joc de miralls en el temps que esdevé una fastuosa escenografia que dona una nova dimensió estètica a la narrativa en català? (contracubierta)

¿Quién escribió el texto de la contracubierta?

Cómo nos aclaraba Gimferrer, el texto lo escribió esencialmente Carles Pujol.¹⁰ Recordamos que Carles Pujol era uno de los miembros del jurado del Premio Ramon Llull y uno de los que sí que consideraba *Fortuny* como una novela. Como ha recordado recientemente Julià Guillamon (2015, 646-62), Gimferrer y Pujol, a finales de los años setenta, fueron dos grandes defensores de la obra de Perucho. Más tarde, a finales de los años ochenta, concretamente el 6 de enero de 1987, Gimferrer, Perucho y Pujol crearon la Academia de los Ficticios.

El texto de la contracubierta tiene una función pragmática, ya que presenta la obra al lector, pero lo hace con una intención determinada. Es la intención de la editorial – en la persona de Carlos Pujol – que pretende presentar el libro ganador del premio más importante de novela en lengua catalana, como una novela, en primer lugar, pero, sobre todo, como una novela que va más allá de los términos canónicos que establece este género. Así pues, este texto no nos da una clave de lectura para interpretar la obra, pero sí que ofrece algunas pistas para saber de qué trata la historia: «una tenue y sugestiva historia de arte y de recuerdos íntimos», dónde y cuándo tiene lugar: «En unos escenarios bellos y prestigiosos – sobre todo Venecia, Viena y París –, y a lo largo de un extenso periodo que alcanza desde el siglo XIX hasta hoy» y cuáles son sus personajes:

desfila davant del lector una successió d'estampes al bell mig de les quals hi ha una família d'artistes. A l'entorn de Marià Fortuny i Madrazo, pintor, fotògraf, escenògraf, decorador i dissenyador de modes, hi ha els membres de la branca paterna, com el Fortuny més conegut, el pintor d'història Marià Fortuny i Marsal, i els de la materna, els Madrazo. [...] Éssers reals [...] o criatures de ficció (Albertine de Proust), tota la gamma d'art entre dos segles [...] Henry James, D'Annunzio, Proust [...] amb un turbulent món de dictadors, aristòcrates, models, cortesanes... (contracubierta)

10 Anexo, § 1 «Entrevista».

4 *Fortuny* y el imaginario *Fortuny*

Sumario 4.1 Imaginario. – 4.2 El orientalismo. – 4.3 El *bric-à-brac*. – 4.4 Escenografías.
– 4.4.1 Venècia. – 4.4.2 Viena. – 4.5 El erotismo.

4.1 Imaginario

Concordando con cuanto afirmado por Grasset (2006, 43), Gimferrer en su novela *Fortuny* transmite un imaginario y para ello, desde las páginas del libro, el escritor (re)crea y (re)regenera un cierto mundo artístico.

Unos seis años después de la publicación de la novela, Gimferrer hizo una conferencia en Barcelona con el siguiente título: *L'imaginari de Fortuny, del París dels Salons i de Roma a la Belle Époque*, donde consideraba que vida y obra de un artista se encuentran en un mismo nivel porque son un todo indisoluble. No se entenderá más bien la obra del artista porque se conozca la vida, como tampoco se entenderá más bien la vida porque se conozca detalladamente la obra.

La vida des del punt de vista de Vasari és l'obra [...] Això es manté, per la major part d'artistes importants, fins a l'època romàntica. Els artistes no tenen biografia. Velázquez, per exemple, no en té: sabem molt poques coses sobre què era ell com a persona. [...] Velázquez és opac. L'únic que en coneixem és l'inventari de la seva biblioteca, i en diu molt poca cosa: conté només les pertinences que podien ser útils a un pintor. (Gimferrer 1997, 375)

En el caso de Mariano Fortuny y de Madrazo, su vida y su obra, tal y como Gimferrer nos las presenta en su novela *Fortuny*, son una vida y una obra que se mezclan con la vida y la obra de su padre, Marià For-

tuny y Marsal. Así, la vida y el arte de un artista se confunden con la vida y el arte de otro artista. El resultado de esta ‘mezcla’ es el imaginario Fortuny. Gimferrer afirmaba en su conferencia que la vida y el arte de Mariano Fortuny son una continuación del arte de su padre:

L’imaginari vol dir el tipus particular d’imaginació, la mena de món imaginari, peculiar, d’un artista. L’imaginari de Fortuny [del pare] va perpetuar-se a través del seu fill [...] Fortuny fill renuncia simplement, d’una manera inconscient però hi renuncia, a fer obra pictòrica pròpiament vàlida per tal de perpetuar l’heretatge del seu pare i, en certa manera, fer una continuació impossible, si no de l’obra pictòrica, sí almenys de l’atmosfera del pare. (366-7)

La fotografía del Fortuny hijo vestido de árabe que el narrador evocaba en el primer capítulo es un ejemplo del conjunto de imágenes y sensaciones que conforman el imaginario Fortuny. Detrás de esta imagen del hijo vestido de árabe se sugiere parte de la obra pictórica de su padre, Marià Fortuny y Marsal. La imagen que propone el narrador en este capítulo, como en el resto, no solo recoge el momento de la creación - es decir, el de hacer la fotografía -, sino que también refleja una atmósfera, un mundo artístico o imaginario. No es casual que Gimferrer en la elección del título opte por una sola palabra, Fortuny, que si bien literalmente corresponde a un apellido, principalmente alude a un mundo. Para explicar mejor este mundo nos servimos de la definición de imaginario de Roland Barthes (1978, 115), según el cual el imaginario es la asunción global de la imagen. Así, el título contiene en sí mismo esta imagen global a la cual se refiere Barthes y que nosotros identificamos con el imaginario Fortuny.

Según Gimferrer, el imaginario Fortuny es un conjunto de signos artísticos que pueden pertenecer a disciplinas artísticas diferentes, que van más allá de un espacio y de un tiempo y que, por lo tanto, forman parte de una estética intemporal.

Així, doncs, s’ha produït un fenomen curiós. Tot aquest món que comença com a manifestació sublimada, estilitzadíssima, molt refinada, d’allò que avui dia en diem art *pompier*; [...] aquest món que sembla ser per un moment, [...] un món de classicisme intemporal, un món equiparable al dels mestres antics; aquest món aparentment oblidat després, no ha estat oblidat realment, ha tingut una vida subterrània [...] a través de Fortuny fill, a través dels seus contactes amb Proust i a través de la seva prolongació en l’ambient de l’aristocràcia, de l’alta burgesia i en l’ambient cinematogràfic tant a la vida privada dels artistes de Hollywood, principalment, com en l’ambient escenogràfic, o la mateixa escenografia de determinades representacions teatrals. [...] Es produeix així un fenomen curiós de la història de l’art que és la perpetuació d’una

cosa que està per sota d'una escola determinada, encara que ens sembli una manifestació d'aquesta escola: aquest imaginari que és l'arrel de tot, i la seva perpetuació al llarg d'un espai de temps que és, a la pràctica, d'un segle. (Gimferrer 1997, 338)

¿Cuáles son estos signos artísticos que forman una estética intemporal? ¿Cómo emergen en la novela?

Esencialmente, distinguimos cuatro signos artísticos: el orientalismo, el *bric-à-brac*, las escenografías y el erotismo.

4.2 El orientalismo

Con este término nos referimos a la corriente pictórica y al mundo oriental en general en contraposición a todo aquello occidental/europeo.¹ En la obra pictórica de Marià Fortuny y Marsal, se identifican dos tipos de orientalismo: el de temática orientalista arabizante, que representa la primera etapa que marca el principio de una carrera de grandes éxitos, y el de temática orientalista exótica o japonesa, que emerge hacia el final de una trayectoria. No es un final en el sentido de madurez, sino que corresponde a un final forzado, causado por la muerte inesperada del pintor. No es casual que estas dos etapas, que expresan un principio y un final en la trayectoria artística de Marià Fortuny y Marsal, correspondan al principio y al final de la novela de Gimferrer. Veámoslo.

El primer capítulo, «El hombre del turbante», se abre evocando la temática orientalista arabizante, mediante los cuadros *La odalisca*, *El herrador marroquí* y la famosísima *Batalla de Tetuán*. Tal y como destaca Joan Miquel Llodrà, Marià Fortuny y Marsal se sentía muy atraído por la cultura árabe hasta el punto que poco a poco la temática orientalista se convirtió en el tema principal de sus pinturas:

Poco a poco, profundamente atraído por aquella cultura [árabe] Fortuny fue desplegando una temática orientalista como pocos han realizado. El ambiente, la atmósfera, la luz y la manera de vivir del norte de África se convirtió en el verdadero tema de estas pinturas. (Llodrà 2006, 9)

Serán, pues, estas características, como la luz y la atmósfera en general del norte de África, las que su hijo, Mariano Fortuny, posteriormente reproducirá en sus obras y también en su manera de ser. Los

¹ Para profundizar sobre el Oriente visto por Occidente, hemos tenido en cuenta el trabajo de Edward W. Said, *Orientalismo* (2003).



Figura 6 Marià Fortuny y Marsal, *Los hijos del pintor en el salón japonés*. 1874. Óleo sobre lienzo, 44 × 93 cm. Madrid, Museo del Prado, Sala 063. Copyright de la imagen © Museo Nacional del Prado

estampados de sus ropas y sus trabajos de iluminación, pero también las famosísimas lámparas de seda o vidrio son un claro ejemplo de esto. Este mundo oriental, Mariano Fortuny lo transmite en su obra y también a través de su propia persona, de su comportamiento, de su modo de ser artista. Esta actitud queda inmortalizada en la foto de Fortuny vestido de árabe, con turbante y chilaba. Persona y personaje, Occidente y Oriente, capturados en una imagen y evocados en el primer capítulo a través de las palabras.

La novela termina con el capítulo «El salón japonés». Este título nos remite explícitamente a uno de los últimos cuadros de Fortuny padre, *Los hijos del pintor en el salón japonés* (1874) [fig. 6].

El capítulo empieza hablando de Henriette Fortuny, la mujer de Fortuny hijo. Y hay una fecha: 1960. Esta fecha indica que Henriette es viuda desde hace once años. Se ha acabado, por lo tanto, un linaje de artistas, pero el narrador evoca una cotidianidad familiar, impregnada de una atmósfera refinada y oriental, que todavía está viva. *Los hijos del pintor en el salón japonés* es un cuadro que representa el final de una trayectoria artística, y a la vez es también un signo de continuación, porque en la tela están representados los hijos del pintor (el futuro), y también porque esta tela muestra el nuevo tipo de pintura, una pintura casi (pre)impresionista, que Fortuny padre habría podido realizar si hubiera vivido más años.²

² Esta hipótesis ya se formula en los primeros estudios sobre el pintor publicados en España a finales del siglo XIX, como los de Salvador Sanpere i Miquel, Josep Yxart o Francesc Miquel i Badia (Doñate, Mendoza, Quílez 2008, 11-12).

Otro signo artístico de este tipo de orientalismo japonés, lo encontramos en el capítulo undécimo, «Pajarería». En la última frase aparece el nombre del pintor japonés Katsushika Hokusai (Edo/Tokyo, 1760-1849): «Les dues dames vestides per Carpaccio, per Hokusai, per Fortuny» (69). Las dos damas venecianas a las cuales hace referencia el narrador son las del cuadro del pintor veneciano Vittore Carpaccio, *Due dame veneziane*. Lo que el narrador está evocando, citando explícitamente los apellidos de los tres pintores y usando el verbo ‘vestidas’, es la faceta de diseñador de trajes y de diferentes prendas de ropa de Mariano Fortuny, y, al mismo tiempo, el ambiente bohemio y artístico de las damas de la burguesía y la aristocracia europea y norteamericana de principios del siglo XX que lucían sus modelos. Esta vertiente artística de Fortuny hijo comprende el arte del diseño relacionado con los tejidos, y también incluye las artes decorativas, la pintura, el teatro y el cine. Se evoca a tres artistas que pertenecen a épocas diferentes: Vittore Carpaccio (que vivió entre la segunda mitad del siglo XV y la primera mitad XVI), Hokusai (que vivió entre la segunda mitad del siglo XVIII y la primera del XIX) y Mariano Fortuny (que vivió entre la segunda del XIX y la primera del XX), pero hay un nexo doble que los une. Por un lado, la ciudad de Venecia, ciudad natal de Carpaccio, pero también ciudad de adopción de Fortuny hijo. Y por el otro, la elegancia y la atemporalidad que tanto la ciudad lagunar como la pintura de Carpaccio o los trajes de Fortuny tienen, igual que la pintura de Hokusai. Los cuadros de Carpaccio, y a la vez los de sus conciudadanos, Bellini y Tiziano, así como los trajes de los duxes y las cortesanas, son fuente de inspiración para Fortuny. Ya lo decía Proust a través de uno de sus personajes:

En cuanto a las toilettes, en ese momento lo que más le gustaba era todo lo que hacía Fortuny. Estos vestidos de Fortuny - yo había visto a Mme. de Guermantes llevar uno - eran aquellos de los que Elstir hablándonos de las magníficas vestimentas de los contemporáneos de Carpaccio y de Tiziano, nos había anunciado la próxima aparición, renaciendo de sus cenizas suntuosa, porque todo debe volver, como está escrito en las bóvedas de San Marcos y como proclaman, bebiendo en las urnas de mármol y de jaspe de los capiteles bizantinos, los pájaros que significan a un tiempo la muerte y la resurrección. (cit. de Osma 2010, 67)

En cuanto a los trajes de Fortuny y al escritor Proust, resaltamos también el capítulo decimocuarto, «Visiones». Aquí, el narrador evoca los modelos Fortuny que llevaba Albertine, personaje de ficción del sexto volumen de *À la recherche, La fugitive o Albertine disparue*. En este capítulo, el narrador también hace referencia a los modelos de Fortuny que lucían las mujeres de D’Annunzio, tanto las de ficción,

como Isabella Inghirami, personaje protagonista de la novela *Forse che sì, forse che no* (1910),³ como las reales, como su amiga y amante, la marquesa Luisa Casati:

Una matèria inerta lligada a una forma viva. Albertine duu un vestit de Fortuny: amb ornaments àrabs, és d'un color blau fosc que, a poc a poc, en atansar-hi els ulls, es muda en or canviant i fugisser; les mànigues són folrades d'un color rosa de cirera que en diuen rosa Tiepolo. [...] Isabella s'és embolcallada en un model de Fortuny: un xal de gasa oriental, amb un tint de rosa de lluna quan neix, amb gernació estampada, de plantes i de bèsties. [...] Els servents negres, amb torxes enceses, flanquegen la Casati, abillada amb una banda knossos de Fortuny que li cenyeix el coll. (83-4)

Los trajes Fortuny son el nexa biográfico entre Fortuny y los escritores Proust y D'Annunzio, y también hacen de vínculo entre la realidad y la ficción, entre personas y personajes. De este modo, estos dos mundos aparentemente opuestos se confunden y se convierten en un solo espacio-tiempo.

Volviendo a los cuadros de Carpaccio y a la faceta de diseñador de prendas de vestir de Fortuny, hay que añadir que éste no sólo buscaba una estética, sino que también creía en la libertad del arte y de las personas. Así, para sus creaciones, se inspiraba en los trajes del siglo XVI veneciano, pero también en otros:

Las culturas orientales e islámicas fueron otro germen de ideas para Fortuny: el Kimono japonés, la túnica copta, la abas árabe, el burnous magrabí, el dolman turco, la Yuba musulmana y la kurta o el sari indio fueron transformados por él en una extensa colección de prendas de vestir. (Osma 2012, 154)

El quimono es otro signo evidente de la pasión que Fortuny hijo heredó de su padre por el Oriente en general y por el arte japonés en concreto. Como indicado por Vives (1993, 23-33), Marià Fortuny y Marsal fue uno de los primeros pintores españoles atraídos por el arte japonés y por la pintura de Hokusai. Fortuny padre compraba y coleccionaba objetos provenientes del Japón. Por ejemplo, en el cuadro *El coleccionista de estampas I* (1863),⁴ en medio de la composición

³ Para su personaje, Isabella Inghirami, algunos estudios afirman que D'Annunzio se inspiró en la marquesa Luisa Casati, pero teniendo en cuenta la nota del 14 de julio de 1908 del *Taccuino* se entiende que D'Annunzio se refería a la condesa Giuseppina Mancini (Smargiassi 2010).

⁴ Marià Fortuny y Marsal realizó en cuatro años, de 1863 a 1867, tres versiones de este cuadro. En las tres versiones, los personajes principales – el coleccionista de estampas,

hay una armadura japonesa. Este elemento decorativo del cuadro nos lleva a hablar de otro tema del imaginario Fortuny, el coleccionismo o *bric-à-brac*.

4.3 El *bric-à-brac*

En el punto anterior exponíamos en qué modo las atmósferas y el estilo oriental de Fortuny padre se perpetúan en la obra del hijo. Esta transmisión es fruto de la clara admiración que el hijo siente hacia la obra pictórica del padre y hacia muchos de los objetos que éste coleccionaba. Así, Fortuny hijo también será un apasionado coleccionista, hasta el punto que, con los años, el palacio Orfei se convertirá, tomando las palabras de Gimferrer, en «el *bric-à-brac* de la *belle époque*» (1987, 10), un tipo de casa-museo-estudio-laboratorio lleno de objetos más o menos artísticos (pero muy curiosos) aparentemente desordenados y poco relacionados entre sí:

Fortuny dà spesso l'impressione di essere dominato da una sorta di *horror vacui*: in realtà, tutto ha un posto in un universo perfettamente funzionale all'immaginario, al lavoro, alla creazione dell'artista. Si osservino sul pavimento i lunghi tagli praticati di piano in piano per consentire un agile trasferimento di stoffe, tele, dipinti; si studino scaffali, armadi pensili, *étagères* su misura, sistemi di carrucole; si apprezzino i grandi, capaci cassoni che fungono da panca e da contenitore; nulla è affidato al caso, ogni oggetto risponde a una precisa collocazione, tutto è recuperato, nulla rimane inerte nelle mani di questo infaticabile creatore. (Franzini, Romanelli, Vatin Barbini 2008, 69)

Bric-à-brac es un término francés que resulta de una onomatopeya, que se usó por primera vez durante la época victoriana y que se refiere a objetos de coleccionismo, como por ejemplo tazas de té, plumas, fotografías, estatuillas, etc. También se usa para definir el aspecto de estancias y de casas decoradas con muebles y objetos heterogéneos, de estilos y de épocas diferentes, con un gusto estetizante o decadente. Es en este último sentido que Gimferrer usa este término para describir el palacio Orfei. Sin embargo, el caos y el desorden que reflejan el *bric-à-brac* de Fortuny son sólo aparentes, porque cada objeto responde a una colocación precisa y el conjunto a un universo funcional al imaginario. La misma sensación de caos y de desorden consigue re-

el marchante y un hombre al fondo - siempre son los mismos; solo cambian los elementos decorativos. Estas tres versiones representan la primera incursión de Fortuny en la pintura de género del siglo XVIII, también conocida con el nombre de pintura de casacón.

producir Gimferrer en su novela, gracias a una estructura fragmentaria en que los fragmentos, por el hecho de que pertenecen a espacios y a tiempo diferentes, parecen no estar directamente relacionados entre sí, o bien, aparentemente desconectados. Por eso definimos *Fortuny* con la misma frase con la cual Gimferrer definía el palacio Orfei, como el «*bric-à-brac* de la *belle époque*». En este sentido, destacamos dos cuestiones. Por un lado, el aparente desorden que, desde nuestro punto de vista, responde a la concepción revivalística del tiempo, y, por el otro, la conexión entre el gusto estético de Fortuny hijo y el de su amigo Gabriele D'Annunzio. De hecho, D'Annunzio, en relación a esta pasión de Fortuny por los objetos raros, en 1896 escribió:

Stamane sono intento a velare, con una infusione di tè molto forte e con altri innocentissimi intrugli, la cruda bianchezza d'un gesso donatomi da Mariano Fortuny. È un frammento antico, del quale non conosco l'originale che si conserva al Prado: il frammento di una figura femminile, dall'ombelico alla rotela del ginocchio. Il nudo si sviluppa da un partito di pieghe. Il pube, gli inguini, il ventre, i lombi, una parte della schiena, il solco tra le due natiche, volumi e contorni vivono nell'eternità d'una divina modellatura. (D'Annunzio 1976a, 55)

Este fragmento es el inicio de un texto, «La clarisa d'oltremare», que se presenta bajo la forma de dietario, con el lugar y la fecha de escritura: «Venezia, 17 ottobre 1896». D'Annunzio construye el relato a partir de una anécdota real, esto es, un regalo (una escultura femenina de yeso) que le hizo Fortuny. Se trata de una escultura como las que hacía con sus manos Miss Macy, la protagonista del texto. Miss Macy era una americana que vivía en Venecia encerrada dentro de su casa-estudio como si fuera una monja de clausura (de aquí el título del relato: «La clarisa d'oltremare»). La escultura con la que Fortuny obsequia a D'Annunzio, así como se explica en el fragmento anteriormente citado, era una copia de una obra (D'Annunzio no sabe cuál) que se encontraba en el Museo del Prado. Este texto es una pequeña muestra sobre la amistad entre D'Annunzio y Fortuny en Venecia. Se conocían bastante bien ya que Fortuny demuestra conocer los gustos de D'Annunzio, y supone que un objeto como una escultura femenina de yeso (a pesar de ser una réplica) podía ser un regalo que su amigo Gabriele apreciaría. Un obsequio que quizás un par de años más tarde - recordamos que en Venecia D'Annunzio se alojaba en la casa de los príncipes Hohenlohe -, en torno al 1898, iría a parar a su residencia florentina, la Villa Capponcina. Como ha señalado Mario Praz (2009, 749), esta villa fue «la prima dimora in cui il Poeta poté adempiere il suo sogno di arredi belli e rari». Será en su última residencia, la Villa de Cargnacco, que el poeta bautizará con el nombre de *Il Vittoriale*, donde se reflejará con todo su esplendor el *bric-à-brac*, es-

te coleccionismo desenfrenado, y una acumulación desmesurada de objetos, tanto artísticos como simples recuerdos, que llenarán todas las habitaciones de la casa de D'Annunzio, todos los rincones. También en este caso, como en el del palacio Orfei de Fortuny, el desorden es sólo aparente, porque, como ha indicado Praz, responde a la voluntad de convertir la realidad que lo rodea en una realidad especial.

Due [sono gli] aspetti della decorazione interna dannunziana: le piú disparate combinazioni e la predilezione pei moti. Due aspetti che in fondo risalgono allo stesso principio: rendere la realtà intorno a sé emblematica. Il *bric-à-brac* non è solo per l'occhio. Dai raccostamenti delle cose, come da quelli delle parole, il Poeta si ripromette illuminazioni, epifanie. La stanza è composta come una pagina. (2009, 753)

Para D'Annunzio, por lo tanto, decorar una habitación es como escribir una página de un texto; cada objeto, como una palabra en la hoja, tiene un sentido concreto, y un sentido global dentro del conjunto. En esta pasión dannunziana por los objetos decorativos bellos y raros, también tienen cabida los objetos del mundo japonés. Bajo el pseudónimo de *Il Duca Minimo*, D'Annunzio, unos años antes, en 1885, escribía una interesante reflexión en torno a la creciente pasión occidental, europea, hacia el arte nipón. Hemos seleccionado un fragmento que contiene esta idea:

L'altro giorno, parlando dell'inclita marchesa Clara Medi, accennammo a un meraviglioso profumiere d'argento esposto nelle vetrine della signora Beretta in via dei Condotti. Questo profumiere è uno delli ultimi prodotti dell'arte giapponese moderna e segna una rinascenza di quell'arte che nelli ultimi dieci anni andava decadendo e corrompendosi nella imitazione dell'industria occidentale. [...] L'arte del Giappone rinasce, ma il festino dei *bibeloteurs* sta per finire. (D'Annunzio 2012, 42-6)

D'Annunzio, en este escrito, señalaba que en Europa, el arte japonés se había corrompido a causa de las imitaciones que su industria producía. Por esta razón, los precios de los objetos originales provenientes de Oriente y, concretamente, del arte japonés, como por ejemplo el *profumiere* de la señora Beretta, tenían un precio de mercado muy elevado y, por eso, para los *bibeloteurs*,⁵ es decir, para los coleccionistas, comprar estos objetos decorativos ya no era económicamente tan sencillo.

⁵ Del francés *bibelot*, es decir, objeto pequeño de decoración, a menudo curioso o raro, principalmente de vidrio o de porcelana. Los *bibeloteurs* son aquellas personas que compran y revenden estos objetos con el fin de coleccionarlos.

D'Annunzio y Fortuny fueron dos personalidades artísticas que compartieron una sensibilidad y un gusto desmesurados hacia el arte y los objetos decorativos lejanos, distantes en el tiempo, como las piezas de anticuario, pero también distantes en el espacio, como todo el arte proveniente del mundo oriental. Pero todavía hay otro elemento que unía a los dos artistas: la música. A finales de los siglos XIX, Fortuny y D'Annunzio empezaron a sentir una gran pasión por Richard Wagner. Pasión y período que el narrador de *Fortuny* evoca en los capítulos donde la acción-descripción tiene lugar en la ciudad de Venecia. La Venecia de finales del XIX principios del XX no era simplemente una ciudad: era un escenario, la meta de muchos artistas europeos y americanos, a raíz del impacto que tuvo el libro *Stones of Venice* (1853) del pintor y escritor británico John Ruskin.

Otro personaje importante cercano a Fortuny y a D'Annunzio es la marquesa Luisa Casati (1881-1957), una de estas mujeres privilegiadas que pudieron lucir los trajes diseñados por Fortuny. La marquesa destacó por su extravagancia y singularidad, fue una mujer rara, excéntrica y transgresiva. Además era una esteta y también una gran coleccionista de arte, que entendía la vida como una obra de arte total. La marquesa Casati, que fue amiga y amante de D'Annunzio hasta el 1903, mientras todavía era una mujer casada, compró en 1910 en Venecia el palacio Ca' Vernier dei Leoni, donde vivió hasta el 1924. En este palacio organizaba fiestas mundanas y curiosas, y también alojaba animales exóticos y salvajes, como por ejemplo cuervos albinos, pavos reales y guepardos. Uno de estos momentos es evocado también en *Fortuny*:

Pels senderols de suavitats escampadisses del jardí, una fauna ferotge de ferums i fereses: papagais, goril·les, orangutans, serps, lleopards, alans, esmunyint-se o xiulant o bramulant o bressant-se, un moviment de colors en confusió que alena amb una respiració salvatge i càlida. Gabriele D'Annunzio camina de puntetes pel jardí amb sentors de jungla. (84)

Mariano Fortuny immortalizó en algunas fotografías una de estas fiestas extravagantes organizada por la marquesa en su palacio. La descripción del jardín del palacio Ca' Vernier dei Leoni que hace el narrador en el capítulo «Visiones» (que acabamos de citar) ilustra muy bien esta pasión por el coleccionismo de la marquesa Casati, pero sobre todo su deseo exagerado de rodearse de objetos y de animales exóticos para convertir la propia vida cotidiana y la propia persona en una obra de arte en movimiento. No es extraño, pues, que la Casati también fuera musa de los futuristas y que Marinetti la definiera como «la più grande futurista del mondo» (Ryersson, Orlando 2003, 12).

4.4 Escenografías

La novela contiene diferentes escenarios y muchos actores. En estos escenarios encontramos personas reales, como el mismo Fortuny o D'Annunzio, y también personajes de ficción. Detrás de los personajes de ficción, a menudo se esconde una persona real, como es el caso de Alfred Agostinelli, amante de Proust, que se esconde detrás de Albertine, enmascarando, así, la condición de homosexual del escritor francés. De este último aspecto, de los personajes, ya hemos hablado con referencia a la estructura fragmentaria. Aquí tratamos los escenarios más importantes del relato, porque son los que conforman el imaginario Fortuny. Nos referimos a dos ciudades, Venecia y Viena, y al ambiente-escenario que éstas sugieren. El espacio del relato es un decorado y también es una atmósfera, en el sentido que transmite un estado de ánimo, un conjunto de sensaciones particulares que explican y definen, al mismo tiempo, un lugar y un momento. Es lo que Hans Ulrich Gumbrecht define con el término alemán *Stimmung*, esto es, sensación, estado de ánimo o atmósfera, de un texto. Según Gumbrecht, todos los elementos que conforman un texto contribuyen a crear unas atmósferas y unos estados de ánimo que pueden evocar unas imágenes o unos mundos concretos:

Without exception, all elements comprising texts can contribute to the production of atmospheres and moods, and this means that works rich in *Stimmung* need not be primarily – and certainly not exclusively – descriptive in nature. To be sure, a relationship exists between certain forms of narration and particular atmospheres [...] The canon of world literature offers many examples of narrative prose we may associate, without hesitation, with *Stimmung*. (Gumbrecht 2012, 5)

Para ejemplificar esta idea, Gumbrecht propone la novela alemana *La muerte en Venecia*, de Thomas Mann, porque considera que es un texto que, más allá de explicar una historia, evoca múltiples sensaciones que definen una cierta decadencia finisecular.

Consider Thomas Mann's *Death in Venice*. I cannot imagine a reader familiar with this text who was at all surprised that Aschenbach and Tadzio never become a couple, or that Aschenbach's existence – at the latest, from the time he reaches Venice – is a being-unto-death. Rather, it is the evocation of a certain fin-de-siècle decadence in all its complexity – all the nuances, smells, colors, sounds, and, above all, dramatic changes of weather – that has made this work so celebrated. In other words [...] the fascinating thing about Mann's work is a particular atmosphere that can be only experienced in a historically specific awareness of the presence of death in life. (6)

En este sentido, también *Fortuny* es una novela que, explorando dentro de este género narrativo, evoca unas atmósferas particulares propias del imaginario Fortuny.

4.4.1 Venècia

En una entrevista en forma de monólogo, Gimferrer afirmaba que para él Venecia es en sí misma una ciudad decorado y sin tiempo.

Venecia es de por sí un decorado escenográfico. ¿Por qué? Porque ha dejado de existir como entidad política y se ha convertido en el decorado de sí misma. [...] Venecia está hoy fuera de la historia por el hecho de ser historia en ella misma. (Martí Gómez 1985)

Esta definición personal de Gimferrer sobre Venecia refleja la esencia, o en términos de Gumbrecht, el *mood*, de la Venecia de su novela. Desde el segundo capítulo hasta el sexto, la narración se centra en Venecia. Las imágenes y los momentos que el narrador describe están relacionados con esta ciudad. Pero Venecia no será solo el marco de estas historias, de estos momentos de vida y obra de Mariano Fortuny, sino que también será su escenario. Esta Venecia ciudad-escenario es la Venecia que, representando el fin de una época, seduce por su imagen decadente y misteriosa en su cotidianidad e intimidad. Como ha señalado Guillermo de Osma, a Fortuny no le interesaba la Venecia monumental, sino que le fascinaba la Venecia de los venecianos, la más íntima, cotidiana y misteriosa.

La Venecia de Fortuny no es la monumental Venecia de Canaletto y Turner, ni es la Venecia de los impresionistas, como Monet y Renoir, o de Whistler, todos los cuales tienden a encapsular la magia de la ciudad en la grandeza de San Marcos, el Canal o la laguna. Fortuny se desvinculó de este concepto de la ciudad en búsqueda de una Venecia más íntima: la Venecia de los conocedores, la Venecia de los venecianos, esa otra Venecia popular y arrabalera que tanto atraerá a Proust. (Osma 2012, 74)

Esta Venecia hecha de rincones y de *calli* que reflejan una cotidianidad misteriosa será la que el narrador hará emerger en el relato. Veámoslo capítulo por capítulo:

En el capítulo segundo, «Los forasteros», el narrador, evocando a los americanos John Singer Sargent y Henry James, describe algunos de los interiores de los palacios de la ciudad de Venecia. Los interiores de estos palacios - estancias, salas de baile, habitaciones - son escenarios íntimos, de cotidianidad, que han sido inmortalizados por diferentes artistas en varias obras de arte. Artistas, todos ellos, re-

lacionados directamente o indirectamente con Mariano Fortuny. En este caso, el nexo entre ellos es la ciudad de Venecia, ya sea porque vivieron en ella o porque la convirtieron en el escenario de sus obras (en forma de cuadro, de novela o fotografía).

Els dos senyors que parlen en anglès - John Singer Sargent i Henry James - vénen de les fosqueses de color de caoba d'un saló. Al palau Barbaro, l'ull de John Singer Sargent ha vist la parada d'espectres embuatats i llampants de la família Curtis: sota les aranyes de cristall de Murano, el gendre duu un pantalon blanc i una jaqueta de tons foscos i la jove porta un vestit llarg tot clar, i sosté a la mà una tassa de te. A primer terme, asseguts, els amos del casal: la dona gran, mirant-nos, amb un plec als llavis de garsa, i el vellard canós i abaltit que fulleteja un patracol. Al fons de la tela, la foscor sedallosa i luxosa ho xucla tot en un remolí d'invisibilitat. (21)

En 1881, Daniel Sargent Curtis alquiló el palacio Barbaro y, unos años más tarde, en 1885, lo compró. Daniel Sargent Curtis era un pariente del pintor John Singer Sargent y su palacio se convirtió en un lugar de acogida para los americanos que llegaban a Venecia y también fue un punto de encuentro de la intelectualidad anglófona. En el fragmento anterior, el narrador describe, siempre con una écfrasis, el cuadro de Sargent *An Interior in Venice* (1899), un retrato de la familia Curtis en el salón de baile del palacio [fig. 7].

Entre los retratos que pintó Sargent destacamos, por la relación que sus protagonistas tuvieron con Mariano Fortuny, los que hizo a Henry James (1913), a Eleonora Duse (1893) y, sobre todo, el retrato de una chica egipcia, *Egyptian girl* (1891) porque muestra la pasión también de Sargent por el Oriente y, especialmente, por su sensualidad exótica [fig. 10]. El narrador evoca este cuadro en el octavo capítulo, «El espejo de Eros», un capítulo que trata el erotismo y la sensualidad a través del binomio del pintor (o el artista) y la modelo. La familia Curtis en su palacio Barbaro también alojó al escritor Henry James. Aquí, en Venecia, James escribió *The Portrait of a Lady* (1881), una de sus novelas más importantes, en la cual trata el conflicto entre la inocencia de la juventud americana y la refinada decadencia europea.⁶ Explícitamente, el narrador hace referencia a otro texto de James, *The Aspern Papers* (1888):

El foraster serà algú com ara ell mateix, algú com ara Henry James. [...] el foraster demanarà, a l'eixorquesa eixuta de la vellarda i a la blanesa inermes de la juvenança, la presentalla fúnebre, covada en la fosca, tan llosca i llotosa com el canaló, dels papers desats d'un difunt: Jeffrey Aspern. (22)

⁶ Por lo que se refiere a Henry James y Venecia, se vea Mamoli Zorzi 2005 y 1998.

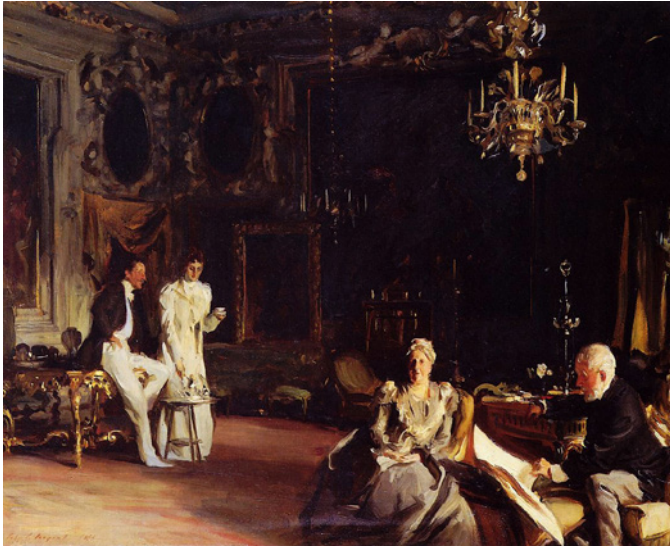


Figura 7 John Singer Sargent, *An Interior in Venice*. 1899. Óleo sobre lienzo, 66 × 83,5 cm. Londres, Royal Academy of Arts. Wikimedia Commons © Dominio público



Figura 8 Mariano Fortuny y Madrazo, *Las muchachas flor*. 1896. Óleo sobre lienzo, 123,5 × 127 cm. Venecia, Museo di Palazzo Fortuny. Google Arts and Culture, <https://g.co/arts/tqDSeqJ6cqdcDc59>

Esta novela breve de James está escrita en primera persona; la voz narrativa es la del protagonista, un crítico literario americano que viaja a Venecia buscando las cartas que su admirado poeta Jeffrey Aspern envió a su musa. El juego de espejos o de máscaras es evidente y crea dos niveles de realidad: por un lado, la realidad real, es decir, la del escritor, y, por el otro, la realidad literaria, en la cual se mueve el personaje-narrador y en la cual Venecia es el escenario. Así, persona y personaje, escritor y narrador, se confunden, del mismo modo que Venecia es a la vez ciudad y escenario. Esta dualidad entre realidad y ficción, entre autor y personaje, que emerge en *The Aspern Papers* de James es una constante en toda la novela de Gimferrer. Otro «forastero» que el narrador evoca es el poeta británico Robert Browning (1812-89), que murió precisamente en Venecia, en el palacio Ca' Rezzonico, entonces propiedad de su hijo:

A Venècia, el 1889, al palau de Ca' Rezzonico, com una ombra més a la cadira de mans a recer de l'or celest de la sala de ball desafectada, s'és mort Robert Browning, que somià el dring, en un poema mai no audible, d'una incorporària tocata amb màscares i sabres en la nit encesa. (24)

De la Venecia de los forasteros anglófonos del capítulo segundo, el narrador pasa, en el tercer capítulo, «Las chicas flor», a la Venecia ciudad-escenario, evocando la faceta de Fortuny pintor, escenógrafo y técnico de iluminación escénica. El título del tercer capítulo es una alusión directa a su cuadro *Las muchachas flor* (1896) [fig. 8]. De este modo, el narrador no sólo evoca su pasión por el compositor alemán Richard Wagner (1813-83), sino que también hace emerger la ciudad de Venecia como si fuera una atmósfera casi palpable, un escenario teatral por donde pasean, entre otros personajes de la *Belle Époque*, Fortuny, D'Annunzio y Wagner. Así, como si el agua de la ciudad lagunar fuera un gran espejo, Venecia se convierte en un escenario y las personas, en personajes o actores.

Las muchachas flor es una tela de temática wagneriana (Murs 2009; Nuzzi 1984), fruto, concretamente, de la experiencia estética y artística que la ópera *Parsifal* de Wagner despertó en Mariano Fortuny al verla en Bayreuth. Son las chicas flor de Fortuny, pero también las de Wagner. Como ha señalado Guillermo de Osma (2012, 68-9), Richard Wagner fue una de las principales fuentes de inspiración para las primeras pinturas de Fortuny, pero también el empujón para explorar otras disciplinas artísticas e introducirse en el mundo del teatro, la escenografía y la iluminación. El capítulo se abre en Venecia, en la plaza de San Marcos, evocando la presencia de Wagner y sus «muchachas flor»:

Aquest home ha vist les noies flor. És un matí d'hivern, color de préssec, quan el vent esdevé més picallós i fred. Sota la torre del

rellotge - cop de maça als dalts, amb bronze enverdit - lluen, molles, les lloses de la plaça de Sant Marc. [...] Les noies flor esgarrien, en la selva moral de les conteses al·legòriques, el jovencell sense tara, el donzell de la cabellera d'or. Les noies flors, liana i liquen, esgarrien Parsifal. (27)

Para componer esta historia de las muchachas o chicas flor, el narrador evoca tres momentos concretos. En primer lugar, y siguiendo el orden de la narración, evoca el último año de vida de Wagner, el invierno de 1883, que el compositor pasó en Venecia con su segunda mujer, Cósima, y su suegro y gran amigo, el pianista húngaro Franz Liszt:

Hi són tots tres, al parapet de proa, esguardant el fons de la llacuna amb tremoladissa d'algues espectrals sota l'aiguatge enterbolit i brúfol. Franz Liszt, Còsima, Richard Wagner, tres coses gebrades i malmeses i balbes, tres plomalls blancs de cabells inermes en l'aire salnitros. (28)

En segundo lugar, el narrador evoca el momento en el cual Fortuny va a Bayreuth con su madre y conoce a la viuda de Wagner, Cósima:

Còsima Wagner, als plecs sedenys de Bayreuth, enfundada en la viudesa com en una gonella de color morat i burell, rep en uns llimbs de limfes liquades la salutació de Marià Fortuny i de Cecília de Madrazo, a les engires enfredorides i soliués de la tardor del 1894. (28)

En tercer lugar, el narrador evoca dos momentos relativos al cuadro *Las muchachas flor*. Por un lado, el momento en el cual fue expuesto por primera vez, en 1896, en Múnich, y, por el otro, el cuadro en su casa, en el palacio Orfei, en Venecia.

Un temporal aturat de colors esllanguint-se: les noies flors a la pintura de Marià Fortuny i Madrazo, a Munic, l'any 1896. Damunt el fons verdós d'un gran domàs de Fortuny, la tela està acarada a les finestralades en el temps mort i mut i immutable que banyen les clareses quietes del palau Orfei. (29)

Si el capítulo anterior finalizaba con la muerte de Robert Browning, este se cierra con la muerte de Richard Wagner, pero, ahora, desde dos perspectivas diferentes: la real, la que tuvo lugar en Venecia el 13 de febrero de 1883, y la literaria, la que D'Annunzio narra en las últimas páginas de *Il fuoco*.

Fer l'inventari de tot això: el canal, la façana, el jardí, els llorers, les ombres fugisseres dels hostes que foren, l'estança buida on Ric-

hard Wagner, un dia geliu i sagrat de febrer, morí ajaçat en un canapè, al palau de frontalada coríntia. [...] El viatger ho apunta, amb traços ràpids, en un quadern que duu a la butxaca. [...] El viatger que ho anota tot - Gabriele D'Annunzio - no veurà potser mai l'esclat de les noies flors en les sulfurositats de la foscúria silvosa. [...] Prou: cal tancar el quadern. Gabriele D'Annunzio té una cita, pels carrerans ocre i molsosos i pels canals d'un verd barbós i aurífic. Al palau Martinengo, Gabriele D'Annunzio ha de trobar-se amb Marià Fortuny i Madrazo, l'home que va pintar les noies flor. (29)

El narrador dice que «el viajero que lo anota todo» es Gabriele D'Annunzio y que éste está «haciendo inventario» de lo que ve y vive en la ciudad lagunar. El narrador se refiere a las notas relativas a visiones y sensaciones de su experiencia veneciana, que D'Annunzio escribió en uno de sus *Taccuini*,⁷ de sus cuadernos de apuntes. Un material no literario que más tarde se convertiría en prosa de ficción en *Il fuoco* (D'Annunzio 1977, 181-5). Concretamente, el inventario que está haciendo D'Annunzio le servirá para narrar la muerte de Wagner, uno de los personajes del libro, que efectivamente se produjo en Venecia el 13 de febrero de 1883. A pesar de que *Il fuoco* es una novela casi autobiográfica y de que detrás de Stelio Effrena se pueda identificar a D'Annunzio y detrás de la Foscarina, a Eleonora Duse; como afirma Colombo (1995), D'Annunzio no conoció a Wagner ni tampoco estuvo en su funeral, como se narra en este episodio, y tanto menos llevó el féretro, escena final de la novela, que D'Annunzio inventa.

Haciendo un salto en el relato, en el capítulo veintidós, «Los amantes», el narrador retoma la temática wagneriana y la idea de arte total (*Gesamtkunstwerk*), a través de las diferentes disciplinas artísticas que cultivó Fortuny: pintor, escenógrafo, realizador de vestuario para el teatro y también escultor. El escenario de este capítulo es la ciudad de Venecia, tanto sus paisajes (los canales y las *calli*) como sus palacios, y también los escenarios de los teatros, como el de La Scala de Milán y el de La Fenice de Venecia.

Els seients del teatre de la Fenice són entapissats de vermell; a la gran llotja principal del centre, al fons de tot, hi ha domassos vermells que pengen en una majestat de serrells i de borles destituïdes. La sostrada és d'un verd pàl·lid amb figures verdes i roses pintades al fresc; l'aranya de vidre té un esclat molt blanc; les llotges són daurades amb llum d'or que grogueja i degota. En aixecar-se el teló, Marià Fortuny, veu, mig amagada per una gran tapisseria, la coberta de la nau que duu els amants d'Irlanda a Cornualla. (125)

⁷ Por lo que se refiere a la experiencia veneciana, se vean los capítulos VIII-X del volumen *Taccuini* (1965) y los capítulos II-IV del volumen *Altri Taccuini* (1976b).

Del teatro de La Fenice de Venecia, el narrador pasa al de La Scala de Milán:

La maqueta de Marià Fortuny per al teatre de la Scala ens duu a bord, al pavelló: davant un llunyedar difús i rocallós, un gran tendal de llenços a redós de la creu dels pals, i una castelleria de fustam sota la cúpula que acaba en un pic agullós de velams foscos. (126)

El narrador está evocando la faceta de Fortuny escenógrafo y diseñador de vestuario para los escenarios, pero al mismo tiempo evoca una de las obras maestras del Romanticismo alemán, la ópera de Wagner *Tristán e Isolda*, exponente indiscutible de la música moderna. Esta ópera de Wagner se representó en 1900 en el teatro La Scala de Milán con escenografías y trajes de Mariano Fortuny.⁸ Los escenarios de esta obra son las tierras del ducado de Cornualles (Inglaterra), pero también Venecia, puesto que fue en esta ciudad, durante el otoño y el invierno de 1858, donde Wagner acabó de escribir el segundo acto de esta opera. El narrador de *Fortuny* también evoca otra ópera importante de Wagner, *La Valquíria*:

O bé sota la ventada passional i enèrgica que esbulla les fulles dels arbres i li fa voleiadís el cabell tempestuós, el guerrer wagnerià, abillat amb una capa, té el tall de l'espasa embolicat en la dolcesa del cinyell que cau de la túnica de la valquíria esquinqada per la ràfega de l'aire. (126)

La Valquíria de Wagner, como *Parsifal*, también fue una fuente de inspiración para las creaciones plásticas de Mariano Fortuny. Si en el caso de *Parsifal*, Fortuny reproducía a través de su tela a las chicas flor, ahora, tal y como sugiere el título de este capítulo, se concentra en unos amantes. ¿Quién son los amantes? Son cuatro parejas de enamorados. La primera, y por orden de aparición en este capítulo, es la formada por Marià Fortuny y Marsal y su mujer, Cecilia de Madrazo; la segunda, Mariano Fortuny y de Madrazo y su mujer, Henriette; la tercera, Tristán e Isolda, y la cuarta, los hermanos-amantes Sigmundo y Siglinda, protagonistas *La Valquíria*, también de Wagner. Fortuny hijo se inspiró a estos últimos amantes para realizar dos obras: el cuadro *El abrazo de Sigmundo y Siglinda* y una escultura de bronce que realizó hacia el final de su vida.

⁸ «Ma ritorniamo alla Scala di Milano: il 29 dicembre del 1900, con direzione d'orchestra di Arturo Toscanini, avvenne la rappresentazione del *Tristano e Isotta*. Fortuny, definiti i bozzetti, si dedicò con molta cura alla realizzazione di scene e costumi, e non senza qualche resistenza da parte dei macchinisti del teatro scaligero, tentò alcune applicazioni del suo nuovo sistema d'illuminazione» (Franzini, Romanelli, Vatin Barbini 2008, 13).

Són formes nues en clarobscur, amb un peu arrapat al terra i l'altre en dansa vagarívola, dues puixances de natges poderoses i de ventres ardents i secrets, amb la duresa arbrosa i llenyosa del sexe, i els braços enllaçats al tors, i els cabells com un carbó petrificat i volcànic: aturats en l'instant que consagrà la fusió, davant la draperia ornamentada, els amants són un bronze de Fortuny. (126)

En este sentido, como afirma Lourdes Jiménez (2013, 308), Mariano Fortuny se perfiló como la figura típica del artista moderno, encarnando en su multidisciplinariedad artística la noción de la *Gesamtkunstwerk* wagneriana.

En el cuarto capítulo, «La trágica», el narrador evoca la faceta de Fortuny escenógrafo y diseñador de trajes para el teatro, en este caso a través de la pareja Duse D'Annunzio, es decir, del binomio actriz/musa escritor. Ahora, por lo tanto, no nos encontramos en la Venecia-escenario de las páginas de *Il fuoco*, sino directamente encima del escenario, en la representación teatral de *Francesca de Rimini* (1964) del mismo D'Annunzio.

El destí d'Eleanora Duse és esdevenir, en el verb de D'Annunzio, en el parament de robes vivents i de formes tangibles aviades per Fortuny, la malfadada Francesca de Rimini, que rep el bes trement del destí en els llavis sagnosos i consumptes. S'atura, al mig de l'escenari. Un vent antic mou els domassos del teatre. (34)

Eleonora Duse es Francesca de Rimini, personaje de ficción protagonista del drama que D'Annunzio escribió exclusivamente para ella y para la cual Fortuny diseñó el vestuario. *Francesca de Rimini* se estrenó en el Teatro Costanzi de Roma el 9 de diciembre de 1901. Para la ocasión, se tendría que haber utilizado la famosa cúpula de Fortuny y también sus escenografías y trajes. Sin embargo, como indicado por Nuzzi (1984, 35), por motivos desconocidos, el proyecto de la cúpula no se llevó a cabo y las escenografías y el vestuario fueron a cargo de Antonio Rovescalli. Las escenografías y el vestuario que Fortuny preparó aquel 1901 fueron las de la ópera *Tristán e Isolda* para el teatro La Scala de Milán, donde, Fortuny, además, empezó a probar su nuevo sistema de iluminación:

Alla Scala di Milano, il 29 dicembre del 1900, con la direzione d'orchestra di Arturo Toscanini, avvenne la rappresentazione del *Tristano e Isotta*. Fortuny, definiti i bozzetti, si dedicò con molta cura alla realizzazione di scene e costumi, e non senza qualche resistenza da parte dei macchinisti del teatro scaligero, tentò alcune applicazioni del suo nuovo sistema d'illuminazione. (Franzini, Romanelli, Vatin Barbini 2008, 13)

En este capítulo el narrador también evoca otro momento clave de la carrera de actriz de la Duse: su final. Así, y haciendo un salto en el tiempo y en el espacio, describe a otra figura importante de los escenarios, Charles Chaplin, que tendrá un protagonismo relevante en la segunda mitad de la novela, donde se evoca el mundo del cine.

Eleonora Duse, a l'infern de l'escenografia, serà una mà a recer de la pietat del foc benigne i secular. A la platea, en un silenci fet d'imantació, arrenca a aplaudir de sobte, en finir l'escena, un home petit, d'esguard neguitós, amb tirat clownesc d'arlequí lunar, que no entén l'italià i es diu Charles Spencer Chaplin. (33-4)

El narrador, en este fragmento, sólo dice que entre el público admirador de la Duse se encuentra Charles Chaplin y que, aunque Chaplin no entiende el idioma, al acabar la escena aplaude. Esta imagen de Chaplin aplaudiendo a la Duse es la imagen de un recuerdo, que el mismo Chaplin narra en *My autobiography*:

Sarah Bernhardt played at the Orpheum vaudeville theatre. She was, of course, very old and at the end of her career, and I cannot give a true appraisal of her acting. But when Duse came to Los Angeles, even her age and approaching end could not dim the brilliance of her genius. She was supported by an excellent Italian cast. One handsome young actor gave a superb performance before she came on, holding the centre of the stage magnificently. How could Duse excel this young man's remarkable performance? I wondered. Then from extreme left up-stage Duse unobtrusively entered through an archway. She paused behind a basket of white chrysanthemums that stood on a grand piano, and began quietly rearranging them. A murmur went through the house, and my attention immediately left the young actor and centred on Duse. She looked neither at the young actor nor at any of the other characters, but continued quietly arranging the flowers and adding others which she had brought with her. When she had finished, she slowly walked diagonally down-stage and sat in an armchair by the fireplace and looked into the fire. Once, and only once, did she look at the young man, and all the wisdom and hurt of humanity was in that look. Then she continued listening and warming her hands - such beautiful, sensitive hands. After his impassioned address, she spoke calmly as she looked into the fire. Her delivery had not the usual histrionics; her voice came from the embers of tragic passion. I did not understand a word, but I realized I was in the presence of the greatest actress I had ever seen. (Chaplin 1964, 122)

Teatro, escenario, personas y personajes forman un todo indisoluble. Y Venecia, también en este cuarto capítulo, será el escenario de la historia de amor entre Gabriele D'Annunzio y Eleonora Duse:

Amori et dolori sacra, és escrit en un quadern amb coberta de pell vermella, que cela el sonet secret d'un sojorn de les acaballes de setembre a Venècia - nits d'estany, pàl·lides o enceses en un teló pintat - en la fornal daurada i gòtica de marbre del gran hotel. (34)

En este fragmento, el narrador está haciendo otra vez una referencia explícita a un *taccuino*, a «un cuaderno con cubierta de piel roja». Concretamente, se refiere al cuaderno sexto, donde junto a la fecha, 26 de septiembre de 1895, D'Annunzio escribió «Amori. et. dolori. sacra.» Entonces, tal y como se puede leer en la misma nota del cuaderno, D'Annunzio se encontraba en Venecia, en el Hotel Danieli. También, *Amori et dolori sacra* es un soneto 'secreto' que D'Annunzio escribió para la Duse.⁹

En el capítulo quinto, «En el palacio Martinengo», se evoca la faceta de fotógrafo de Mariano Fortuny a partir de diferentes fotografías que hizo, como por ejemplo el retrato a la princesa de Hohenlohe. Esta fotografía, Fortuny la hizo en su casa, en el palacio Martinengo, y no solo fue premiada a la Bienal de Venecia en 1899, sino que también le sirvió para crear un cartel publicitario de mantequilla. El narrador hace una descripción de estas dos imágenes:

Mig d'esquena a la càmera, amb un gran capell negre que esclata en un devesall de flors, la princesa de Hohenlohe, les mans folrades en uns guants blancs que li arriben a frec de la randa del colze de les mànigues, es llesca ara damunt un plat, un glop d'una cosa blanca, agrària i pura com el forment del pa i la claror nupcial de la mantega. El blanc i el negre de la placa esdevenen blanc i negre de tinta litogràfica: la senyora amb guants blanc és una *affiche* Fortuny, de la marca «Tenuta di Sirchiera». (38)

También, en este capítulo el narrador considera que el palacio Martinengo es todo decoración:

Tot és decoració: una cúpula plegable, aguantada amb cables, al sostram, i penjolls de tapissos en un pany de paret, i domassos desmaiant-se a la taula i al balancí. Encesors lluqueses. (37)

⁹ «Con il titolo *Amori et dolori sacra*, memore di Barrès, d'Annunzio aveva composto per la Duse un sonetto, rimasto fuori delle *Laudi* e pubblicato, ad amore finito, solo nel 1905. E 'Amori. et. dolori. sacra' è anche l'epigrafe che in una nota di taccuino vergata all'Hotel Danieli di Venezia, egli appone a una data cruciale del suo rapporto allora agli inizi con l'attrice, il 26 settembre 1895; cfr. T VI, p. 77» (Zanetti 2005, 538).

Del decorado y de las decoraciones del palacio Martinengo del quinto capítulo se pasa, en el sexto, «Villa Pisani», a los decorados de la historia del relato, ya sea este histórico o literario. El narrador, evocando nuevamente *Il fuoco*, describe diferentes momentos de la visita de los amantes D'Annunzio y Duse a Villa Pisani, que es también la visita de los personajes Stelio Effrena y la Foscarina. Las escenas de estos enamorados que describe el narrador de *Fortuny* evocan algunas de las escenas descritas por el narrador de *Il fuoco*, pero también de los *Taccuini*. Veamos, por ejemplo, la descripción de la habitación del emperador Maximiliano de Austria:

En *Fortuny*:

L'estança de Maximilià, l'arxiduc, emperant de Mèxic (*il Messico!*, exclama D'Annunzio), té franges de color vermell i de color havana, i divans vermells de setí, i un lampadari amb llàgrimes de vidre. (42)

En *Il fuoco*:

«Ora si passa nella camera di Massimiliano d'Austria» seguitò la voce tediosa «il quale aveva messo il suo letto nel gabinetto di Amalia Beauharnais.» Traversarono la stanza in un bagliore vermiglio. Il sole batteva su un canapè di cremisi, svegliava l'iride in un gracile lampadario a goccioline di cristallo pendente dalla volta, accendeva le strisce rosse perpendicolari nella parete. (D'Annunzio 1977, 243)

En los *Taccuini*:

A Stra l'arciuduca Massimiliano - (il Messico!) nel 1885. Aveva il letto nel gabinetto di Amalia Beauharnais [...] La stanza di Massimiliano attigua è a strisce rosse e avana. I divani rossi di raso. Un gracile lampadario a gocce di cristallo pende dalla volta. (D'Annunzio 1965, 218)

Cómo se puede comprobar, este fragmento de *Fortuny* que describe la habitación del emperador Maximiliano de Austria es una traducción literal del italiano al catalán de esta anotación que D'Annunzio hizo en su *taccuino*. Después de la habitación del emperador, siguen otras descripciones del interior de la casa, como la habitación de Napoleón - con su espacio más íntimo: el baño - y la sala de baile donde hay el fresco *Apoteosi della famiglia Pisani*, del pintor veneciano del Giambattista Tiepolo.

Gabriele D'Annunzio i Eleonora Duse són al centre de la gran sala de ball. [...] Aixecant el cap, veuen, talment la concavitat d'un navili, la vasta apoteosi de la família Pisani pintada per Tiepolo,

una tramoia escènica serena i solemne: en perspectiva, al fresc, un atzur erràtic d'herois i déus. (42)

Después, los enamorados salen de la casa para visitar los exteriores: el jardín, el parque y el famoso laberinto con la torre en medio, obra del arquitecto Girolamo Frigimelica de Roberti.

En sortir del caminal, cap enrere, albiren una torre poderosa: una escala de ferro li gira entorn, enrotllant-se com un tirabuixó, i, al cim de la torre, fa parada l'estàtua d'un guerrer soliu. És el centre del laberint. El laberint té una porta de ferro rovellat, amb dues pilastres amb Amors que cavalquen damunt dofins de pedraç (43)

Esta descripción del narrador de *Fortuny* no es una écfrasis, sino una citación implícita de *Il fuoco* de D'Annunzio:

Un cancello di ferro rugginoso lo chiudeva, tra due pilastri che portavano due Amori cavalcanti delfini di pietra. Non si scorgeva di là dal cancello se non il principio di un tràmite e una sorta di selva intricata e dura, s'alzava una torre, e in cima della torre la statua di un guerriero pareva stesse alle vedette. (1977, 250)

El capítulo se cierra con el retorno de los amantes a Venecia y, saliendo del escenario de la historia de ficción de *Il fuoco*, el narrador entra en la ciudad real, que se convierte en una imagen fijada en el tiempo, esto es, en una fotografía de Fortuny.

Finalmente, otro capítulo importante que tiene como escenario Venecia, y más concretamente el palacio Martinengo, es el noveno, «Una visita». Aquí, el narrador describe la llegada a Venecia de Marcel Proust y una supuesta escena de intimidad cotidiana: un encuentro entre Fortuny y Proust en el palacio Martinengo.

Marcel Proust ha baixat de la góndola, a tocar de la Piazzetta. [...] Marcel Proust deixa enrera la gran escala i s'endinsa, en línia recta, per un carrer angost, amb murs grisejants o vermellors que fan ressonar les passes com un murmurí de fulles caigudes en un temporal boscos. [...] En la claror esbravada i esgrogueïda de la sala principal del palau Martinengo, Cecilia de Madrazo convida Marcel Proust, a les acaballes del capaltard, a un àpat de préssecs en plàteres de coure repussat, aigualosos i agredolços, amb un got de xerès, i unes postres de farbalans de pasta daurada i encintada, empolvorada amb farina sucrosa. (60)

Este encuentro corresponde a una visita de Proust a Fortuny que ya narró precedentemente Paul Morand en su libro de memorias *Venises*:

Pareil à ces doges don il portait la robe de velours frappé, lors de ces bals persans qui faisaient fureur à Paris, Mariano Fortuny, en sortant de son atelier, nous invitait chez sa mère, vis-à-vis du palais miniature loué par Réjane; Mme Fortuny nous offrait des goûters dignes du Parmesa; sa table racouverte en point de Venise était un véritable marché aux fruits, pêches sur de plats de cuivre repoussé, alternant avec des falbalas de pâte décorée et rubanée, saupoudrée de sucre farine, dont j'ai oublié le nom vénitien. (Morand 1971, 45)

Una vez más, Gimferrer se sirve de un citación explícita para construir un fragmento de su relato. Como en el texto de *My Autobiography* de Chaplin, la referencia textual también proviene de un libro hecho de los recuerdos del propio autor.

Proust hizo dos viajes a Venecia en torno al 1900 bajo la influencia, como otros escritores, de la lectura de *The Stones of Venice*, de Ruskin. Desde las primeras páginas de *Du côté de chez Swann*, el personaje de la *Recherche* relata como la primera idea de Venecia le surgió al contemplar un cuadro de Tiziano al fondo del cual se ve la laguna. A lo largo de toda la obra hay muchas referencias a la ciudad de Venecia con una influencia especial del libro de Ruskin. Fue el estudioso inglés, a mediados de siglo XIX, quien no sólo teorizó la estética de la decadencia, sino que también impuso la imagen de la ciudad-símbolo. La visión ruskiniana que la belleza de Venecia es, precisamente, su decadencia, es decir, que Venecia es estéticamente bella porque se encuentra en ruinas, conlleva, además, la concepción de que Venecia sea una ciudad perdida, una ciudad que se encuentra al margen del tiempo y del paso del tiempo. Es, pues, esta idea ruskiniana de Venecia la que emerge en la novela de Gimferrer. A pesar de esto, como ha señalado Herbert E. Craig, analizando el personaje de Proust en *Fortuny*, Ruskin no es un personaje de la novela Gimferrer:

As is understandable in *Fortuny*, which focuses especially upon the life and work of the clothes designer who lived in Venice Mariano Fortuny y Madrazo, Marcel Proust's most important appearance in the novel occurs in Venice in the chapter entitled "Una visita". Proust had of course gone to Venice with his mother in May 1900 and he included a fictionalized account of their stay in the second half of *Albertine disparue*. Although Proust and his protagonist used the works of John Ruskin on Venice as their guide, and they even worked in the city of Ruskin, the English aesthete is not even mentioned in Gimferrer's text. (Craig 2012, 331)

4.4.2 Viena

Como Venecia, Viena también es una ciudad-decorado:

Viena és una bombonera? Viena és una bombonera de bombolles. [...] De nit, els carrers de Viena són una barra de gel platinat sota una lluna de setí. La literatura és un afer de llibres amb caires daurats a la taula del saló. Viena dispara una bombardera de baldufes blaviscoses. [...] Viena és un teatre: decoració per a la desfílada, en un palafre blanc, d'un pintor disfressat amb la gonella de Rubens. (73)

En los capítulos doce y trece, «El viajero» y «El decorado», el narrador evoca esta atmósfera de belleza delicada, elegante y misteriosa, reflejo de aquella felicidad y despreocupación de la Viena de finales del siglo XIX. Viena, a partir del Compromiso austrohúngaro (1867), se convierte en la capital del Imperio y en un centro cultural, artístico, político, industrial y financiero de primer orden mundial. Como Venecia, «Viena es un teatro: decoración para el desfile». Tal y como el escritor austríaco (nacido en Viena) Stefan Zweig narra en su obra autobiográfica, *El mundo de ayer. Memorias de un europeo* ([1942] 2002), aquella era la época de los suntuosos vals vieneses en la Ópera Nacional de Viena (Wiener Staatsoper), con grandes carruajes paseando por la *Ringstraße* y la *Kärntner Strasse*, así como de los típicos cafés vieneses.

En el capítulo doce, «El viajero», el narrador evoca Viena al mismo tiempo que describe diferentes escenarios de Venecia. De este modo, las dos ciudades se confunden y se convierten casi un solo decorado. El título hace referencia al escritor austríaco de origen italiano Hugo von Hofmannsthal. Usando la misma estrategia del personaje *alter ego* del escritor - como hemos visto con Stelio Effrena de D'Annunzio y también con el personaje del crítico literario de James de *The Aspern Papers* -, el narrador describe la llegada a Venecia desde Viena de Hofmannsthal, pero también la de su personaje el señor von N.:

El senyor von N., l'any 1779, arriba de Viena a Venècia, a trenc d'alba, en la capella de llum rosada del matí. [...] Al moll, a Venècia, perd el color lila en l'albada sense sang una companyia de comedians fantasmes. Dos carrers més enllà, un cavaller mig nu, amb un capell amb màscara tapant-li la cara, i una camisola esquinçada, i un vel de blonda fet una penjarolla al braç, explica el senyor von N. que anit ho va perdre tot a la taula de joc: una banca de farao aviada per Giacomo Casanova de Seingalt. (73-4)

Esta imagen que describe el narrador es la traducción casi literal al catalán de un fragmento inicial del *Diario del viaje veneciano del señor von N. (1779)*:

Arribo: alba. affamatto. fresco. vuole cercare un alloggio. Compagnia di comici che attende sulla riva. [...] Percorro un paio di strade. il signore seminudo, ha un cappello con maschera e velo di trina andante sul braccio. una camicia fine ma a pezzi. lo saluta, dice che conosce Vienna, fa un paio di nomi, spiega che ha perduto tutto al gioco. Io gli presto il mio mantello. (Hofmannsthal 1976, 21-2)¹⁰

El viaje que describe el narrador es el del señor von N. del *Diario del viaje veneciano del señor von N. (1779)*, pero también es el viaje de Andreas von Ferschengelder, protagonista de la novela inacabada *Andreas o los reunidos*. La novela se abre con la llegada de Andreas en Venecia y la aparición de un desconocido con máscara y mal vestido que se le ofrece para ayudarlo a encontrar un alojamiento, un inicio muy parecido al fragmento anteriormente citado del *Diario*.

“¡Bien va la cosa!” se dijo el joven Andreas von Ferschengelder, cuando el gondolero hubo depositado su equipaje sobre la escalera de piedra de aquel 17 de septiembre de 1778 y desatracó de un impulso. [...] y surgió entonces de un callejón un enmascarado que se ajustó con firmeza la capa, [...] El desconocido se le acercó con un movimiento complaciente y le dijo que estaba por entero a su servicio. Con el ademán, la capa quedó descubierta por delante y Andreas vió que el cortés caballero sólo tenía una camisa y no llevaba encima otra cosa que zapatos sin hebillas y unas medias hasta la rodilla que le colgaban dejando medio muslo al descubierto. (Hofmannsthal 1978, 21-2)

Venecia es decorado, es una ciudad que tiene la capacidad de transformar en personajes a las personas que por allí pasean. Venecia es el telón de fondo de estos textos de Hofmannsthal, y en la novela *Andreas*, como ha señalado Claudio Magris (2007, 15), esta atmósfera de realidad y de sueño y el desdoblamiento de la persona/personaje se concretan en la ciudad lagunar, en la ciudad espejo.

Las entidades personaje y escritor se sobreponen, se confunden. Sin seguir un orden cronológico lineal, en este capítulo, el narrador también evoca la Venecia del escritor, sobreponiendo, así, el nivel de ficción (el señor von N. o Andreas) con el de la realidad (Hofmannsthal) y subrayando todavía más el carácter de escenario atemporal, casi irreal, de sueño.

El setembre venecià és lluminós i confús. L'aigua alta de la mara envaeix la porxada de Sant Marc, pel cantó del cafè Quadri,

¹⁰ Para esta cita hemos usado la edición italiana porque las traducciones al castellano contienen solamente *Andreas o los unidos*, es a decir, la novela inacabada.

i arriba fins al centre de la plaça, a tocar de la terrassa de Florian. [...] Venècia és un palau oceànic de passarel·les. Hugo von Hofmannsthal, ara no se les heu amb el senyor von N., viatger nouvingut als carrers venecians. (74)

Como indicado por Raponi (2002, 20) Hofmannsthal llegó a Venecia en otoño de 1898 y escribió el poema dramático *Der Abenteurer und die Sängerin* (*El aventurero y la cantante*), inspirándose, precisamente, en el veneciano de las mil máscaras, Giacomo Casanova. En el fragmento que hemos citado anteriormente, que hacía referencia al viaje en Venecia del señor von N., el narrador introducía Giacomo Casanova de Seingalt. De este modo, enlazando la referencia del señor von N. con la de *El aventurero y la cantante* (conocida también como el *Casanova* de Hofmannsthal), el narrador evoca la relación entre Hofmannsthal y Fortuny en el ámbito teatral operístico. Para la representación teatral de esta obra, *Der Abenteurer und die Sängerin*, Fortuny en 1908 preparó dos maquetas (Osma 2012, 163-4)

Teniendo en cuenta la estancia de Hofmannsthal en Venecia, el narrador cierra este capítulo doce haciendo coincidir en Venecia Hofmannsthal y Fortuny y evocando la faceta de fotógrafo de Fortuny:

Dret al pic aquilí de la góndola, Marià Fortuny ho retrata amb una càmera Kodak-Panorama. A la imatge, Hugo von Hofmannsthal no tindrà existència visual pròpia: el mar la nuvolada i les pedres antigues no admeten més comparses en la contesa del laboratori fotogràfic. (75)

En las fotografías panorámicas de Venecia hechas por Fortuny en 1907 (Osma 2012, 75), como indica el narrador, Hofmannsthal no sale: «Hugo von Hofmannsthal no tindrà existència visual pròpia». Aun así, el narrador los acerca, reforzando esta imagen que Venecia es la ciudad donde Hofmannsthal y Fortuny viven, pero también es el escenario de ficción donde viven sus personajes.

El capítulo siguiente, «El decorado», se abre con una reflexión del narrador sobre esta calidad de Viena y de Venecia de ser ciudades-decorado sin tiempo:

La no-substància de Viena? El simulacre d'Estat és la dissolució de la idea d'Estat en la figura personal de l'emperador; o bé, en un altre sentit, l'esvaniment de la noció d'Estat, com una càpsula, en la coreografia de l'experiència diària. Esdevenir decorat de si mateixa és el sentit de Venècia; el sentit de la Viena crepuscular i lucífuga, sòcol d'una columna escrostonada, és esdevenir decorat d'una idea d'Estat que es fa pantalla d'una no-substància. (79)

Después de esta reflexión que define el sentido de Viena y de Venecia, el narrador evoca nuevamente la relación profesional entre Hofmannsthal y Fortuny (ahora por lo que se refiere a las técnicas de iluminación en el teatro), introduciendo otra ciudad: Berlín.

Són reflexos en un mirall pintat, projectats a la cúpula amb un aparell de llum indirecta, esbiaixada i terbolosa com la insurrecció de taques vermelles que envoltaven Electra al palau de la mort luxuriant. (80)

Electra es una tragedia en un acto único que Hofmannsthal escribió entre 1901 y 1903 y que se representó por primera vez en el Kleines Theater de Berlín el 30 de octubre de 1903. El personaje de Electra se inspira en la Electra de Sófocles y está dedicado a Eleonora Duse, pero la actriz italiana nunca interpretó este papel. Sucesivamente, el amigo y colaborador de Hofmannsthal, el compositor alemán Richard Strauss, adaptó la obra a la ópera, que se representó por primera vez en el Königliches Opernhaus (Semperoper) de Dresde el 25 de enero de 1909. Del mismo modo que la Duse no interpretó el papel de Electra, la colaboración entre Fortuny y Hofmannsthal en *Electra*, desgraciadamente, tampoco se produjo.¹¹ Así, en estos dos capítulos, empieza a hacerse evidente la lista de 'contactos' de artistas europeos con los cuales Fortuny colaboró, desplegando sus facetas artísticas dentro del mundo del teatro, como diseñador de trajes, pero también como creador de escenas e inventor de diferentes técnicas de iluminación. Trajes, decorados y luz, tres elementos que forman parte de la escenografía, de esta atmósfera del imaginario Fortuny que revolucionaron el mundo del teatro y de las artes escénicas. Tres elementos característicos de la Venecia y de la Viena de finales del siglo XIX y principios del XX.

Fue en octubre del año 1900 cuando Fortuny patentó su primer invento relacionado con la iluminación, el «sistema d'illuminazione scenica con luce indiretta» (Franzini, Romanelli, Vatin Barbini 2008, 14) y lo hizo, precisamente, en Venecia. Esta invención evolucionó muy rápidamente y, junto con la llamada Cúpula Fortuny, se consiguió un efecto de profundidad de escena (un tipo de efecto tridimensional) que convirtió a Fortuny en una figura de referencia internacional en las artes escénicas. Entre los admiradores que fueron a encontrarle en la Rue Washington de París, donde Fortuny había alquilado un estudio para poder trabajar en la investigación de nuevos sistemas de ilumi-

11 «Resulta exemplificadora, pel que fa al cas, la història d'una fallida trobada professional i artística amb Hugo von Hofmannsthal, a qui [Mariano] havia conegut a Berlín el 1907. Hofmannsthal havia proposat a Mariano que s'ocupés de l'escenografia de la seva segona *Electra* i més tard, per carta, havia tornat a insistir perquè Fortuny acceptés l'encàrrec» (Fuso, Mescola, Osma 1984, 43).

nación, estaba el gran director wagneriano Friedrich Kranich, la actriz Sarah Bernhardt y el escenógrafo suizo Adolphe Appia (2008, 14).

Una de las figuras más innovadoras en aquellos momentos en el panorama del teatro europeo era Max Reinhardt (1873-1943). Reinhardt, de familia judía de la alta burguesía austriaca, fue un dramaturgo, director, actor y productor de teatro que destacó sobre todo por su carácter innovador como escenógrafo. Entre sus innovaciones, destacamos el Großes Schauspielhaus, teatro que fundó en 1919 y que tenía un solo escenario enorme, haciendo posible por primera vez el sueño wagneriano de teatro total, puesto que eliminaba la separación entre escenario y público. Más tarde, en 1934, Reinhardt llevó a cabo otra novedad teatral en Venecia: usó la ciudad como si fuera un gran escenario natural para representar el drama de Shakespeare *El mercader de Venecia*. Una cosa parecida hacía de forma singular y totalmente extravagante la marquesa Casati, que solía recitar diferentes papeles por las calles de Venecia, entendiendo la ciudad como un escenario natural y ella misma como una persona-personaje. Reinhardt, además, trabajó con sus connacionales Strauss y Hofmannsthal, impulsando, a partir del 1918, el Festival de Teatro de Salzburgo. Reinhardt llevó a escena la *Electra* de Hofmannsthal al Theater am Schiffbauerdamm de Berlín entre 1903 y 1906.

En el capítulo «El decorado», el narrador evoca la colaboración entre Fortuny y Reinhardt, entonces director del Deutsches Theatre de Berlín. Aquí se describe el momento preciso de la instalación de una cúpula Fortuny en el teatro Kroll, que fue, como relata el narrador, en 1907, y bajo la dirección y supervisión directas tanto de Fortuny como de Reinhardt, pero también del amigo Hofmannsthal (Osma 2012, 117).

No és cap graonada de llenços pintats: és tot un ciclorama de cilindres, la cúpula plegable ginyada per Marià Fortuny, al teatre Kroll, a la cucurulla de glaç de Berlín. Darrera la cortinada oberta del teló, els espectadors - Marià Fortuny, Max Reinhardt, Hugo von Hofmannsthal - veuen en el blanc adònic del cel teatral, un castell de núvols en combat de flames arrasant l'espai. (80)

Venecia y Viena son dos ciudades-escenario; las máscaras y los juegos de espejos son mundos de apariencia. La ciudad es un gran teatro, pero el teatro también puede viajar de una ciudad a otra. En el capítulo dieciocho, «Teatros», el narrador describe dos momentos relativos a la ingeniosa cúpula plegable de Fortuny. Por un lado, evoca la primera vez que se instaló en un teatro. Esto ocurrió en 1906 en el teatro privado de la condesa Martine de Bearn en su casa de París. Por el otro, se relata la evolución de este invento en un sistema-cúpula plegable destinado a los teatros ambulantes ideados por el escenógrafo italiano Giovacchino Forzano, los llamados 'carros de Tespis'. El narrador describe una imagen imaginada, pero posible: el momento en

el cual, en julio de 1929, el carro de Téspis se presentó a Roma, acto en el cual participaron Fortuny y Benito Mussolini (Osma 2012, 225-6).

Quan Fortuny i Benito Mussolini el van veure, pel juliol del 1929, el carro de Téspis, en la claror del vespre de Roma, en la claror del vespre vilatà, resplendia com una maqueta en transfiguració. [...] En aixecar-se el teló, al teatre de la comtessa de Béarn, un joc de contrallums – el sistema d'il·luminació indirecta de la patent Fortuny – ens mostra, contra vastedat d'un cel nu, les actrius abillades amb túniques i capes i vels de seda estampats amb motius de geometria asimètrica a la faisó de l'art ciclàdic, tan plenes de dibuixos com és el buit del fons de tela absorta en blanca. (106)

La evocación de estos dos momentos que pertenecen a tiempos y a espacios diferentes refuerza la idea de atemporalidad, y evidencia la voluntad por parte del escritor de evitar una exposición cronológica de los acontecimientos en la composición de la narración.

En el capítulo vigésimo, «Las figuras de cera», mediante la evocación del abuelo Fortuny, «lo sinyor Marianet de las figuras» (115), emerge el imaginario Fortuny relativo a las escenografías y a la creación de personajes, representado en las tres generaciones de artistas homónimos.

A la claror del jardí, els maniquins de cera, amb casaques blaves i botons daurats, amb faixins de general i bandes galonades d'or, amb faldilles amples de brocat august i resplendors d'alabastre a la canal dels escots, mariden un teatre de robes cortesanes amb la fúria de llum dels llessamins. El llapis ressegueix la cara de l'home de les figures de cera. Marià Fortuny i Marsal ha enllestit l'escorç del bust de l'avi modelista d'espectres. [...] A les mans de Marià Fortuny i Madrazo, el vellut de seda, tenyit amb vermellors de cotxinilla, deixa vessar un color llessamí. (116)

4.5 El erotismo

Decorados y escenografías, coleccionismo y orientalismo, son temas fundamentales de la novela porque conforman el imaginario Fortuny. Pero también el erotismo es otro elemento de este imaginario que tiene su autonomía y a la vez implícitamente está en los tres signo artísticos anteriores.

El món de Fortuny té aquests components de sexualitat, que també poden ser equívocs. És una tendència que es trobava latent en tot l'art dels *pompier*s. Tot l'art *pompier* es basa en la coartada de l'exotisme o de l'antigor vists amb una òptica determinada com a

coartada a l'erotisme. [...] El nou públic burgès, en canvi, necessita crear-se el seu propi cànon de respectabilitat. Aquest cànon, per la mateixa raó que Balzac no pot anomenar directament Vautrin com a homosexual, requereix la coartada orientalista o la coartada exòtica de l'antigor. (Gimferrer 1996b, 378-9)

A lo largo de toda la novela, el narrador evoca muchos momentos eróticos mediante écfrasis de imágenes concretas, como el cuadro *Egyptian girl* (1891), o describiendo momentos de intimidad, como los que a continuación vamos a comentar. En ambos casos emerge el juego del mirar y del ser visto donde la figura femenina se muestra desnuda. Como el pintor, el fotógrafo o el director de cine (que miran a través del objetivo/ojo de la cámara), también el lector será un voyeur de estos momentos íntimos y eróticos.

Empezando por Marià Fortuny y Marsal, en el punto sobre el orientalismo, y coincidiendo con el inicio de la novela donde el narrador presenta los personajes protagonistas, aparecía al cuadro de *La odalisca* (1870), que representa una escena costumbrista de un interior marroquí. Una odalisca es una prostituta, una esclava o concubina de un harén turco. Es importante aclarar que las modelos de los cuadros de Marià Fortuny y Marsal que tienen por protagonista esta figura femenina oriental no son mujeres africanas u orientales, sino que son modelos occidentales de piel blanca. La blancura de la piel todavía resalta más con el tratamiento de la luz, que ilumina el cuerpo desnudo de la mujer y carga de erotismo toda la composición. Este erotismo en los cuadros de odaliscas o similares es evidente y se trata, como recuerda Gimferrer en su conferencia, de un erotismo posible, es decir, aceptado tanto por el canon como por las convenciones sociales. Marià Fortuny y Marsal fue más allá de las convenciones sociales con el cuadro *Retrato de Carmen Bastián* (1871-1872) mostrando lo que no se podía mostrar: el pelaje púbico, y representando a la modelo sin idealizarla ni mitificarla. El cuadro no se expuso [fig. 9].

Fortuny y Marsal pintó la joven gitana granadina - que ya le había hecho de modelo otras veces - con todas sus virtudes y defectos: unas piernas bastante cortas, una cara redonda y unas cejas abundantes, alejándose de la feminidad clásica que establecía el canon para acercarse a la realidad, como si con los pinceles hubiera querido 'fotografiar' a Carmen Bastián, haciendo un cuadro parecido a las fotografías eróticas de la época (Torres González 2008, 314-15).

De las odaliscas y Carmen Bastián de Fortuny y Marsal pasamos a la faceta de fotógrafo de su hijo. De fotografías, Fortuny hizo muchas. El narrador de la novela evoca esta faceta del artista en diferentes momentos, como por ejemplo en el capítulo quinto, que describe la llegada a Venecia de Fortuny con «un aparell fotogràfic de grans dimensions: un *Gilles Frères* de 18 centímetres per 24, comprat a París» (37).



Figura 9 Marià Fortuny y Marsal, *Retrato de Carmen Bastián*. 1871-72. Óleo sobre lienzo, 45 × 62 cm. Barcelona, MNAC, Sala 33. Web del MNAC, <https://www.museunacional.cat>
© Museu Nacional d'Art de Catalunya

La sensualidad y el erotismo que puede provocar la acción de mirar el cuerpo desnudo de una mujer y, metafóricamente, de poseerlo a través de la mirada o del objetivo de una cámara, toma especial relieve en el capítulo octavo, «El espejo de Eros». En la parte central del capítulo, el narrador describe el cuadro de Sargent *Egyptian girl* [fig. 10].

La noia egipciana, de perfil, té els llavis carnosos com polpa de fruita; el cabell carbonós, cau en una trena que besa el mugró i s'enrotlla als dits en un joc ventís i mor a frec del braçalet doble que cenyeix l'acabament suau del braç. [...] Al centre de la tela pintada per John Singer Sargent, les dues natges de la noia egípcia són un pols de reposos i d'impulsos focals; [...] A l'eix central del quadre, la canal enfosquida de les dues natges. La noia egipciana és l'obsessió òptica d'aquesta canal de pregoneses obscures al foggall de les anques. (54)

En esta descripción, el narrador pone énfasis en la atmósfera erótica del cuadro, recalcando ciertas partes del cuerpo de la chica, sobre todo aquellas que dan placer sexual: los labios, los pezones, las nalgas y el sexo. Igual que el cuadro de Fortuny padre, *Carmen Bastián*, también esta tela de Sargent nos remite a la fotografía erótica y a la representación femenina realística sin mitificaciones. Al inicio



Figura 10 John Singer Sargent, *Egyptian girl*. 1891. Óleo sobre lienzo, 185,42 × 58,42 cm. Chicago, Art Institute of Chicago. Wikiart.org © Dominio público



Figura 11 Mariano Fortuny y Madrazo. Fotografía de un desnudo de espaldas. 1895 ca. Venecia, Archivio Museo Fortuny. Del blog de Flaminio Gualdoni, <http://flaminioigualdoni.com/?p=2799>

del capítulo, el narrador evoca algunas fotografías que Fortuny hizo hacia finales del siglo XIX, principios del XX, a diferentes modelos desnudas, chicas jóvenes occidentales, en unas posiciones completamente coherentes para su uso, es decir, fotografías para estudio pictórico, pero también con ciertos detalles eróticos, casi fetichistas, que dan a la simple fotografía que tiene que servir para elaborar un cuadro un valor erótico importante. Es el caso de la fotografía de una chica desnuda, pero con zapatos negros y medias hasta las rodillas del mismo color [fig. 11].

La noia està girada d'esquena; duu sabates negres i uns mitjons negres fins als genolls. El cabell de color castany clar, va recollit en un plomall a la nuca. Amb la mà dreta, tota blanca, la noia agafa el marc de fusta treballada d'un quadre que representa una dona de posat malenconiós; amb l'altra mà, arrapant-se a la paret tapissada amb motius otomans, la noia es tapa la cara, que vincla cap a l'esquerra, ensorrada en flongesa sufocant de cabells. El cul de la noia és blanc i clar com una clofolla d'ametlla, davant la càmera de Marià Fortuny. (53)

Se trata de un desnudo para un estudio pictórico, pero, evidentemente, también se puede ver como una fotografía erótica. El narrador

también describe otra fotografía de una modelo que está posando para un estudio de luz. La modelo está tumbada en la misma posición provocadora, sensual y erótica que la Venus de Velázquez del cuadro *Venus del espejo* (1650) [fig. 12].

A l'estudi fotogràfic de Marià Fortuny, la posa de la model nua mira cap a la fosquesa de la cortina immensa. Les natges, al bell mig de l'enquadrament, són arrodonides com una cúpula o com una copa de vidre molt clar o com una gerra pastada amb argila al foc. No li veiem la cara. Però, en aquesta mateixa posició, contra la cortinada de color carmí, les natges de la Venus pintada per Velázquez són d'un rosa nacrat, i la cara, al fons del mirall, és una nebulosa que crea, a l'ull de l'espectador, la il·lusió visiva d'una cara. (54-5)

Desde el 1906 este cuadro de Velázquez se encuentra en la National Gallery de Londres. Así, el narrador cierra este capítulo imaginando al escritor Henry James en Londres, en la National Gallery, observando el cuadro de Velázquez:

Henry James, a la National Gallery, s'enretira unes quantes passes i mira el simulacre pictòric, al mirall aigualós i oliós de la tela. [...] No hi ha cap batec de cosa viva davant els ulls de Henry James. (55)

Se cree que Velázquez pintó este cuadro durante su segunda estancia en Italia. El nexa con Italia, en cuanto al imaginario Fortuny, no se pierde nunca. Además, la composición de la *Venus del espejo* recuerda a la *Venus de Urbino*, de Tiziano, y por el carácter íntimo parece inspirado en la *Venus dormida* de Giorgione. Como hemos dicho unas líneas más arriba, estos pintores venecianos también fueron modelos para Fortuny en sus creaciones de trajes y prendas de ropa, sobre todo por los colores y la elegancia. Si nos fijamos ahora en el título de este capítulo, «El espejo de Eros», éste nos sugiere dos pistas para la interpretación. Por un lado, un objeto, el espejo, y, por el otro, un personaje de la mitología griega, Eros, dios responsable de la atracción sexual, el amor y el sexo. Su equivalente en la mitología romana es Cupido, dios del amor o del deseo amoroso. Este personaje, Eros o Cupido, en su tela Velázquez lo representa cogiendo un espejo en el que el espectador puede ver la cara de la diosa, pero, sobre todo, donde la Venus, la diosa-mujer, nos mira, observa al espectador. La Venus es una diosa-mujer porque Velázquez la representa como si fuera una mujer normal, ordinaria. Está desnudada y de espaldas, tumbada en una cama y mirándose en un espejo, en una posición intencionadamente sensual y erótica. El espejo de la Venus de Velázquez nos remite a Venecia, tanto al agua de sus canales que actúan de espejo y reflejan imágenes como a sus máscaras, que esconden identidades. Misterio y erotismo. La representación de la diosa Venus es del todo mundana. La mundanidad



Figura 12 Diego de Velázquez, *Venus del espejo*. 1650. Óleo sobre lienzo, 122,5 × 175 cm. Londres, National Gallery. Wikipedia.org © Dominio público

de Venus, equivale, en este sentido, también a la mundanidad de muchos protagonistas de la *Belle Époque*: príncipes, aristócratas, cortesanas, pintores, bailarinas, actrices, pianistas, cantantes, etc. De hecho, el capítulo empieza con la descripción de una escena, casi de burdel, protagonizada por una mujer y un hombre. La mujer es la bailarina y cortesana Émilienne de Alençon (1869-1946), una de las ‘Tres Gracias’ de la *Belle Époque*, y el hombre es el aristócrata Jacques Hennessy.

Émilienne d’Alençon, els cabells tenyits de roig, balla un tango vestida d’oficial de la marina, amb pantalons curts. Ha guarnit i ha drapat, per dos bitllets de mil francs, una noieta molt jove, i l’ha presentada el tercer dijous de quaresma, el vell Hennessy. Amb el nom de Liane de Reck, la cadella serà exhibida a Montecarlo. Émilienne d’Alençon fuma opi, vestida de mariner, en un bar amb música de carraca i de piano de maneta. (53)

Otra escena de burdel que describe el narrador es una escena de *Saffo e Priapo*, un cortometraje pornográfico que se solía atribuir a Gabriele D’Annunzio.¹²

12 El crítico cinematográfico italiano Paolo Cherchi Usai, socio y fundador del festival de cine mudo de Pordenone, *Giornate del Cinema Muto di Pordenone*, en una entre-

A la fosquesa del bordell, Safo i Priap. La càmera de Gabriele d'Annunzio, fosca i pesant com una bestiassa prehistòrica, filma el faquí que feineja, amb els cabells negres i faunescos, traginant el cosa de seda de l'odalisca. [...] Hi ha una música de tango, a les recambres del bordell, rauca com una antiga gargamella, mentre Gabriele d'Annunzio filma el saló tèrbol i l'alcova empolsinada, principesca i lúgubre. (54)

Dejando aparte si *Saffo e Priapo* es o no es un trabajo cinematográfico de D'Annunzio, es evidente que el narrador está evocando la pasión de D'Annunzio hacia el mundo del séptimo arte en todas sus dimensiones - también la del cine erótico o pornográfico - y su carácter de vividor. En contraposición a este mundo más bajo o terrenal, hay el mundo mitológico. Venus y Eros (o Cupido) en el cuadro de Velázquez, Safo y Priapo en el cortometraje. Todos ellos son personajes relativos a la cultura clásica. Priapo es un dios de la mitología griega y romana, dotado de un pene desmesurado (de una longitud exagerada) y que simboliza, por lo tanto, la potencia y la virilidad masculina y, en general, también la fertilidad. Safo, como es sabido, fue una poetisa de la Grecia antigua, y en sus versos exalta la belleza de la feminidad y la atracción sexual entre mujeres. Los versos de Safo, pero también la vida amorosa de la poetisa, reflejan esta 'mundanidad amorosa' o 'libertad sexual' femenina y masculina de muchos de los personajes de la *Belle Époque* que protagonizan la novela de Gimferrer. Es el caso de Émilienne de Alençon, que antes hemos mencionado, pero también el de Liane de Pougy (1869-1950), otra de las componentes de las llamadas 'Tres Gracias' y en la cual parece que Marcel Proust se inspiró para crear el personaje de Odette de Grécy, la obsesión amorosa de Swann. Liane de Pougy, mujer de origen humilde, dejó marido e hijo para ir a París, donde se convirtió primero en una refinada prostituta de élite,¹³ y después en princesa (puesto que se casó con el príncipe húngaro Georges Ghika). Además, Lia-

vista revela que ni el cortometraje es del 1909, ni Gabriele D'Annunzio es su director y tampoco es el autor de las didascalias; eso sí, se trata de un film porno que parodia a D'Annunzio, escritor famoso por su obra literaria pero también por su fama de *viveur*: «Dopo un ampio lavoro di ricognizione sulla moda e il mobilio d'epoca, abbiamo deciso che il film, ritrovato a Roma quarant'anni fa, non è del 1909 ma del 1920. [...] Che sia porno, non deve stupire: il cinema muto è pieno di film erotici dove già figurano pratiche sadomaso e accoppiamenti con animali, repertorio del resto già presente nei vasi greci. Esisteva un circuito sotterraneo di questa produzione clandestina che le cine-teche conservano in cantine chiamate non a caso 'Inferni' e di cui 'Saffo e Priapo' fa parte. [...] E il cartello iniziale che annuncia 'canovaccio e didascalie di D'Annunzio' è chiaramente falso, aggiunto dopo, lo tradiscono la grafica e i caratteri» (Porro 1998).

13 En París la protegió otra gran mujer, Valtesse de la Bigne (1859-1910), también cortesana y lesbiana, amante de Napoleón III, en la cual se inspiró Émile Zola para crear el personaje Naná de la homónima novela (La Delfa 2005).

ne de Pougy también fue una mujer moderna y liberal, inteligente y muy culta, una escritora importante, podríamos decir, una Safo *fin de siècle*, ya que su obra (novelas y un libro de memorias, *Mes Cahiers Bleus*) revela su bisexualidad con amantes como, por ejemplo, la escritora francesa Colette (Sidonie Gabrielle Colette, 1873-1954) y la norteamericana - residente en París desde 1899 - Natalie Clifford Barney (1876-1972). Este mundo de amores lésbicos y bisexuales de Émilienne y de Liane es evocado por el narrador principalmente en dos capítulos: «Interludio», que precede «El espejo de Eros», y «Nocturno», el decimosexto. En el capítulo «Interludio», el narrador describe una posible escena de un baile en París con Fortuny, Proust, Liane de Pougy y la también lesbiana Mimy Franchetti, una aristócrata veneciana que hacia el 1918 tuvo una relación con la pianista Renata Borgatti (1894-1964, hija del tenor wagneriano Giuseppe Borgatti),¹⁴ a la que Sargent, en 1921, hizo un retrato.

Mimy Franchetti, la veneciana errant a la gemma dels balls parisencs, duu un capell blanc amb un gros plomall, i s'arrecera, a frec de galtes, amb les solapes d'un abric de pell de visó. Liane de Pougy, la cortesana princesa, ha triat tot just la simplicitat clàssica d'una cinta clara recollint el cabell i un vestit blanc de gasa; [...] A les nou del vespre, Émilienne d'Alençon fa l'entrada al gran saló de ball persa. [...] Duu els cabells vermellejats amb henné i pregunta si potser arriba tard. Marcel Proust, amb aquella ratlla tan fina del bigoti i amb una flor esclatant i clara al trauc fosc del frac, li somriu sempre. Pel pas de la porta arriba, solemne, un altre convidat al ball persa: Marià Fortuny i Madrazo, abillat de dux, amb un vestit de vellut estampat d'or. (49)

En el capítulo decimosexto, «Nocturno», el narrador describe algunos momentos de la historia de amor entre Liane de Pougy y Mimy Franchetti, una historia vivida en parte en la ciudad de Mimy, Venecia.

A la cambra del gran hotel, Liane de Pougy està tota banyada en perfum de clavells. [...] A la proa de la gòndola dels Franchetti, dret, Coco de Madrazo es cofa amb un penatxo plomallós. [...] Liane de Pougy, ben sola a la cambra, té un altre teatre, té un altre

¹⁴ Renata Borgatti tuvo muchas amantes, entre las cuales destacamos a la pintora americana Romaine Brooks (Beatrice Romaine Goddard, 1874-1970), compañera durante más de cincuenta años de la escritora y compatriota Natalie Clifford Barney. Romaine también pintó a la marquesa Casati y a D'Annunzio, puesto que, aparte de vivir en París, como otros muchos intelectuales y aristócratas homosexuales de la época, pasó algunos años de su vida en la isla italiana de Capri, famosa entonces por ser una especie de refugio natural, un lugar donde se podían evitar las rígidas convenciones sociales (Castle 2005; Tamagne 2006).

llinatge d'amor venecià: Mimy Franchetti [...] Al pic marçal, Émilienne d'Alençon cobreix de roses el cos lliurat i infidel i l'alcova profanada de Mimy Franchetti. (96)

Coco de Madrazo, es decir, Federico Carlos de Madrazo y Ochoa (1875-1934), era el primo de Mariano Fortuny y de Madrazo, el hijo, por lo tanto, del pintor Raimundo de Madrazo y Jarrete (1841-1920). Raimundo de Madrazo fue un célebre retratista español de la alta sociedad de París, amigo, entre otros, de Reynaldo Hahn (1874-1947), compositor venezolano, nacionalizado francés, amigo íntimo de Proust. Raimundo conoció, así, a la hermana de Reynaldo, María Hahn, que se convirtió en su segunda esposa en 1899. La primera, Eugenia de Ocho, murió de parto al nacer Federico Carlos. Coco, como su padre, fue un gran pintor retratista, pero también fue uno de los personajes protagonistas de la vida artística y mundana de París. El narrador evoca nuevamente a Coco de Madrazo en el capítulo «Instantes», describiendo su relación con Liane de Pougy, Reynaldo Hahn y Marcel Proust:

Coco de Madrazo, a les nivositats liloses del teatre, saluda Liane de Pougy. De fa temps, en dues teles inacabades, Coco de Madrazo pinta i no pinta la cara de Liane de Pougy. [...] Amb els ulls ben blaus, a l'entreacte, Marcel Proust arriba duent un bitllet de Reynaldo Hahn i Coco de Madrazo per a la princesa Liane de Pougy. Al fosquedar de les llotges, els xals i les túniques de Fortuny tenen una claror cruixidora i prisada. Pel juliol de 1935, a l' Havre, Liane de Pougy anota en un quadern blau la mort de Coco de Madrazo. (121)

Coco de Madrazo, Reynaldo Hahn y el artista pluridisciplinar Jean Cocteau, trabajaron juntos en el ballet *Le Dieu Bleu* (1912), un ballet para los Ballets Rusos de Diaghilev en un solo acto con música de Reynaldo y libreto de Cocteau y Coco de Madrazo.

Cómo hemos intentado mostrar a través del análisis de los signos artísticos del imaginario Fortuny, la obra de Fortuny hijo es una continuación de la obra de Fortuny padre, y se manifiesta a través de diferentes lenguajes artísticos que corresponden a sus diversas facetas de artista: la de pintor, la de fotógrafo, la de escenógrafo, la de diseñador de trajes, pero también la de inventor de sistemas de iluminación, etc. La pluridisciplinaria artística de Fortuny hijo, que, como hemos dicho, responde a la idea wagneriana de arte total, conlleva que su vida y su obra se enlacen con la vida y la obra de muchos artistas afines a su estética. Así, la novela descubre al lector una larga lista de personas con las que Mariano Fortuny y Madrazo tuvo relaciones, tanto en el ámbito artístico como en el familiar, entre finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. Muchos se encuadran en

una estética determinada de la Europa *fin de siècle*, como por ejemplo D'Annunzio, Hugo von Hofmannsthal y Proust, pero también los americanos Henry James y John Singer Sargent. La actividad artística de Fortuny, a pesar de las dos guerras mundiales que golpean la Europa de la primera mitad del siglo XX, se muestra siempre intensa e innovadora, atemporal, capaz de superar modas y cánones, capaz, como el ave fénix, de renacer de sus cenizas.

5 La prosa poética de *Fortuny* Écfrasis e intertextualidad

Sumario 5.1 Figuras retóricas. – 5.2 La écfrasis y el carácter visual y musical de la prosa. – 5.3 Intertextualidad. – 5.4 La lengua literaria: algunos modelos de prosa según el autor. – 5.4.1 Precedentes y sucesores de *Fortuny*.

5.1 Figuras retóricas

Fortuny es un texto narrativo (principalmente descriptivo) que se presenta como una novela, pero que contiene elementos propios de la lírica. La capacidad sugerente y evocadora de las palabras, la belleza de las imágenes y la acumulación de écfrasis y otras figuras literarias muestran que el escritor explota al máximo la función poética del lenguaje para evocar al lector no sólo visiones, sino también sensaciones.

La mayor parte de la crítica literaria catalana e hispánica define el estilo de la prosa empleada por Gimferrer en *Fortuny* como una prosa poética, construida con un lenguaje culto y barroquizante. Como observaba J.V. Foix, en una carta que envió a Gimferrer para felicitarlo por el premio recibido, *Fortuny* es una novela construida con poemas en prosa: «Alguns dels paràgrafs de la vostra enginyosa novel·la són poemes en prosa que a mi em plauria d’haver escrit».¹ En esta misma línea, recientemente el traductor al italiano de la novela, Nicola Palladino, afirmaba que *Fortuny* está compuesta de muchas figuras retóricas:

1 Anexos, § 3.2 «J.V. Foix».

La raccolta è ricca di figure retoriche che Gimferrer dispiega in campo poetico, ma 'al modo dei moderni', con quella cruda delicatezza argomentativa e quella potenza visiva delle avanguardie del secolo scorso. (Palladino 2016, 107)

La aliteración es la figura retórica más presente y, como ya analizamos, una de ellas, «Valentino és una vànova vana i un ventall de vainilla i un envà», se convirtió en el emblema de los detractores de la novela de Gimferrer en el mundo de las letras catalanas.

Gimferrer elabora una prosa estéticamente y estructuralmente en sintonía con el imaginario Fortuny, que también es capaz de evocar imágenes relativas a este imaginario. Hay un efecto visual, pero esta prosa altamente poética también consigue crear una sonoridad, una musicalidad, que ayuda a (re)crear el imaginario Fortuny. Gimferrer mismo nos aclaraba que «volia que la prosa sonés com la impressió visual que donen les coses de Fortuny, i quan dic Fortuny, dic tots els fortunys». ² ¿De qué manera el escritor crea imágenes y sonidos a través de la prosa?

5.2 La écfrasis y el carácter visual y musical de la prosa

A través de una figura retórica concreta, la écfrasis, y, como veremos más adelante, también mediante un lenguaje narrativo próximo al cinematográfico, Gimferrer consigue crear una prosa visual. La écfrasis, tal y como sintetiza el conocido verso de Horacio, «ut pictura poesis», pertenece a la historia de las relaciones entre artes literarias y artes figurativas. En este sentido, la écfrasis puede ser una operación de intertextualidad (de interrelación de un texto con otros textos no escritos por el mismo autor), combinada con interdiscursividad o intermedialidad, porque presenta una relación entre un texto literario y otros textos no literarios, como por ejemplo pictóricos, musicales, cinematográficos, etc.

Ya a partir de los *Dietaris*, Gimferrer parecía interesado en querer llevar hasta el extremo la posibilidad retórica de la écfrasis, sobre todo en el volumen segundo, ³ que, en cuanto a la forma, se diferencia del primero por su mayor voluntad de destilar imágenes, renunciando a poner referencias explicativas y concentrándose en la descripción de una imagen o de una secuencia que une dos hechos, dos

² Anexos, § 1 «Entrevista».

³ Gimferrer hablaba con Julià Guillamon sobre esta relación entre los *Dietaris* y *Fortuny* en la entrevista «Més enllà dels miralls» (Guillamon 1985). Aquí, Gimferrer también subrayaba el aspecto visual y la influencia del cine en el conjunto de su obra.

escenas. En el segundo dietario parece que no hay imágenes concretas, materiales, desde las cuales parte el autor y a las cuales se pueda decir que hacen referencia. Así, hablamos de *écfrasis nocional* porque Gimferrer traduce en palabras procesos mentales, como por ejemplo pensamientos, fantasías, visiones, recuerdos. Es el caso de la descripción de Josep Pla, que corresponde a la imagen de su recuerdo, fruto de un encuentro no muy lejano. De hecho, el mismo título, «Possible imatge de Josep Pla», ya indica que se está haciendo referencia - o que se está traduciendo en palabras - un recuerdo y, por lo tanto, una imagen subjetiva, mental:

El veig de trasantó. Josep Pla? [...] Mireu: el meu Josep Pla és aquí, de trasantó, en una raconada d'un saló del Ritz. Hi ha unes senyores assegudes parlant. Pla duu una boina i, també assegut, a estones parloteja i a estones calla, lúcid, vívid, amb ulls espurnejants de pastor tartàric. (Gimferrer 1995b, 324)

La gran mayoría de los referentes en *Fortuny* son imágenes concretas (cuadros, fotografías y fotogramas de películas). Así lo reconocía el mismo Gimferrer:

Fácilmente inferirá el lector que algunas de mis fuentes principales no fueron literarias sino visuales: pinturas, fotografías, secuencias fílmicas. (Gimferrer 1987, 13)

Estas imágenes sirven, según el expediente retórico de la *écfrasis*, de referente (extratextual) para construir los fragmentos de la narración que conforman el relato. En la *écfrasis* relativa al cuadro *Egyptian girl* de Sargent, el escritor va más allá de una transposición en palabras de una imagen porque no se 'limita' solo a describir la imagen, porque además transmite un significado, una atmósfera. Como ha indicado Grasset (2006, 56-7), Gimferrer rehuye de la *écfrasis* literal para explorar en la capacidad ilusoria del lenguaje escrito.

Mediante una prosa poética construida con una sintaxis y un lenguaje elaborados, Gimferrer, en el proceso de transcribir en palabras una imagen, pone un énfasis especial en algún aspecto concreto de la imagen. De este modo, la *écfrasis* evoca una imagen, y también transmite un conjunto de sensaciones. En este caso del cuadro de la chica egipcia, la atención de la descripción y, por lo tanto, de la *écfrasis*, recae en la atmósfera erótica del cuadro.

Umberto Eco, analizando de qué manera un texto verbal puede hacer ver algo, estudia con detenimiento el 'problema' de la *écfrasis*. Eco, considerando que la *écfrasis* es una descripción de una obra visual, también entiende el proceso de transformar un texto visual en escrito como un acto de traducción.

A propósito de cómo un texto verbal hace ver algo, no se puede ignorar el problema de la écfrasis, entendida como descripción de una obra visual, ya sea cuadro o escultura. [...] Con la écfrasis se traduce en cambio, un texto visual en texto escrito. (Eco 2009, 270)

Eco distingue entre dos tipologías de écfrasis, la clásica (o patente) y la oculta. La écfrasis patente (o literal, término que hemos usado unas líneas más arriba, teniendo en cuenta las observaciones de Grasset) se limita a traducir en palabras una imagen; en cambio, la écfrasis oculta es aquella que, más que querer describir una imagen a través de las palabras, quiere evocar una visión.

Si la écfrasis patente quería ser juzgada como una traducción verbal de una obra visual ya conocida (o que se pretendía que resultara conocida), la écfrasis oculta se presenta como un dispositivo verbal que quiere evocar en la mente del que lee una visión, lo más precisa posible. (270)

En este sentido, definimos las écfrasis de *Fortuny* dentro de la tipología de écfrasis oculta. Según Eco, la écfrasis oculta presupone dos tipos de lector: el ingenuo y el culto.

Sin embargo, como decía, en una écfrasis oculta se parte del doble principio de que (i) si el lector ingenuo no conoce la obra visual en la que se inspira el autor, debe poder descubrirla en cierto sentido con su imaginación, como si la viera por primera vez, pero también que (ii) si el lector culto ya ha visto la obra visual inspiradora, el discurso verbal debe ser capaz de hacérsela reconocer. (272)

En el caso de *Fortuny*, el lector puede ser ingenuo y culto a la vez, es decir, a veces reconocerá la imagen referente, como podría ser el cuadro de Velázquez *La Venus del espejo*, pero otras muchas no, como podría ser el caso de las fotografías de los desnudos femeninos para estudios pictóricos de Mariano Fortuny y de Madrazo. A pesar de que el lector no (re)conozca todas las imágenes de las écfrasis ocultas que conforman la novela, éste recrea con su imaginación las imágenes que evocan, como si las viera por primera vez. Por ejemplo, a pesar de que el lector no haya visto nunca el cuadro de Sargent *Egyptian girl*, a través del la écfrasis (y de su imaginación) visualizará por primera vez el cuadro y las sensaciones que este puede transmitir, según el escritor/narrador. En este sentido, tanto o más importante es la imagen real que la écfrasis describe como todo el mundo que la imagen puede evocar. En otras palabras, y siguiendo con el ejemplo del cuadro *Egyptian girl*, Gimferrer mediante una écfrasis oculta describe la chica egipcia pintada por Sargent, pero también evoca todo el erotismo que Sargent plasmó en esta tela para sugerir el imaginario Fortuny.

El cantautor catalán, Quico Pi de la Serra, inmediatamente quedó fascinado de esta capacidad visual y sugerente de la novela de Gimferrer. En una entrevista, Pi de la Serra reconocía que su canción *Bolero* se inspiraba en *Fortuny*:

[*Bolero*] és feta a partir de la novel·la *Fortuny* de Pere Gimferrer. Ja feia temps que em preocupava, en els meus textos, de dir les coses amb imatges. Estava encaparrat amb això, quan vaig llegir el *Fortuny*. Allò era el que necessitava, i vaig començar d'agafar frases aïllades sense cap relació entre elles i, una mica a l'estil surrealista, les vaig unir. En va sortir un bolero. (Noya 1985)

Unos años más tarde, otro periodista consideraba que esta operación del cantautor era «embolicar massa la troca» (es decir, rizar demasiado el rizo), pero Pi de la Serra insistía en el efecto visual de la novela de Gimferrer, como uno de los rasgos más innovadores e interesantes.

—Trobo que fer un bolero a partir de les frases pescades del Pere Gimferrer, al *Fortuny*, és embolicar la troca al màxim, no? —Això va ser com un flash, després de decidir no rimar, un dia lleigeixo el llibre del Gimferrer i, tal i com ell explica les coses, és com a mi m'agradaria explicar-les. Me'l torno a llegir dues vegades més. Llavors a partir de les tres lectures, començo a inventar-me una història basant-me en certes idees d'ell, en certes imatges, i surt un bolero que no té res a veure amb el llibre, ni re, no? (Vendrell 1988)

Las consideraciones de Pi de la Serra reflejan el carácter visual y musical que Gimferrer da a su prosa para construir una novela que, más que explicar una historia, la quiere hacer visible y audible.

Como hemos dicho, Gimferrer se presentó al Premio Ramon Llull con el pseudónimo de Jordi Fragnals. Un nombre que a través de las consonantes fricativas *g* [ʒ] y *f* [f] consigue una musicalidad. El mismo efecto Gimferrer lo consigue con el 'abuso' de las aliteraciones creando un efecto sonoro, capaz de sugerir al lector atmósferas y sensaciones concretas (el ruido del viento entre las hojas) o abstractas (amor, sueño, etc).

5.3 Intertextualidad

Toda la obra de Pere Gimferrer se podría considerar como un catálogo de intertextualidad o, dicho en otras palabras, la intertextualidad es una característica común en toda la producción de Gimferrer, con un conjunto de referencias explícitas y/o implícitas a otras obras, que van desde el cine a la literatura, pasando por las artes plásticas o las ciencias humanas.

Por cuestiones de espacio, aquí sólo tendremos en cuenta a un conjunto de teorías que, entre los años setenta y ochenta del siglo pasado, establecieron las bases para poder afirmar que allá donde hay intertextualidad hay interdisciplinariedad. Desde esta óptica, para autores como Roland Barthes y, sobre todo, Gerard Genette (para citar a los nombres más conocidos) el primer paso que se tiene que hacer para establecer esta relación pasa por concebir cualquier producto cultural como un texto. Así, y sin movernos del ámbito de las ciencias humanas, no solo en la literatura o en los escritos de historia se producen textos, sino que también las obras artísticas, como los cuadros, las fotografías y las películas, se consideran textos y, como tales, siempre potencialmente conectados (o 'conectables') entre ellos. De este modo, cada vez que observamos un texto que alude a otro texto, que pertenece a un lenguaje artístico diferente, como por ejemplo, una prosa que describe un cuadro, nos encontramos delante de un caso que presenta intertextualidad, pero potencialmente, también interdisciplinariedad. De hecho, para poder entender mejor esta relación entre dos textos de ámbitos diversos habrá que tener en cuenta los dos contextos disciplinares diferentes. Veamos algún ejemplo para mostrar como en la obra de Gimferrer esta intertextualidad no es un *pastiche* ocasional o un *collage* accidental, sino que hay una voluntad consciente por parte del escritor de (re)crear unas historias, un mundo literario, un imaginario, que difícilmente puede ser contenido en un solo campo artístico.

Empezando por la poesía, recordamos el poema «Cascabeles». Este poema evoca dos personajes: el dandy Antonio Hoyos y Vinent, periodista y narrador español de finales del siglo XIX,⁴ y Lady Rebeca Wintergay, un personaje de ficción de un cuento del mismo Hoyos titulado «Los ojos de Lady Rebeca».⁵ Solo con estos datos ya entreveremos algunas referencias que este poema contiene. En términos narratológicos, el poema «Cascabeles» es un caso de intertextualidad, puesto que se pone en relación el texto literario con otro texto literario escrito por otro autor.

Aquí, en Montreux,
rosetón de los ópalos lacustres,
hace cincuenta años pergeñaba Hoyos y Vinent

⁴ Gimferrer dedica un capítulo a este escritor en *Los raros* (1985) titulado «Antonio Hoyos y Vinent, el ineludible». De una manera indirecta, Gimferrer ya había hablado de este autor en *Imágenes y recuerdos*, en el capítulo «Espectáculos», con referencia a las cupletistas y a las bailarinas. Para hacerlo, Gimferrer se sirve de las *Memorias* de Josep Maria de Sagarra, de un fragmento en que Sagarra narra una escena en la cual la famosa bailarina Carmen Tórtola Valencia llega al café Pombo de Madrid acompañada de Hoyos y Vinent.

⁵ Cuento que se publicó en la *Revista Summa*, núm. 5, 15 de diciembre de 1915.

la alucinante historia de lady Rebeca Wintergay.
 Eran sin duda tiempos
 —belle époque— más festivos, con la vivacidad burbujeante
 de quien se sabe efímero —atronaban
 los cañones del káiser la milenaria Europa, nunca el azul
 de Prusia
 fue tan siniestro en caballete alguno— [...].
 (Gimferrer 2000, 137, vv. 1-10)

Teniendo en cuenta ahora la prosa periodística de los *Dietaris*, las continuas referencias literarias, cinematográficas, históricas, de cultura pop, etc., están a la base de la misma idea de escritura. Proponemos, por la relación que tiene con *Fortuny*, y a modo de ejemplo, el texto «Un álbum de fotografías». Aquí, Gimferrer describe a Gabriele D'Annunzio en un momento concreto y haciendo una acción concreta. Estamos en 1897 y D'Annunzio está hojeando un álbum de fotografías «descolorides on hi ha reunides les imatges de les actrius, de les ballarines, de les cantatrius cèlebres» y Gimferrer añade:

Les anotacions del quadern íntim de d'Annunzio precisen i de vegades sordament cruels tot i la seva concisió, invoquen aquests fantasmes. (1995b, 85)

En este caso, tenemos una doble referencia: por un lado, una referencia a unos textos visuales, las fotografías observadas por el poeta italiano, y, por el otro, una referencia a un texto escrito, el diario íntimo de D'Annunzio donde comenta estas fotografías. La operación de Gimferrer es más compleja, ya que traduce del italiano al catalán los comentarios de D'Annunzio, y además los glosa, evocando otros autores que esbozan retratos escritos, como por ejemplo Proust y Saint-Simon. También en este caso, tenemos un complejo entretrejeido de referencias intertextuales entre literatura, fotografía, lenguaje verbal y lenguaje visual.

En *Fortuny*, la mayoría del material extratextual hace referencia a obras visuales (cuadros, fotografías, carteles publicitarios y fotogramas de películas), y en menor cantidad también a textos escritos. Mucho de este material ya estaba en *Imágenes y recuerdos. 1909-1920. La pérdida del reino* (1979). Proponemos aquí un ejemplo de *Fortuny* con material extratextual (a la vez visual y textual) que proviene de *Imágenes y recuerdos*. En el capítulo quinto, «Espectáculos», Gimferrer dedica unas páginas a la ópera, con un texto propio muy breve que va acompañado por diferentes fotografías y algunos fragmentos de textos de otros autores. Una de estas fotografías es un retrato del tenor italiano Enrico Caruso y el texto que acompaña esta imagen es un fragmento de la autobiografía de Charles Chaplin, *Historia de mi vida*. Y en *Fortuny*, en el capítulo diecinueve, «Entreacte», leemos:

Pel mirall, Enrico Caruso veu com entra a l'estança Charles Spencer Chaplin. Caruso no s'aixeca; quan els presenten, fa que sí amb el cap i continua de retallar-se el bigoti amb les mans molsudes. (111)

Este fragmento contiene una frase que proviene directamente de la autobiografía de Chaplin (1965, 175): «Caruso hizo un gesto afirmativo al espejo y continuó recortándose el bigote».

No todos los ejemplos de intertextualidad provienen de *Imágenes y recuerdos*. A lo largo del apartado sobre el imaginario Fortuny hemos visto ejemplos de intertextualidad (extratextual) donde el fragmento de *Fortuny* corresponde a una traducción casi literal al catalán de otro texto, como era el caso del *Diario del viaggio veneziano del signor von N. (1779)* de Hofmannsthal y de *Venises* de Paul Morand.

Por lo que se refiere al material visual, la mayor parte corresponde a algunos cuadros de la obra pictórica de la familia de pintores Fortuny y Madrazo: Marià Fortuny y Marsal, Mariano Fortuny y de Madrazo, Federico de Madrazo y Raimundo de Madrazo, pero también a algunas obras del pintor americano John Singer Sargent, telas de pintores venecianos del siglo XVI (principalmente, Carpaccio y Tiziano) y del pintor español barroco Diego de Velázquez. Por otro lado, también son referentes visuales algunas fotografías, la mayoría de Mariano Fortuny (y de tema íntimo: rincones de Venecia o sus familiares y amigos), pero también hay fotografías de actrices de cine durante rodajes de películas y en la mayor parte de los casos vistiendo un traje Fortuny: Lilian Gish, Geraldine Chaplin o Julie Christie. Finalmente, también son parte del material visual que sirve a Gimferrer para construir su novela algunos fotogramas de películas de Griffith, Chaplin y Welles.

Para construir la narración de su novela, por lo tanto, Gimferrer se sirve de fragmentos de textos de otros autores. Los textos, como decíamos, son principalmente autobiografías o memorias, cuadernos de notas y novelas que son ficción autobiográfica donde detrás del personaje protagonista se esconde el *alter ego* del autor. Las referencias literarias son: *My Autobiography* de Charles Chaplin,⁶ *Mes Cahiers Bleus* de Liane de Puogy (1977), *The Aspern Papers* de Henry James (y, sobre Henry James, el texto de Graham Greene «Henry James: The Religious Aspect»);⁷ de Gabriele D'Annunzio: *Francesca da Rimini, Il fuoco, Forse che sì, forse che no* y los *Taccuini*; de Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*; de Hugo von Hofmannsthal: *Diario del*

⁶ Gimferrer nos aclaraba en la entrevista (Anexos, § 1 «Entrevista») que leyó este texto en inglés aunque existiera ya la traducción al castellano: *Historia de mi vida* (Madrid: Taurus, 1965).

⁷ En una de nuestras conversaciones, Gimferrer nos revelaba que había leído el ensayo de Henry Graham Greene (2010) sobre Henry James.

viaggio veneziano del signor von N., Andrea o los unidos, El aventurero e la cantante o I doni della vita; y en relación con Henry Miller, la correspondencia con Brassai, *Henry Miller, rocher heureux* (1978).

Así, si el referente visual en la novela de Gimferrer se convierte en texto escrito a través de la écfrasis, el referente textual se convierte en parte de la narración a través de la traducción (casi) literal de otra lengua al catalán.

5.4 La lengua literaria: algunos modelos de prosa según el autor

Como hemos visto en la parte de la recepción crítica de *Fortuny*, Dolors Oller consideraba que la lengua de *Fortuny* era una lengua poética arcaica y poco natural. Y Àlex Susanna notaba en la lengua literaria de la novela de Gimferrer una gran abundancia de cultismos y arcaísmos. No vamos a repetir aquí todas las reflexiones de la crítica en torno a la lengua literaria de *Fortuny*, pero estas dos definiciones no sólo sintetizan el tipo de lengua literaria de *Fortuny*, sino que también nos ayudan a entender los que según Gimferrer fueron sus modelos de prosa para escribir su novela en lengua catalana. Por un lado, Gimferrer reconoce la prosa medieval catalana del *Curial e Güelfa*, del *Tirant lo Blanc* y de Ramon Llull, y, por el otro, la prosa de Miquel Batllori y de Martí de Riquer.

En aquells moments [inici dels anys vuitanta] tradueixo narrativa catalana al castellà, concretament, prosa de Ramon Llull i *El Curial e Güelfa*, ambdós llibres publicats per a l'editorial Alfaguara. El llibre de Llull era una selecció de textos, que anà a càrrec del pare Batllori, el qual en firma la introducció. L'edició d'*El Curial e Güelfa* duia una introducció de Giuseppe Sansone. Això també és narrativa catalana.⁸

Todos ellos son ejemplos de un tipo de prosa en la cual Gimferrer puede encontrar esta lengua arcaica y poco natural de la cual hablaba Oller, con una gran abundancia de cultismos y arcaísmos, como notaba Susanna. En cuanto a la narrativa catalana contemporánea, Gimferrer reconoce una cierta influencia de algunas novelas específicas. Es el caso de *Moment musical*, de Carles Soldevila, y de *Vida privada*, de Josep Maria de Sagarra.⁹ Por otro lado, Gimferrer también reconoce como modelo de prosa catalana ciertas traducciones de los años treinta hechas por Nin y Carner, pero sobre todo Foix:

⁸ Anexos, § 1 «Entrevista».

⁹ Anexos, § 1 «Entrevista».

Llavors hi ha una altra cosa que té una gran influència en mi, una influència immensa, que són les traduccions dels anys 30, però només aquestes, d'autors russos per Nin i les traduccions de Dickens per Carner. I dic aquestes dels anys trenta perquè posteriorment hi ha les dels anys seixanta, endreçades, i, entre cometes, pensant-nos que feiem pàtria, les de Joan Oliver, Carles Jordi Guardiola i Roger Artigues, cometent un error. Jo només em lleixo les edicions antigues dels anys trenta: bàsicament el Dickens de Carner i Dostoievski i Tolstoi de Nin. Això té una influència immensa sobre mi. És una prosa que m'interessa molt, tant l'una com l'altra, encara que no són iguals. [...] Realment, el que hi ha en la meua prosa de *Fortuny* és Foix i el Dickens de Carner.¹⁰

Además, Gimferrer consideraba que aquella década había producido unos títulos concretos que formaban una novelística catalana variada y moderna:

Moment musical és una gemma impecable, sense tara, una joia gairebé inconeguda de la literatura catalana. Surt el 1936, just en el moment en què la nostra narrativa cull els fruits d'una evolució literària espectacularment accelerada: a més d'altres novel·les de Soldevila mateix, l'han precedit *Mort de dama* (1931) de Llorenç Villalonga i *Vida privada* (1932) de Josep Maria de Sagarra, i la seguirà ben aviat *Aloma* (1937) de Mercè Rodoreda. Tot plegat, exactament el que calia per tenir una veritable moderna, tan variada i admirable com la poesia. (Gimferrer 1992b, 7)

Aún en 1992 Gimferrer destacaba Villalonga y Rodoreda. Es interesante la definición de Gimferrer sobre la prosa de *Moment musical*, que considera elaborada, pero a la vez natural, contrariamente a la prosa de Xènius, dice que no es arcaica; ni tampoco es artificial como la prosa de las traducciones de Dickens de Carner:

Moment musical és una experiència extrema de prosa catalana. Representa el punt màxim de l'elegància elaborada fins a prendre un caient de natural que (lluny ja de l'arcaisme i gal·licisme deliberats de Xènius, o de la creació d'una nova llengua paral·lela basada en dades efectives de la llengua real que és la comesa de les traduccions de Dickens per Carner) s'imposa com a punt d'arribada de la prosa del Noucentisme. (10-11)

En conclusión, los modelos de prosa de Gimferrer para escribir *Fortuny* provienen de una prosa que se enmarca en una década muy

10 Anexos, § 1 «Entrevista».

concreta, la de los años treinta del siglo pasado, y, como ha señalado Grasset (2015, 196), para Gimferrer aquellos eran «els models literaris vigents abans que fossin adulterats per les circumstàncies anòmales».

5.4.1 Precedentes y sucesores de *Fortuny*

Fortuny es una novela singular en el panorama de las letras catalanas. Sin embargo, presenta algunas similitudes estructurales o temáticas con otras obras, tal y como han declarado algunos críticos y el mismo Gimferrer.

Gimferrer, en la nota explicativa de la segunda edición castellana (1985b), afirmaba que en relación con el esquema compositivo de *Fortuny* lo influyeron dos novelas: *Ragtime*, de Doctorow, y *Les Géorgiques*, de Claude Simon. Del mismo modo que Gimferrer considera que *Moment musical*, de Soldevila, y *Vida privada*, de Sagarra, son dos novelas para él referentes en cuanto al tipo de prosa narrativa en lengua catalana; en estos dos casos, *Ragtime* y *Les Géorgiques*, Gimferrer ve un modelo de estructura compositiva. Enric Bou (1998), como ya hemos indicado, acercaba *Fortuny* a *Les Géorgiques* de Simon, pero no porque esta hubiera ejercido de modelo o patrón particular, sino para mostrar cómo la novela de Gimferrer profundiza en la línea de la tradición de la ruptura, ya que es una novela que se relaciona con el *nouveau roman*.

Gimferrer nunca ha mencionado ninguna novela en particular como inspiradora de *Fortuny* (tanto en la forma como en el contenido). En cuanto a posibles obras deudoras Gimferrer ha indicado principalmente dos novelas: *La passió segons Renée Vivien*, de Maria-Mercè Marçal, y *Tretze biografies imperfectes*, de Gerard Vergés. En referencia a la primera, Gimferrer no la considera una sucesora, a pesar de que reconozca una afinidad temática, sobre todo en la cuestión del erotismo:

En català hi ha una sola cosa que s'acosta lleugerament a això: *La passió segons Renée Vivien* de Maria Mercè Marçal, que és posterior en deu anys en quant a publicació, però ho comença a escriure l'any 1982. Amb Maria Mercè Marçal, vam intercanviar moltes dades i impressions, però ella ho centrava a París i només en el món lèsbic. Tot i això, ella no és una seguidora meva, compartíem material i a vegades entrecanviàvem impressions, però *La passió segons Renée Vivien* no és una continuació de *Fortuny*, ella té el seu propi projecte.¹¹

¹¹ Anexos, § 1 «Entrevista».

Por otro lado, en una entrevista reciente con ocasión de la publicación de *Marinejant*, Gimferrer ha afirmado que la única novela que se parece a *Fortuny* es *Tretze biografies imperfectes*, de Vergés:

Després de *Fortuny* hi ha hagut només un llibre que se li assembla molt, *Tretze biografies imperfectes*, de Gerard Vergés (1985). Va començar tard a publicar, però és un autor molt interessant. (Nopca 2016)

A pesar de que Gimferrer considere que esta obra de Vergés se asemeja a *Fortuny*, no la reconoce como una obra deudora de su novela.

Tampoco la crítica considera que haya ninguna novela concreta que se pueda identificar como modelo o referente de *Fortuny* ni tampoco como sucesora o deudora. Solo los *Dietaris* se identifican como obra referente de *Fortuny*, tanto formalmente, como por lo que se refiere al contenido, puesto que algunos escritos tratan temas y personajes que después reencontramos en la novela, como es el caso de Venecia o de Liane de Puogy. Aún así, los *Dietaris* no son ni una ni dos novelas. Los escritos de los *Dietaris* se presentan como escritos periodísticos de opinión (de no-ficción) y, en cambio, *Fortuny* se presenta como una novela, como un texto de ficción. En este sentido, también añadimos el ensayo *Imágenes y recuerdos. 1909-1920. La pérdida del reino* como obra 'fuente', puesto que contiene mucho del material que después servirá al escritor para componer la narración de su novela.

A partir de los años noventa hay algunos críticos que establecen similitudes con otras obras. Isidor Cònsul, en una reseña de *La passió segons Renée Vivien*, consideraba que Marçal se inscribía con esta obra en un grupo de poetas catalanes que también habían hecho incursión en el campo de la narrativa, como era el caso de Pere Gimferrer con los *Dietaris* y *Fortuny*:

En totes les literatures ha estat fàcil observar el degoteig de poetes que evolucionen cap al treball de la prosa, i un cert transvasament de la poesia als àmbits de la narració i de la novel·la. Posats a espigolar exemples entre els autors catalans d'ara es pot apuntar els dietaris de Pere Gimferrer i la novel·la *Fortuny*, les narracions i els retrats de Marta Pessarrodona, la prosa del jo que habita l'obra de Josep Piera, el quadern venecià d'Àlex Susanna, els contes de Jaume Subirana i la translació cap a la novel·la feta, entre d'altres, per Valerià Pujol i Miquel de Palol. (Cònsul 1995, 12)

Cònsul no establecía ningún paralelismo entre la novela de Marçal y la de Gimferrer, pero señalaba esta voluntad de algunos poetas catalanes de quererse expresar también en la narrativa.

En 2004, a raíz de la publicación de la novela de Jordi Cabré, *Rubik a les palpentas*, Jordi Galves acercaba esta obra a *Fortuny* y tam-

bién a *La passió segons Renée Vivien*, por lo que se refiere al estilo del lenguaje literario:

¿Una novela de género? Sin duda *Rubik a les palpentes* está emparentado con la herencia de David Leavitt y con la expresividad recreativa de Terenci Moix. En todo momento deslumbra el uso costumbrista del lenguaje, la abundante y tortuosa prosa barroca, el efectismo de frases sentenciosas y vagamente filosóficas, la apología del maquillaje, de la satisfacción en la impostura, en los oropeles y máscaras, en el colorismo, en una expresividad que constantemente se desborda porque tiene ante sí el abismo de la angustia. Tampoco el *Fortuny* de Gimferrer o *La passió segons Renée Vivien* de Marçal estarían muy lejos de Cabré. (Galves 2010)

En conclusión, ni el mismo Gimferrer ni la crítica consideran que haya ninguna obra concreta ni referente ni plenamente sucesora de *Fortuny*.

6 Referencias cinematográficas

Sommario 6.1 Introducción: Pere Gimferrer y el cine. – 6.2 Referencias cinematográficas de *Fortuny*.

6.1 Introducción: Pere Gimferrer y el cine

El cine está presente en toda la obra de Pere Gimferrer. En este apartado no vamos a analizar toda la obra de ficción (ya sea ésta en prosa o en verso) de Gimferrer en relación al cine,¹ sino que nos vamos a concentrar exclusivamente en *Fortuny*. Antes de entrar en el desvelamiento de las referencias cinematográficas de *Fortuny*, proponemos un breve excursus de la relación de Gimferrer con el cine anterior a la publicación de la novela, para tener una panorámica de los intereses cinematográficos y del conocimiento teórico del autor antes de la publicación de *Fortuny*.

La relación de Pere Gimferrer con el cine no sólo está en sus orígenes como escritor sino que se podría ir un poco más allá y afirmar que el cine fue su primera vocación:

1 Para conocer las estrechas relaciones entre las técnicas poéticas y las cinematográficas en la poesía de Pere Gimferrer, se vea el artículo de Antonio Monegal (1993): «Imágenes del devenir: proyecciones cinematográficas en la escritura de Pere Gimferrer». O bien el artículo de Laura González (1997), «Pere Gimferrer. Literatura y cine: la coherencia de una poética». En catalán, por un lado, el artículo de Josep Manuel i Borràs (1990); y, por el otro y en referencia en este caso con la prosa catalana de Gimferrer, se vea el artículo de Josep Pelfort (1989) «El cinema al *Dietari* (1979-80 i 1980-82). Aproximació a l'estudi de les relacions cinema-literatura a l'obra de Pere Gimferrer». Finalmente, también hay algunos estudios en inglés, como por ejemplo, el de Susan L. Martín-Márquez (1995), «Death and the Cinema in Pere Gimferrer's *La Muerte en Beverly Hills*».

Empecé a leer *Cahiers du Cinema* a los 14 años cuando me la pres-
tó un amigo. He seguido con ese interés, aunque vi que no podía
ser director o guionista. (Gimferrer en Carol 2013, 109)

Pere Gimferrer empieza como escritor a principios de la década de los
sesenta y lo hace en lengua castellana como crítico cinematográfico
y literario en diarios y revistas. Principalmente publica en el diario
Tarrasa Informació, en la revista mensual de pensamiento y cultu-
ra (con sede a Barcelona) *El Ciervo*, en la revista madrileña de cine
Film Ideal, en *Destino*, *Ínsula*, *La Vanguardia* y, también, en la re-
vista de Camilo José Cela, *Papeles de Son Armadans*. Más allá de los
textos que reflejan el trabajo de crítico cinematográfico de un joven
Gimferrer, por aquellos años él también tenía un papel activo en el
cine español más vanguardista. En abril del 1965 publicó en *Pape-
les de Son Armadans* la traducción al castellano del guion cinemato-
gráfico del poeta Joan Brossa *Foc al càntir*, una película que Brossa
escribió en catalán en 1948. En la década de los sesenta, Gimferrer
conocía y se veía tanto con Brossa como con Portabella y otros artis-
tas que habían colaborado en la revista *Dau al set*:

Antes del comienzo estricto de su colaboración, el poeta [Joan Bros-
sa] y Portabella formaban parte, junto con el escritor Pere Gimfe-
rrer, el fotógrafo Leopoldo Pomés, los músicos Mestres Quadreny y
Carlos Santos [...] de un cenáculo que organizaba sugestivas sesio-
nes cinematográficas en casa del pintor Tàpies, el cual iba a París
y conseguía películas. Se hacía traer películas en super-8 de la ga-
lería que tenía en Nueva York. [...] Tenía los Murnau, Dreyer, Kea-
ton, Mack Sennett, insólitos Max Linder [...] Y cada jueves había
una sesión que programaba Brossa. (Riembau, Torreiro 1999, 75)

A finales de los sesenta, Gimferrer también traduce al castellano los
diálogos de la película de Portabella *Nocturn 29* (1968). Y poco des-
pués, a inicios de los setenta, hace de actor (comparsa) en la pelícu-
la de Portabella con guion firmado por el mismo Portabella junto a
Brossa, *Umbracle* (1972). Aproximadamente en el minuto 90 de la cin-
ta, aparece, al lado del actor Christopher Lee, un joven Pere Gimfe-
rrer. Esta experiencia que corresponde a una escena concreta de la
película, el escritor la evoca posteriormente en *L'agent provocador*:

I el cotxe de morts el duu Joan Brossa amb una gorra de Caront
menestral i domèstic, i jo sec al costat d'un bisbe, que és en Joan
Prats [...] i l'altre amb qui debat el tràngul és Christopher Lee, tot
sever i estricte, el vampir a ple dia, la paradoxa vivent de Dràcula
a la llum del sol, al pic del matí de Sarrià, davant la càmera d'en
Pere Portabella. (Gimferrer 1998b, 67-8)

Del 1965 es el texto «Cine y surrealismo» que Gimferrer publicó posteriormente, incorporándolo en la segunda edición de su ensayo teórico *Cine y literatura*.² «Cine y surrealismo» es un ensayo breve, que estudia las relaciones entre el cine y el surrealismo, trata de distinguir entre la realidad real y la realidad filmada. Gimferrer subraya sobre todo como el cine puede ser al mismo tiempo realista y, por ello, tener la capacidad de reflejar la realidad, y oníricosurreal y, por tanto, tener la capacidad de sugerirla. Esta capacidad también se puede encontrar en otras formas de arte, principalmente en aquellas que tienen una relación esencial con el desarrollarse de la narración. En este desarrollarse de la narración, por un lado, se reproduce el transcurrir del tiempo y, por el otro, se debe escoger de qué manera hacerlo, es decir, de una forma realista o bien onírica. En cualquier caso, Gimferrer en 1965 no publicó este breve texto teórico sobre cine y surrealismo, pero ya tenía otro proyecto de estas características. Escribió junto con Terenci Moix una historia del cine, que Camilo José Cela compró para publicar en la editorial Alfaguara, pero que, desgraciadamente, se perdió:

Hace unos veinticinco años, leí en la revista especializada *Film Ideal* - en la que yo mismo colaboraba por entonces asiduamente - un artículo insólito. Era una reseña de la *Cleopatra* de Mankiewicz, y la firmaba un nombre para mí desconocido: Ramón Moix. [...] Me interesó conocerle [...] Durante varios meses, en 1965, acudí diariamente a la calle Ponent, para trabajar [...] en la redacción de nuestro libro. [...] Terminado el libro, Moix y yo visitamos en el hotel Colón de Barcelona a Camilo José Cela, que pilotaba por entonces la Editorial Alfaguara y tuvo la valentía y generosidad de contratar la obra para su publicación. Sin embargo, finalmente, no llegó a aparecer, ya que Alfaguara interrumpió su actividad durante varios años, y lo que es más, el original se extravió para siempre del modo más inesperado. [...] Hubo algún administrativo que cometió algo parecido a un desfalco, y, no contento con defraudar a la empresa, se dio a la fuga previa sustracción de nuestra historia del cine, de la que no habíamos conservado copias, salvo unos pocos fragmentos que Moix - por entonces ya se firmaba Terenci - utilizó luego para un breve manual divulgativo en catalán. (Gimferrer 2003a, 14)

² Primera edición: *Cine y literatura*, Barcelona: Planeta, 1985; segunda edición: Barcelona: Seix Barral, 1999; tercera edición: Barcelona: Austral, 2012. Para un estudio sobre estas tres ediciones se vea «Pere Gimferrer and Cinema: Between Hollywood and Iberian Cinema Avant-garde» (Carol 2018).

La historia del cine con Moix se perdió, pero Gimferrer siguió escribiendo sobre cine. Al inicio de la década de los setenta, colaboró en el proyecto enciclopédico de Javier de Aramburu, *El cine, la enciclopedia del séptimo arte*, bajo la dirección y coordinación de Romà Gubern. También Guarner y Moix, con diferentes textos, colaboraron en esta empresa. Gimferrer escribió un ensayo bastante extenso sobre el cine de terror titulado «Cine fantástico y terrorífico» (1973d, 1-92) y escribió también ocho textos correspondientes a ocho breves, pero densas, monografías de cineastas (1973d, 127-240): Jacques Becker, Ingmar Bergman, Luis Buñuel, Claude Chabrol, Fritz Lang, Vincenzo Minelli, Howard Hawks y Otto Preminger. En el ensayo «Cine fantástico y terrorífico», Gimferrer analizaba este tipo de género cinematográfico, repasando las principales películas de vampiros, como *Nosferatu* (1922) de Murnau, y *Drácula* de Browning, pero también las películas de segunda (o tercera) categoría, como las de los luchadores mexicanos de *catch*, protagonizadas por el superhéroe 'Santo, el enmascarado de plata'. En un plano más amplio, este excursus de Gimferrer proponía un análisis cuidadoso y erudito sobre las formas no realistas del cine, del «granguñolesco» representado por Lang y Aldrich al «terror psicopatológico» de Hitchcock y Polanski, pasando por el «fabuloso Oriente» y filmes mitológicos grecolatinos con los monstruos diabólicos más variados que habían propuesto directores de cine como Ricardo Fría y Vittorio Cottafavi o Roger Corman, Jacques Tournier y Edgar George Ulmer.

A finales de los setenta Gimferrer dedica un capítulo a la cuestión del lenguaje cinematográfico en su ensayo *Imágenes y recuerdos. 1909-1920. La Pérdida del reino*: «El cine: nacimiento de un lenguaje» (1979, 285-328). En este texto de unas veinte páginas, que va acompañado, como hemos indicado anteriormente, de diferentes imágenes (carteles, fotogramas de películas, etc) y otros textos (como *Cine y realidad*, de Josef von Sternberg, o *Hollywood al desnudo*, de King Vidor), Gimferrer hace una panorámica general del cine de aquellos años. Por ello presenta de una manera breve algunas figuras clave del cine: Méliès, Griffith, Cecil B. De Mille, Chaplin, Mack Sennett; algunos géneros determinantes, como el colosal con Cabiria, los primeros westerns (mediante el ciclo de filmes de Thomas Harper Ince interpretados por el actor W.S. Hart), el serial americano (a través de la actriz americana Pearl White) y también el primer cine pornográfico (y aquí emerge la figura de D'Annunzio); algunas actrices importantes, sobre todo las vamps (Gloria Swanson y Theda Bara), pero también Lillian Gish, y, finalmente, dedica también unas líneas (y diferentes imágenes) al cine español y al expresionismo alemán. En pocas palabras, este capítulo no es un texto ni crítico ni teórico sobre cine, sino que pretende mostrar, desde una perspectiva histórica, esta nueva arte, el cine, como un nuevo tipo de lenguaje narrativo.

Resumiendo, antes de llegar a *Cine y literatura*, Gimferrer ya había escrito sobre cine de una manera profesional como crítico cinematográfico en diferentes revistas, como historiador del cine en el libro que hizo junto con Moix y que debía ser una historia del cine, pero que restó inédito porque el manuscrito se perdió, y, en tercer lugar, colaborando en el proyecto enciclopédico de Jorge Edwards y el de Aramburu. En *Cine y literatura*, Gimferrer no analiza directamente películas, o tipologías de películas, ni directores de cine, sino que pretende explicar cómo la literatura ha influido en la realización y en la estructuralización de los filmes. Así, según él, a partir de Griffith las películas han querido contar historias utilizando – con mayor o menor grado – los expedientes ya establecidos de la literatura, particularmente los de la novela decimonónica. En este sentido, *Cine y literatura* no sólo analiza cómo algunas novelas han sido adaptadas al cine, sino que, de una manera más radical, pretende subrayar la relación intrínseca entre dos lenguajes aparentemente muy diferentes; por un lado, el novelístico, que es un lenguaje verbal, referencial y simbólico, y, por el otro, el cinematográfico, que es visual y ostensivo. Sin embargo, en *Cine y literatura*, no sólo emerge la idea fuerte de un vínculo íntimo entre las formas del cine en relación con la novela y el teatro, sino que también emerge de una manera indirecta la posibilidad de reanudar el camino iniciado por Méliès como alternativa a la línea tradicional de Griffith.

6.2 Referencias cinematográficas de *Fortuny*

En *Fortuny* el cine emerge en nueve capítulos. Esto quiere decir que casi un tercio de la novela habla de cine. El hilo conductor, como veremos, es siempre Mariano Fortuny en su veste de diseñador de vestidos y también la ciudad de Venecia como setting cinematográfico. Así, en la novela de Gimferrer emerge un cine que va desde Griffith, a Orson Welles, pasando por Rodolfo Valentino y Charles Chaplin. Por otro lado, el cine está presente en toda la novela en la forma de la construcción narrativa, más próxima al lenguaje fílmico que al lenguaje literario, ya que prevale la potencia visual de las écfrasis que dan como resultado una suma de imágenes que construyen el relato literario. Además, también la fragmentación y la superposición de los tiempos y de los espacios parecen seguir los mecanismos del montaje de los fotogramas de una película. En tercer lugar, otro aspecto del cine que emerge en *Fortuny* en relación con el binomio palabra imagen, es la relación entre el cine y la literatura, ya que todas las películas que se evocan son transposiciones cinematográficas de textos literarios. El cine, desde sus orígenes, se ha nutrido de la literatura, tanto en la creación de historias como en la creación de su

lenguaje narrativo, en gran parte siguiendo los dictámenes de la novela ochocentista. *Fortuny* es un ejemplo, en cambio, de una obra literaria que se nutre del cine.

Cómo hemos visto, Llorenç Soldevila comparaba el lenguaje narrativo de *Fortuny* con el lenguaje cinematográfico, señalando que esta técnica ya estaba en los *Dietaris*:

L'obra es compon de trenta-sis proses curtes. [...] que semblen curtes seqüències cinematogràfiques [...] la tècnica, fet i fet, és la que Gimferrer utilitzà a bastament en els *Dietaris* i en bona part de la poesia, [...] Gairebé tot el que descriu és visual. (Soldevila 1983, 53-6)

Por otro lado, Octavio Paz definía la novela de Gimferrer como un álbum visual, pero no hecho de imágenes sino de palabras:

El libro es una suerte de álbum visual hecho de palabras [...] Cada capítulo es un cuadro y el fragmento de una película. [...] Pintura y cine: libro no para ser pensado sino visto pero visto a través de la lectura. (Paz 1984)

En tercer lugar, Gimferrer consideraba que *Fortuny* era «una escenografía de Visconti filmada per Fassbinder, sincopadament» (Guillamon 1985, 37).

La primera referencia cinematográfica aparece en el capítulo octavo, «El espejo de Eros». Hacia el final del capítulo, después de haber descrito dos fotografías eróticas de Mariano Fortuny de dos modelos desnudas y de haber introducido implícitamente la cuestión del voyeurismo a través del mirar por el objetivo de una cámara fotográfica, el narrador pasa al cine evocando una escena del cortometraje *Saffo e Príapo*, supuestamente de D'Annunzio. Ésta es para el lector una referencia cinematográfica difícil de reconocer, puesto que se trata de una película rarísima, prácticamente inencontrable. Más allá de reconocer o no la referencia, es evidente que el narrador está evocando una atmósfera que corresponde a este tipo de películas que, desde el nacimiento mismo del cine, se filmaban y se podían ver clandestinamente en los burdeles o en los salones privados cortesanos que D'Annunzio frecuentaba.

Las demás referencias cinematográficas aparecen a partir del capítulo 19, principalmente a través de una figura clave del cine, Charles Spencer Chaplin. En este capítulo, «Entreacto», se evocan dos imágenes, una real y otra imaginaria. La real es una fotografía de Enrico Caruso, vestido de Rigoletto con un diseño de Mariano Fortuny y la imagen inventada corresponde al encuentro entre Chaplin y el tenor italiano en el Teatro Metropolitan de Nueva York durante el *Rigoletto*. Este encuentro, que es un momento de intimidad que

corresponde a un recuerdo (o imagen imaginada), alude indirectamente al mundo del cine.

En el capítulo 24, «Encuentros», Gimferrer, partiendo nuevamente de un texto literario, de un libro de recuerdos de Henry Miller, evoca otra vez un momento de intimidad, en este caso cotidiano, ahora entre Chaplin, Simenon y Miller, en Lausana, Suiza.

Henry Miller, Georges Simenon i Charles Spencer Chaplin, al feu de les contrades de Lausana, en la desclosa de llum del casal, s'asseuen en havent sopat, al voltant d'una tauleta rodona. Tots tres s'aguanten el cap amb el palmell de la mà, i tenen els colzes a tocar, encastats a la taula, i es miren ells amb ells, i la nit els passa plorant i rient. Diamants. (136)

El mismo Gimferrer revelaba la fuente de esta referencia en un artículo que publicó en *ABC* en 1989, en ocasión de la muerte de Simenon:

Más principalmente todavía, aquel episodio - que novelé en mi *Fortuny*, recogiénolo de un libro de recuerdos de Henry Miller - que constituye el testimonio más tardío que sobre su vejez conozco: en cierta ocasión, en Suiza, se reunieron para cenar Georges Simenon, Charles Chaplin y Henry Miller, y, sentados los tres a la mesa, apoyando en ella el codo y la cabeza en la palma, se les pasó la noche llorando y riendo. (Gimferrer 1989, 57)

El capítulo se cierra con la descripción de una imagen, de una fotografía donde aparece un vestido de Fortuny [fig. 13].

Se trata de la hija de Chaplin, Geraldine, durante el rodaje de la película *Mamá cumple 100 años* (1979), de Carlos Saura, entonces su marido. Estas tres referencias cinematográficas relacionadas con Chaplin evocan tres momentos concretos de su vida. En primer lugar, en torno al 1919, cuando Chaplin ya era una celebridad del cine y vivía en Nueva York y Caruso aún actuaba en el Metropolitan Theatre, teatro en el que trabajó como tenor principal desde 1903 hasta 1920. En segundo lugar, a inicios de los años sesenta, cuando ya se había establecido en Suiza porque el gobierno norteamericano le acusaba de comunista y de antiamericanismo. Y, en tercer lugar, su continuidad en el mundo del cine un año después de su muerte, en 1979, a través de su hija Geraldine, también actriz. Son tres momentos que evidencian el carácter fragmentario de la narración, ya que evocan espacios y tiempos diferentes. El narrador, por lo tanto, no hace un retrato detallado y total del personaje Chaplin, sino que describe tres instantes de tres momentos espacio temporales distintos.

Otra mujer que admiraba los vestidos de Mariano Fortuny era la actriz Julie Christie. En el capítulo 31, «La trama», el narrador describe dos fotografías en las que la actriz lleva dos modelos de Fortuny.



Figura 13 Fotografía donde aparece Geraldine Chaplin en 1979 durante el rodaje de la película *Mamá cumple cien años*, de Carlos Saura. Geraldine viste una sobreveste de gasa ligera de Mariano Fortuny que perteneció a su madre Oona. Del blog de Patrick Humphreys, <https://bit.ly/2NkoB1L>



Figura 14 Fotografía donde aparece Julie Christie en 1973 en la Plaza de San Marcos en Venecia durante el rodaje de la película *Amenaza en la sombra* (*Don't look now*) de Nicolas Roeg. Julie viste una capa con capucha de terciopelo de Fortuny. Del blog de Patrick Humphreys, <https://bit.ly/3euGGGb>



Figura 15 Fotograma de la película *La dama de las camelias* (1921) de Ray C. Smallwood, donde Valentino abraza Nazimova. Wikipedia.org © Dominio público

Las dos fotografías las hizo el fotógrafo italiano Alfa (seudónimo de Alfonso) Castaldi, en Venecia, en 1973, año del rodaje de *Amenaza en la sombra* (*Don't look now*) de Nicolas Roeg [fig. 14].

La màscara de Carnaval és de cap per avall. [...] Al coval musulmà i medievalesc del palau Orfei, Julie Christie duu una túnica prisada de seda sanguinosa, a recer d'uns casc de guerrer asiàtic, i unes calces de seda verda i prisada de Fortuny, enganxadisses a la medusa del pubis. (163)

Amenaza en la sombra es un thriller que se basa en un cuento de la escritora británica Daphne Du Maurier (1907-89) que fue recogido en un libro que publicó en 1971 la editorial británica Gollancz con el título *Not After Midnight*, pero que en Estados Unidos la editorial Doubleday publicó como *Don't look now*, título que adoptó la versión cinematográfica de Roeg. Otras narraciones de Du Maurier han sido material para el cine, como sus novelas *Jamaica Inn* (1936) y *Rebecca* (1938), o su cuento «The Birds», todos adaptados a la gran pantalla por Alfred Hitchcock.

La adaptación a la gran pantalla de obras literarias, es decir, el proceso de transformar en texto visual un texto escrito es una constante en las referencias cinematográficas de *Fortuny* y uno de los temas principales de su ensayo *Cine y literatura* que Gimferrer publicó en 1985, sólo dos años después de la novela.

En el capítulo 25, «Episodio», Gimferrer describe una imagen de la película muda *La dama de las camelias* (*Camille*, 1921) de Ray C. Smallwood, una de las primeras adaptaciones cinematográficas de *La Dame aux camélias* (1848) de Alejandro Dumas (hijo). El fotograma que el narrador describe corresponde al momento en el que Armand, es decir, el actor Rodolfo Valentino, abraza Marguerite, interpretada por la actriz Alla Nazimova [fig. 15].

Valentino abraça la dama de les camèlies. Va tot abillat de negre, amb la cadena d'or del rellotge penjant-li al cint. El cabell li lluu amb llum ribotada de brillantina. La dama de les camèlies deixa anar enrera la testa, caient com una cataracta fosca a frec del renard argentat. La dama de les camèlies és Alla Nazimova. (139)

Alla Nazimova, que en aquells moments en Hollywood ya era una actriz conocidísima, en esta película además de actriz protagonista también se ocupó de la dirección, y a su lado quiso a sus amantes, por un lado, el joven Rodolfo Valentino y, por el otro, Natasha Rambova. Este detalle íntimo de amor lésbico también es evocado por el narrador de *Fortuny*:

Natasha Rambova s'està dreta, al bell mig de l'estança nua en les albeses fotogràfiques. Una alcova de núvols bufats de bombolles

de sabó per als cossos amants de Natasha Rambova i d'Alla Nazimova, la cadella i la lloba que es besen en lliça de lli esquinçant els llençols llacunosos de llum amb calideses com de pell de llúdria a les espatlles d'or de la nit dels escots. (140)

Una vez más, las dos mujeres protagonistas del capítulo, la Rambova y la Nazimova, también están descritas por el narrador a partir de dos fotografías en las que Alla y Natasha visten alguna prenda de Mariano Fortuny [fig. 16].

Alla Nazimova s'està dreta, tota espiritzada entre el llumeneig de dos fanals, a la cambra borrosa i borrallosa de clarobscur. Els ulls són dos peixos xinesos. La túnica Delfos de Fortuny recull el ventre argentejat i la sina litúrgica de claror. La llarga jaqueta de Fortuny és de vellut, amb dibuixos d'ulls que són formes solars i florals. [...] Natasha Rambova té una diadema de plata al cap i està aturada, com una ballarina hindú, en un clos d'angles escairats de llum que li esqueixen i li retallen els plecs de la túnica Delfos de Fortuny. Valentino és un violí. (140)

Otro personaje esencial que pertenece a las referencias cinematográficas de Fortuny es David Wark Griffith. En el capítulo 26, «Sororal», el narrador describe una escena de *Las dos huérfanas* (1921), el último filme en que Griffith dirigió a las hermanas Lillian y Dorothy Gish [fig. 18]. También esta película es la transposición de un texto literario, el drama teatral *Les Deux Orphelines* (1874), de Adolphe de Ennery y Eugène Cormon.

Les dues germanes seuen acarades, a la cambra francesa. Duen exactament la mateixa mena de capell amb plecs, com una cucurulla aixafada i amplosa i tenen la mateixa cabellera negra i esbandida. A l'esquerra, Lillian Gish, asseguda en una cadira de fusta de respatller vertical amb taulons, cus un llenç delicat; a la dreta, Dorothy Gish, enclotada en una butaca petita, deixa, al caire del seient, un mantell brodat amb motius de flors, abandona les mans a la falda de la cara i té els ull fixos en alguna cosa que hi ha a les pregoneses del mur de l'estança i que no és visible. (143)

Las hermanas Gish, como otras actrices famosas también, adoraban los vestidos Delphos de Mariano Fortuny y se hacían retratar con ellos, ya sea a través de la pintura o de la fotografía (Osma 2012, 21). El narrador, describe a Lillian y Dorothy Gish, inmortalizadas con un modelo Fortuny [fig. 17].

Dorothy Gish està asseguda al fons, amb una llarga túnica Delfos de Fortuny amb mànigues que té el caient suau i dur de la plata



Figura 16 Natasha Rambova con un Delphos. 1924 ca.
<https://www.giuntini.com/plisse-ricamato/>



Figura 17 Dorothy Gish posando para Leon Gordon con un Delphos y una chaqueta de terciopelo de Fortuny. <https://www.pinterest.it/pin/304204149821210516/>



Figura 18 Fotograma de la película *Orphans of the Storm* (1921), de D.W. Griffith, con las actrices y hermanas Lillian y Dorothy Gish. Del blog *Fliker Fan*: <https://bit.ly/397L1Md>

laminada. Li cau d'esma pels braços, desistint a frec de colze, una jaqueta de vellut de seda de Fortuny. [...] A primer terme, el pintor retratista, d'esquena, té al cavallet la tela a l'oli a mig fer. [...] La noia surt de darrera un paravent amb motlures de fusta i folre de vellut pigat. Tot just s'aguanta i es clou en el clot de l'espatlla, només amb la punta dels dits, l'escot de la llarga túnica Delfos de Fortuny. La cara de la noia - Lillian Gish - és nua i nítida com la pell de la Venus del mirall. (144)

La imagen relativa a Dorothy es doblemente interesante, ya que no sólo se trata de una descripción de una imagen, de una fotografía, sino que la fotografía contiene otra imagen, que es el cuadro que está pintando Leon Gordon. El nivel de profundidad que crea el narrador en este caso es doble, ya que el lector ve una imagen, el cuadro, a través de la otra imagen, una fotografía.

El tercer y último referente cinematográfico es Orson Welles. Este entra en escena de una manera indirecta, a través de la actriz mexicana Dolores del Río. En el capítulo 23, «La esfinge», Dolores del Río es muchos personajes. Es Madame Du Barry, la cortesana francesa amante del rey de Francia, Luis XV, protagonista de la película *Madame Du Barry*, una película de 1934, dirigida por William Dieterle. Siempre mediante una écfrasis (oculta), el narrador describe un fotograma de esta película que evoca la belleza y la elegancia del personaje femenino protagonista [fig. 19]:

Madame Du Barry duu oberta una ombrel·la de gassa blanca; a tocar de la portella del carruatge, el para-sol té una lliça de blanqueses amb les plomes del gran capell d'ala onejant i vibràtil i amb la randa escumejada que guarneix les mànigues i arrecera l'escot. (129)

Esta es una de las pocas películas que no es una adaptación cinematográfica de una obra literaria, sino que se trata de una adaptación cinematográfica de uno de los capítulos más importantes de la historia contemporánea de Europa, la Revolución Francesa (1789-99), narrado a través de uno de sus protagonistas femeninos, Madame Du Barry, y que refleja la decadencia de la aristocracia francesa, la caída del Antiguo Régimen. El título del capítulo, «La esfinge», alude a otra película protagonizada por la Del Río, *Estambul (Journey into Fear)* de Orson Welles. Concretamente el narrador describe un primer plano de la actriz que lleva un disfraz de felino (de aquí el título del capítulo):

Dolores del Río arrapa la pell de tigre a la nuesa del cos i es cofa amb una caputxa de despulla tigrosa, coronada amb els bigotis i les orelles de la bèstia. (131)



Figura 19 Dolores Del Río en *Madame Du Barry* (1934) de William Dieterle. <https://www.pinterest.ca/pin/2744449744735398/>



Figura 20 George Hurrell, fotografia de Dolores del Río con un Delphos de Fortuny. 1937. <https://co.pinterest.com/pin/230528074663447387/>

Estambul también es una adaptación cinematográfica, ya que se basa en la novela policíaca de Eric Ambler *Journey into Fear* (1940). Dolores del Río es una esfinge en la película *Estambul*, pero el narrador de *Fortuny* también la describe en otro espacio y tiempo: en el plató de Xanadú, en el rodaje de *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1941), ópera prima de Orson Welles y una de las obras maestras del cine.

Al cabaret turc de la nit, amb pell de tigre, o al plató de Xanadú, colonial d'imperis exòtics, Dolores del Río és una esfinx arran de l'ombra impàvida d'Orson Welles. Són dos destins; se saben el destí. (131)

Dolores del Río, como las otras actrices que hemos visto, también se vestía con modelos de Fortuny. El narrador describe una fotografía en la que viste un Delphos **[fig. 20]**:

Dolores del Río, al zenit de l'any 1941, s'abilla amb una túnica Delfos de Fortuny que té un cinyell amb llaça a la cintura, i el plec d'una vora prisada i ornada en un tall en forma de cor emmarcant la foscor columnària de l'engonal. (131)

Orson Welles en primera persona aparece en el capítulo 32, «IncurSIONES». El narrador describe dos momentos de la trayectoria artística de Welles. En primer lugar, evoca un episodio dentro de su carrera de actor radiofónico muy importante porque impulsó notablemente Welles ya que le abrió las puertas como actor cinematográfico en Hollywood. Se trata del simulacro de noticiario que el 30 de octubre de 1938 Orson Welles hizo en el estudio radiofónico de la CBS inspirándose en la novela de ciencia ficción *The War of the Worlds*, escrita por H.G. Wells.

A l'estudi radiofònic de la CBS, davant el microfon negre i blanc, Orson Welles, en mànigues de camisa, duu descordat el botó del coll, i una corbata fluixa i torta, pigada de topos asteroïdals. [...] Orson Welles ha buidat d'un glop una ampolla de suc de pinya, s'ha ajustat els auriculars i ha donat ordre a l'orquestra de l'estudi d'encetar la seda del concert per a piano de Txaikovski. (169)

Y en segundo lugar, el narrador evoca un encuentro entre Welles y Mariano Fortuny en Venecia, en casa de este último, es decir, en el palacio Orfei, para discutir sobre el vestuario del *Otelo* de Welles:

La veu d'Orson Welles, sota les bigues de fusta del palau Orfei, demana abillaments de tirat siscentista per a la tragèdia d'Othello, el moro de Venècia [...] Othel·lo és un perpunt de vellut de seda de Fortuny, ben llarg de mànigues amploses, guarnit amb folre de pell a la vora de les mànigues i al pic del coll, tot tenyit de cotxinilla, encunyat d'or amb motius de magrana del tirat del mil quatrecents. (169-73)

De este modo, el capítulo siguiente, que se titula, precisamente, «La tragedia», evoca la película *Otelo* de Welles, adaptación cinematográfica de la tragedia original de Shakespeare, *The tragedy of Othello, the Moor of Venice* (1603). El narrador describe varios fotogramas de la película y destaca el doble papel de Welles, el de observador, como director, y el de observado, como actor [fig. 21].

Othel·lo i Desdèmona, sota els arcs gòtics, són dues figures soles contra el cel onejat de núvols cotonosos que navegues [...] Desdèmona al llit nupcial, espera Othel·lo. La cara de Desdèmona és tota blanca, contra el negre absolut de l'habitació. Othel·lo és només l'horror al fons de l'ull d'Orson Welles en la fosca. (174)

En *Cine y literatura*, Gimferrer, analizando las diferentes adaptaciones cinematográficas de Shakespeare, no sólo afirma que las mejores son las de Laurence Oliver y Orson Welles, sino que de este último y de su adaptación del *Otelo* considera que:



Figura 21 Fotograma de la película *Otelo* (1951) de Orson Welles con la Otelo y Desdemona en primer plano. Del blog *cinematiccriticorte2*, <https://bit.ly/32NNvQn>

es un retablo lujoso y bárbaro, pautado por el ritmo solemne del tañido de bronce de las campanas en el entierro del moro de Venecia; [...] el trabajo visual de Welles es tan creativo que puede incorporar sin esfuerzo la materia verbal shakespeariana: a lo sumo, el espectador tendrá la sensación de ser bombardeado, de recibir, una tras otra, fuertes andanadas de información óptica y oral a la vez, pero esta sensación no es muy distinta de la que puedan producirle otras películas de Welles como *Ciudadano Kane* (1941) o *Sed de mal* (1958). (Gimferrer 2012, 121)

El juego de espejos, presente en toda la obra de Pere Gimferrer, es una constante en *Fortuny*, una novela en que el ojo del lector no sólo lee palabras, sino que también ve imágenes, muchas de las cuales pertenecientes al mundo del cine y, más concretamente, al del cine de Hollywood de la primera mitad del siglo XX.

7 Conclusiones

Como el protagonista del cuento de Henry James *La figura en el tapiz* que busca en los textos de su escritor preferido la clave para interpretarlos pensando que podrá encontrarla, puesto que cree en su existencia, al inicio de este trabajo, viendo *Fortuny* como un gran tapiz, nosotros también creíamos que íbamos a encontrar una clave para interpretar este texto de trama compleja y descubrir, así, su figura misteriosa. James escribe:

Para él, sin duda, la cosa para la cual todos éramos absolutamente ciegos estaba vívidamente allí. Era algo, supuse, que estaba en el plan primigenio, algo semejante a una figura compleja en un tapiz persa.¹

Fortuny es una novela tejida con muchas historias de colores, tiempos y espacios diversos. En este sentido, la novela de Gimferrer es como uno de los tapices persas que coleccionaba el personaje protagonista, Mariano Fortuny, y que hoy decoran algunas de las paredes de su casa museo en Venecia. El objetivo era ‘tirar’ de los diferentes hilos, desvelar referencias, descubrir personajes y espacios, definir la estructura y el lenguaje narrativos. Sólo así hemos llegado a las muchas sensaciones, instantes e imágenes que conforman la figura en el tapiz que es *Fortuny*. Más allá de descubrir a la ‘figura escondida’ el objetivo también era el de analizar la recepción crítica desde el momento de su publicación hasta hoy, tanto en el ambi-

¹ H. James, *La figura en el tapiz*, en línea: <https://ciudadseva.com/texto/la-figura-en-el-tapiz/>.

to de las letras catalanas como castellanas, para contextualizar esta obra dentro de la producción literaria de Gimferrer (su prosa de los años ochenta), pero sobre todo del panorama narrativo catalán, y en un sentido más general, también hispánico.

Por lo que se refiere a las lecturas inmediatas a la publicación de la obra, *Fortuny* en el mundo de las letras catalanas creó defensores y detractores ya desde el mismo momento que ganó el premio y fue publicada en 1983. Fueron principalmente dos factores externos al texto los que causaron estas dos reacciones opuestas. En primer lugar, Gimferrer era un escritor catalán que no escribía exclusivamente en lengua catalana y tampoco era un novelista. Además, como crítico literario (pensamos sobre todo en el texto «De la necessitat dels mandarins») Gimferrer había denunciado el *modus operandi* de parte de la crítica literaria catalana, que a la hora de (re)crear lo que se suponía tenía que ser una literatura catalana 'normal' en un contexto democrático 'normal' tuviera más en cuenta la cantidad que la calidad. En segundo lugar, Gimferrer trabajaba para Seix Barral, una de las editoriales de Planeta, entidad organizadora del Premio de novela Ramon Llull. Estos factores externos al texto, directamente relacionados con la persona Pere Gimferrer y con la realidad literaria catalana de entonces (normalización lingüística, premios literarios y mundo editorial) fueron determinantes en las críticas negativas de Ofèlia Dracs (en las personas de Jaume Cabré y Jaume Fuster) y los autores de *Verinosa llengua*, Pericay y Toutain, los cuales entonces, a principios de los años ochenta, defendían un tipo de novela y de lenguaje literario completamente opuestos a los que Gimferrer proponía con *Fortuny*. Con el pasar de los años estos factores externos al texto pierden peso pero la crítica literaria catalana aún tiene 'dificultades' en considerar que *Fortuny* es una novela. Por ejemplo, en 1991, Àlex Broch publicaba el ensayo *Literatura catalana dels anys vuitanta*, pero en el capítulo cuarto, «Els vuitanta. De la continuïtat als nous narradors», no incluía *Fortuny*. Unos años más tarde, en 1999, Broch tampoco mencionaba a *Fortuny* en el capítulo «Anys setanta i vuitanta: una visió general del període» del manual *Literatura catalana contemporània* de Jaume Subirana y Glòria Bordons. Es evidente que este tipo de estudios no recogen todas las obras publicadas, sino que hacen una selección con las obras que se consideran más representativas. Aun así, la exclusión de *Fortuny* quería decir excluir o renunciar a una obra que había obtenido un reconocimiento significativo, puesto que no solo ganó el Premio de novela Ramon Llull (1983), sino que también fue premiada con el Crexells (1983), el de la Crítica (1984) y el de la Crítica Serra d'Or (1984), y, además, ya había sido traducida a más de seis lenguas. En 1993, Anton Maria Espadaler, en cambio, sí que proponía *Fortuny* como ejemplo de prosa, de novela, en el fragmento dedicado a Pere Gimferrer dentro del capítulo «Des dels seixanta» de su *Història de la literatura catalana*:

En prosa [Gimferrer] ha escrit un *Dietari (1979-1980)* i un *Segon Dietari (1980-1982)*, on sovintegen les reflexions sobre el fet literari, al costat d'altres manifestacions culturals, i una novel·la, *Fortuny* (1983), centrada en la figura de Marià Fortuny i Madrazo, la seva família i diversos personatges, reals i de ficció, que defineixen una època i que serveixen per a posar en joc un estil que per damunt de tot pretén de ser alhora artitzat i representatiu d'uns homes que el cercaren, en visqueren i el crearen [...] La novel·la, descripció de fragments evanescents, d'imatges de vegades *flou*, glossa de daguerreotips, fou durament criticada pel col·lectiu Ofèlia Dracs. (Espadaler 1993, 299)

De las reflexiones de Pere Gimferrer sobre su propia novela y sobre la narrativa y la novela en lengua catalana de finales de los años setenta, principios de los ochenta, concluimos que en su proyecto de escribir una novela en lengua catalana no tenía ninguna intención de escribir una obra para al gran público, porque aquello que le preocupaba como escritor comprometido con su lengua y su cultura - «Engagé, a pesar de todo y todos», tomando la afirmación de Giuseppe Grilli (2016, 13) - era la construcción de un lenguaje literario que estuviera a la altura de las otras literaturas modernas. En este sentido, la normalidad y el proceso de normalización de la lengua y de la literatura catalanas, según Gimferrer, no pasaba tanto por la cuestión de la cantidad, es decir, del número de nuevos escritores y de obras que había que publicar, sino por su calidad y su coherencia en relación con las otras literaturas. Por eso, había que distinguir entre lenguaje hablado y lenguaje literario, y por otro lado había que recuperar las propuestas que ofrecía la literatura catalana de los años treinta y continuar a partir de aquí.

Más allá de las reflexiones críticas y de las polémicas iniciales, *Fortuny* se ha ido editando y traduciendo a varias lenguas hasta hoy. Las más recientes son la edición catalana del 2003 de la MOLC (vol. 24), con un interesantísimo prólogo de Jordi Galves, la española del 2010 del editorial Backlist Contemporáneos y las traducciones del 2016: la inglesa de Adrian Nathan West para la editorial de Boston David R. Godine y la italiana de Nicola Palladino para la editorial romana Aracne.

En segundo lugar, y como resultado del análisis narratológico y de la prosa, que han demostrado el papel relevante que dentro del estudio de la novela juega el imaginario *fin de siècle* estrechamente ligado a las características de la prosa, podemos afirmar que *Fortuny* es una novela singular en el panorama narrativo catalán, puesto que no tiene precedentes evidentes y, de momento, tampoco claros sucesores. Estamos de acuerdo, en este sentido, con la observación siguiente de Eduard Carol:

La novela *Fortuny* (1983) es un singular ensayo de *roman d'art* de una ambición sin precedentes en la literatura catalana, y que cabría emparentar tan sólo con los ilustres referentes internacionales de un Pascal Quignard o un Roberto Calasso. (Cairol 2013, 106)

De esta observación de Cairol, subrayamos dos aspectos. Por un lado, el elogiado afán de Gimferrer de crear una obra de ambición europea, más próxima al *nouveau roman* que a cualquier otra novela experimental del contexto catalán; y, por el otro, la voluntad de narrar la vida y la obra de una familia de artistas a través de un estilo novelesco innovador. De este modo se situó con originalidad dentro de un género que podríamos denominar 'biografía artística', en boga en la década de los años ochenta, como afirmado por Calvo Serraller (1990) ya que *Fortuny* está dentro de los ejemplos de novelas de novelas españolas «cuyo protagonista es un pintor o en cuya trama el arte ocupa un papel muy relevante» (1990, 54).

Fortuny es una novela singular en el panorama narrativo catalán de los años ochenta, pero no lo es, en cambio, dentro de la obra de su autor. La intertextualidad (con múltiples referencias visuales y literarias), la hibridación genérica y el tratamiento del tiempo son tres elementos clave de *Fortuny* que reencontramos en toda la obra de Pere Gimferrer, sea de ficción o no, en prosa o en poesía, o escrita en catalán, en castellano, en francés o en italiano. Los *Dietaris* pero también el ensayo de carácter histórico *Imágenes y recuerdos. 1909-1920. La pérdida del reino* son dos obras imprescindibles para entender la construcción de *Fortuny*, tanto en su forma narrativa y estilística (estructura fragmentaria, prosa poética, intertextualidad y écfasis) como en su contenido (que sintéticamente hemos definido como el imaginario Fortuny). La prosa de *Fortuny* es deudora de los *Dietaris*: algunos de los capítulos de la novela podrían ser textos de los *Dietaris*, y viceversa. Mucha de la documentación que Gimferrer usa para construir algunos textos de los *Dietaris* y diferentes momentos de *Fortuny* proviene del material extratextual visual o literario que encontramos en *Imágenes y recuerdos*. Los recuerdos pueden ser imágenes y fragmentos de tiempos autónomos, como una fotografía, un cuadro o un fotograma de una película. El lenguaje narrativo de la novela, que sugiere una sucesión continua de imágenes, imita al lenguaje cinematográfico. Adrian Nathan West, después de su experiencia como traductor al inglés de la novela, subrayaba la necesidad de reconocer el referente visual en el proceso de traducción del texto, hasta el punto de haber valorado con la editorial la posibilidad de incorporar algunas de estas referencias visuales a la edición inglesa. Esta propuesta al final se descartó. En su blog, West, reconstruyendo esta decisión, recoge algunas imágenes que el narrador evoca en *Fortuny*:

The highly abstract and poetic idiom of Pere Gimferrer's *Fortuny* can easily obscure its documentary basis: virtually every episode in the novel is based on some historical or visual record. Painting and photography are particularly important to decoding it. Gimferrer has stressed that the reader need not track down all his references, that what is important is the writing's poetic force. As a reader, that was sufficient for me, but as a translator, I felt a need to better know the text's background. My editor at Godine and I considered illustrating my translation; in the end, it didn't happen; but since I still have a folder of images relating to the text, which not only aided my understanding of it, but also gave me an appreciation for the Fortunys and their artistry, I thought I would put this up here, in case anyone else were interested. (West 2016)

La traducción italiana, en cambio, sí que contiene imágenes. A pesar de esto, las imágenes no están dentro del texto, sino que el lector las encuentra en el CD que acompaña la edición. Esta opción confirma la importancia de los referentes visuales para el trabajo de traducción, pero demuestra también que proponerlas dentro de la novela no es absolutamente necesario. Si para el traductor y el estudioso de *Fortuny* el reconocimiento de los referentes (fotografías, cuadros, textos literarios, etc.) es una operación indispensable para una posible traducción o un posible análisis crítico, para el lector, en cambio, no lo es. *Fortuny* es una novela que evoca imágenes, pero unas imágenes que toman forma en la mente de cada lector a través de la lectura. Siguiendo las reflexiones de Umberto Eco en relación con la écfrasis, lo que hace el lector al leer cualquier écfrasis es imaginar, ya sea a través del reconocimiento o bien del ver por primera vez. Por eso, a menudo se hace difícil reconocer dónde empieza una descripción detallada de una imagen y dónde el autor intencionadamente se deja seducir por la propia imaginación, creando una extensa y casi ininterrumpida hipotiposi: «*expressa verbis ut cerni potius videatur quam audire*» (Quintiliano, *Institutio oratoria* IX, 2, 40). A través de esta elección retórica que calificamos de *imaginifica*, tomando un término principalmente dannunziano, la novela consigue reproducir la estética decadente que quiere evocar.

Finalmente, definimos *Fortuny* con las palabras con las que Gimferrer describió a Maria Rosa Caminals el museo Fortuny de Venecia: «*És el bric-à-brac de la belle époque*». Pocos años antes de que se publicara la novela de Gimferrer, en 1975, en Venecia, y después de un largo periodo de abandono, se inauguraba el Museo Fortuny en el palacio Pesaro degli Orfei. Así, la casa-taller de Mariano Fortuny y de Madrazo se convertía en un espacio expositivo, no solo para recordar la obra de su último propietario, sino también para acoger exposiciones de artistas que, directamente o inconscientemente, (re)evocan el imaginario Fortuny. En este sentido, la novela *Fortuny*

es como el Museo Fortuny de Venecia, porque contiene de una manera fragmentaria y no lineal un conjunto de episodios de vida y de obras relativas a Mariano Fortuny que evocan el imaginario Fortuny, y un período histórico, cultural y artístico europeo determinado: la *Belle Époque*. El gran fresco de aquella época, como ya reconoció Walter Benjamin - uno de los primeros en hacerlo -, fue, sin duda, la obra monumental de Marcel Proust, en la cual el tiempo, con sus múltiples tonalidades, tiene un papel central. Gimferrer, para evocar la gran cantidad de personajes que gravitaron en torno a la familia Fortuny, ha tenido que hacer frente a un período complejo en que se acababa un siglo y caóticamente empezaba otro. Para acercarse a aquel pasado, el autor no lo hace mediante una reconstrucción historiográfica, sino que opta, coherentemente con su sentir poético, por un tiempo fragmentado. En *Fortuny* no encontramos un tiempo lineal, sino un tiempo circular, que es (re)evocable, (re)experimentable, que deriva de una concepción del tiempo 'revivalística'. Comparando esta particularidad del tiempo con quién del tiempo de la *Belle Époque* ha hecho una obra maestra, orquestando «una costellazione di circostanze e di figure», afirmamos que el tratamiento circular del tiempo en *Fortuny* para narrar una biografía con otros muchos retratos de diferentes personajes es parecido al de la *Recherche* de Proust:

La vita di cui parla la *Recherche* non va intesa - per dirlo ancora con Barthes - come un *curriculum vitae*, ma come 'una costellazione di circostanze e di figure', non dunque come un decorso lineare, mimetico rispetto allo sviluppo di una biografia, ma come un ordine non dissimile da quello che si stabilisce nello spazio dei concetti. In questo senso, anche l'indecisione proustiana tra saggio e romanzo non è un dato meramente biografico riguardante lo scrittore Marcel Proust, ma il sintomo dell'emergere di un genere ulteriore, capace di vedere il vissuto stesso come un luogo popolato di concetti, ovvero di far sì che i concetti acquistino la concretezza dell'esperienza vissuta. (Godani 2015)

Pero, por otro lado, si el tiempo en la *Recherche* es en muchos aspectos personal, subjetivo y autobiográfico, porque pertenece al narrador (detrás del cual se esconde el escritor Marcel Proust), en *Fortuny* el tiempo es a menudo colectivo, puesto que no pertenece ni a su autor, ni al narrador, ni a ningún personaje de la narración en concreto, sino a todos a la vez. El museo Fortuny de Venecia y la novela *Fortuny* de Pere Gimferrer nos remiten, inevitablemente, a la casa-museo de D'Annunzio, es decir, al *Vittoriale degli Italiani*, máxima representación del esteticismo del escritor italiano, coetáneo y amigo de Mariano Fortuny. No nos tiene que sorprender que este lugar simbólico que es la casa-museo de D'Annunzio pueda servir para explicar las luces y las sombras del llamado poeta *vate* (profeta) de aquella épo-

ca. De hecho, el Vittoriale inspiró a Gimferrer para componer el poema «Sombras en el Vittoriale». Este poema, como ha señalado Julia Barella (Gimferrer 2000, 140), versa sobre Gabriele D'Annunzio, y a través de los nombres mitológicos, la familia Este (particularmente en la primera parte) y el léxico modernista y veneciano, Gimferrer transmite aquella atracción por la figura aristocrática y decadente que fue D'Annunzio, poeta que vivió y que murió atrapado en la belleza, el virtuosismo técnico y la musicalidad. Pero también en aquella ocasión (en torno al 1965) recordar un personaje literario incómodo como D'Annunzio servía a Gimferrer para reclamar el valor todavía estéticamente vivo del arte de un mundo de ayer. Esto, con toda la habilidad de un estilo innovador, es *Fortuny*.

Bibliografía

Libros de Pere Gimferrer

- (1977a). *L'espai desert*. Barcelona: Edicions 62.
- (1979). *Imágenes y recuerdos 1909-1920. La pérdida del reino*. Barcelona: Difusora Internacional.
- (1995a). *Obra catalana completa*. Vol. 1, *Poesía*. Barcelona: Edicions 62.
- (1995b). *Obra catalana completa*. Vol. 2, *Dietari complet, 1 (1970-1980)*. Barcelona: Edicions 62.
- (1996a). *Obra catalana completa*. Vol. 3, *Dietari complet, 2 (1980-1982)*. Barcelona: Edicions 62.
- (1996b). *Obra catalana completa*. Vol. 4, *Figures d'art*. Barcelona: Edicions 62.
- (1996c). *Literatura catalana i periodisme*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Centre d'Investigació de la Comunicació.
- (1997). *Obra catalana completa*. Vol. 5, *Assaigs crítics*. Barcelona: Edicions 62.
- (1998a). *Le roman de la rose*. Barcelona: Agra-Tabelaria.
- (1998b). *L'agent provocador*. Barcelona: Edicions 62.
- (2000). *Poemas (1962-1969). Poesía castellana completa*. Ed. de J. Barella. Madrid: Visor.
- (2001). *La calle de la Guardia Prusiana*. Barcelona: Del Bronce.
- (2012). *Cine y literatura*. Barcelona: Austral.
- (2014). *Per rigurado (Con cuidado)*. Sevilla: «Vandalia», Fundación José Manuel Lara.

Artículos y prólogos Pere Gimferrer

- (1964). «Los jóvenes». *El Ciervo*, 127 (agosto-septiembre), 12-13.
- (1965). «El protagonista». *Ínsula*, 221 (abril), 16.
- (1969). «El mundo de Baltasar Porcel». *Ínsula*, 267, 13.
- (1971). «Josep Pla, viajero». *Destino*, 3 de abril, 65.
- (1973a). «Pròleg». Porcel, B., *Solnegre*. Barcelona: Edicions 62, 5-8.
- (1973b). «Las navegaciones de Baltasar Porcel». Porcel, B., *Crónica de atolondrados navegantes*. Barcelona: Península, 6-7.
- (1973c). «*L'enquesta del Canal 4*, de Avel·lí Artís-Gener». *Destino*, 7 de julio, 30.

- (1973d). «Cine fantástico y terrorífico» y «Grandes realizadores». *El cine, la enciclopedia del séptimo arte*, vol. 3. Barcelona: Buru Lan, 1-92, 127-240
- (1974a). «La literatura catalana». *El año literario español 1974*. Madrid: Castalia, 111-20.
- (1974b). «Las fabulaciones de Joan Perucho». *Destino*, 6 de abril, 38-9.
- (1975a). «La literatura catalana». *El año literario español 1975*. Madrid: Castalia, 111-26.
- (1975b). «La novela actual en lengua catalana». *Revista de la Universidad Complutense (Madrid)*, 24(99), 86-99.
- (1975c). «Joan Brossa, escènic». *Serra d'Or*, 188 (maig), 39.
- (1976a). «La literatura catalana». *El año literario español 1976*. Madrid: Castalia, 117-31.
- (1976b). «Los caminos de la imaginación. Dos narradores atípicos, Perucho y Sarsanedas, y su posible influencia en nuestra literatura». *Destino*, 17 de junio, 28.
- (1976c). «Pau Faner, en la joven narrativa. Una obra personal, en un panorama confuso, abre el camino encantado de la invención». *Destino*, 12 de agosto, 22.
- (1976d). «Literatura. Dos balances provisionales». *Destino*, 22 de abril, 35.
- (1977b). «La literatura catalana: poesía, narrativa, ensayo, prosa variada». *El año literario español 1977*. Madrid: Castalia, 96-111.
- (1985a). «Prólogo». *Llull-Tàpies*. Palma de Mallorca: Galeries Taché i Lelong.
- (1986). «Sin título». *La Vanguardia*, sección «Cartas a los lectores», 22 de junio, 8.
- (1989). «Implacable como Céline». *ABC*, 7 de septiembre, 57.
- (1992a). «Preguntas de Pere Gimferrer». *La Vanguardia*, 28 de octubre, 20.
- (1992b). «Presentació». Soldevila, C., *Moment musical*. Barcelona: Edicions 62.
- (1995c). «Setenta y cinco veces Perucho». *ABC. Literario*, 10 de noviembre, 15.
- (2003a). «Prólogo». Moix, T., *El cine de los sábados. Memorias. El pese de la paja I*. Barcelona: Planeta, 14.

Ediciones y traducciones de *Fortuny*

- (1983a). *Fortuny*. Barcelona: Planeta. Ramon Llull, sèrie novel·la 11.
- (1983b). *Fortuny*. Trad. castellana de B. Losada. Barcelona: Planeta.
- (1983c). *Fortuny*. Trad. al holandés de A. van de Pas. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- (1985b). *Fortuny*. Trad. castellana de B. Losada. Barcelona: Seix Barral.
- (1987). *Fortuny*. Trad. castellana de B. Losada. Barcelona: Círculo de Lectores.
- (1988a). *Fortuny*. Trad. al rumano de F. Traian. Bucarest: Univers.
- (1988b). *Fortuny: novela*. Trad. castellana de B. Losada. Ed. especial para Crèdit Català del Llibre. Barcelona: Planeta. Col·lecció de la Novel·la Catalana.
- (1991a). *Fortuny*. Trad. al noruego de K. Risvik. Oslo: Gyldendal.
- (1991b). *Fortuny: roman*. Trad. al sueco de M. Ibáñez. Värnamo: Brombergs.
- (1992c). *Fortuny: roman*. Trad. al francés de M. Bensoussan. París: Du Seuil.
- (1994). *Fortuny*. Barcelona: Grans Èxits. Biblioteca grans premis 7.
- (2003b). *Fortuny*. Barcelona: Planeta. Ramon Llull 70.
- (2003c). *Fortuny*. Barcelona: MDS Books/Mediasat. Biblioteca EL MUNDO, Les millors obres de la literatura catalana 24.
- (2010). *Fortuny*. Barcelona: Backlist Contemporàneos.
- (2016a). *Fortuny*. Trad. al inglés de A.N. West. Boston: David R. Godine.
- (2016b). *Fortuny*. Trad. al italiano de N. Palladino. Roma: Aracne.

Artículos, tesis y libros sobre Pere Gimferrer y su obra

- Arnau, C. (1991). «Fortuny o el mirall dels miralls». *Avui*, 30 de març, 49.
- Bassets, L. (1983). «Fortuny, un poema en prosa sobre la creació literària». *Quadrern de Cultura. El País*, 24 de juliol, s.p.
- Bleuca, A. (2008). «Discurs de contestació». *Reflexions sobre la paraula poètica*. Barcelona: Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona, 21-27.
- Blesa, T. (2006). «Apariciones en apariciones». *Zurgai: Euskal herriko olerkiaren aldizkaria: Poetas por su pueblo*, 12 (diciembre), 90-4.
- Borràs, J.M. (1990). «Gimferrer, fotograma a fotograma». *L'Aiguadolç*, 12/13, 129-42.
- Bou, E. (1988). «Pere Gimferrer». Riquer, M. de; Comas, A.; Molas, J., *Història de la literatura catalana*, vol. 6. Barcelona: Ariel, 385-94.
- Bou, E. (1993). «Pere Gimferrer: escriptors i escriptura». *Papers privats. Assaig sobre les formes literàries autobiogràfiques*. Barcelona: Edicions 62, 117-24.
- Calvo Serraller, F. (1990). «La pintura narrada. La novela actual en busca del arte perdido». *Claves de Razón Práctica*, 4, 54-64.
- Carbonell, M. (1981). «Imatges en un mirall: el Dietari de Pere Gimferrer». *Els Marges*, 22/23, 131.
- Cairol, E. (2013). «El agente provocador: Pere Gimferrer y la literatura artística». *Tropelías*, 140, 101-8.
- Carol, L. (2013). «Pere Gimferrer, cinéfilo, crítico, teórico y amateur del cine». *Topelías*, 20, 109-22.
- Carol, L. (2014a). «Dracula, the Vampire in Catalonia: Between Literature and Cinema through Pere Gimferrer». *Catalan Review*, 28, 107-17.
- Carol, L. (2018). «Pere Gimferrer and Cinema: Between Hollywood and Iberian cinema Avant-garde». Payá, X.; Sáez, L. (eds), *National Identities at the Crossroads: Literature, Stage and Visual Media in the Iberian Peninsula*. London: Francis Boutle Publishers, 120-29.
- Castellet, J.M. (1981). «Pròleg». Gimferrer, P., *Dietari 1979-1980*. Barcelona: Edicions 62, 7-17.
- Dracs, O. (1983a). «La vànova de Valentino». *El Món*, 5 d'agost, 22.
- Dracs, O. (1983b). «Sobre un article d'Ofèlia Dracs censurat a "El Correo Catalán"». *El Món*, 5 d'agost.
- Esteve, A. (2013). «El Dietari de Pere Gimferrer: los límites de la escritura». *Tropelías*, 20, 140-8.
- «Fortuny, de Gimferrer, guanya el premi Crexells». *Avui*, 14 de desembre de 1983, 40.
- Fuster, J. (1983a). «POST SCRIPTUM». *El Món*, 5 d'agost, 22.
- Galves, J. (2003). «L'escenari com a laberint». *El Mundo*, 21 de desembre.
- Galves, J. (2003). «Pròleg». Gimferrer 2003c, 5-7.
- Galves, J. (2010). «A oscuras como Tiresias». *La Vanguardia. Culturas*, 23 de junio, 10.
- González, L. (1997). «Pere Gimferrer. Literatura y cine: la coherencia de una poética». *La Nueva Literatura Hispánica*, 1, 95-103.
- Gracia, J. (2009). «Introducción». Gimferrer, P., *Arde el mar*. Madrid: Cátedra, 11-94.
- Grasset, E. (2006). «Com construir un imaginari. La intertextualitat en el Fortuny de Pere Gimferrer». *Revista Literatures*, 4, 43-59.
- Grasset, E. (2011a). «El dietari ficcional de Pere Gimferrer». *Catalan Review*, 25, 199-208.

- Grasset, E. (2011b). *Modernitat i canvi de llengua. El pas del castellà al català a l'obra de Pere Gimferrer (Aspectes crítics, teòrics i lexicomètrics)* [tesi doctoral]. Girona: Universitat de Girona; Université Paris IV – Sorbonne. <https://bit.ly/3fF7FyP>.
- Grasset, E. (2015). «El quequeig modern i la sutura de la tradició. Eugeni d'Ors, Pere Gimferrer i la tradició estilística moderna». Pla, X. (ed.), *Eugeni d'Ors. Potència i resistència*. Barcelona: Institució de les Lletres Catalanes, 195-6.
- Grilli, G. (2016). «Pròleg». Gimferrer, P., *Marinejant*. Barcelona: Proa, 11-17.
«La novel·la *Fortuny* de Pere Gimferrer, premio Joan Crexells». *La Vanguardia*, 14 de diciembre de 1983, 42.
- Martín-Márquez, S.L. (1995). «Death and the Cinema in Pere Gimferrer's *La Muerte en Beverly Hills*». *Anales de la literatura española contemporánea*, 20(1-2), 155-72.
- Masoliver, J.R. (1983). «Venetia, Venecia, Vinieixa, Venice...». *La Vanguardia*, 27 de septiembre, 36.
- Masoliver, J.R. (1993). «Gimferrer-Fortuny, Pere: Stone of Venice». Bou, E.; Pla i Arxé, R. (eds), *Creació i crítica en la literatura catalana*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, 130-3.
- Monegal, A. (1993). «Imágenes del devenir: proyecciones cinematográficas en la escritura de Pere Gimferrer». *Anthropos*, 140, 57-61.
- Oller, D. (1983). «Pere Gimferrer, *Fortuny*. Una nova i brillantíssima dimensió estètica de la novel·la en llengua catalana». *Serra d'Or*, 575, 45.
- Oller, D. (1986). «Pere Gimferrer: El temps intemporal». *La construcció del sentit*. Barcelona: Empúries, 42-4.
- Ollé, M. (1996). «Introducció: la mirada contemplada». Gimferrer, P., *Obra catalana completa*. Vol. 4, *Figures d'art*. Barcelona: Edicions 62, 7-21.
- Orja, J. (1986). «El derecho de hablar en paz». *La Vanguardia*, 19 de junio, 46.
- Orja, J. (1989). *Fahrenheit 212. Una aproximació a la literatura catalana recent*. Barcelona: La Magrana.
- Palladino, N. (2016). «Nel sontuoso armadio a vetri delle parole». Gimferrer, P., *Fortuny*. Roma: Aracne, 105-13.
- Paz, O. (1984). «La trama mortal». *El País*, 13 de marzo.
- Pelfort, J. (1989). «El cinema al *Dietari* (1979-80 i 1980-82). Aproximació a l'estudi de les relacions cinema-literatura a l'obra de Pere Gimferrer». *Els Marges*, 39, 109-19.
- Piñol, R.M. (1983a). «Gimferrer reafirma que *Fortuny* és una novel·la». *Avui*, 19 de maig, 32.
- Piñol, R.M. (1983b). «La novel·la de Pere Gimferrer guanyà el premi Lluçà». *Avui*, 24 de abril, 34.
- Pujol, C. (1983). «Un juego de espero en el tiempo». *La Vanguardia*, 23 de abril, 42.
- R.M.C. (1983). «Pere Gimferrer y Jaume Fuster, ganador y finalista del Premio 'Ramon Llull'». *La Vanguardia*, 23 de abril, 42.
- Rojas, C. (1983). «Carta a Pere Gimferrer». *La Vanguardia*, 24 de julio, 7.
- Rubio, F. (1993). «Fortuny: Gimferrer y su arte». *Anthropos*, 140, 70.
- Siles, J. (1984). «La novela como caleidoscopio: *Fortuny*, de Pere Gimferrer». *Ínsula*, 447, 4.
- Soldevila, L. (1983). «Pere Gimferrer: *Fortuny*». *Faig* (Manresa), 20, 53-7.
- Susanna, À. (1983). «*Fortuny* o la lujuria intelectual». *La Vanguardia*, 9 de junio, 43.
- Torresi, S. (2010). *L'istante e la memoria. Il tempo nell'opera di Pere Gimferrer*. Roma: Aracne.
- Triadú, J. (1983). «Pere Gimferrer: una novel·la? Tant se val!». *Avui*, 10 de juny, s.p.

- Umbral, F. (1983). «Gimferrer». *El País*, 21 de novembre, s.p.
- Zimmermann, M.-C. (1993). «A la croisée des arts plastiques, le prestige des mots: Fortuny de Pere Gimferrer». Prudon, M.; Choux, M. (éds), *Hommage à Pierre Vilar*. Paris: Éditions Hispaniques, 205.

Entrevistas a Pere Gimferrer

- Elguero, I. (2011). «Entrevista con Pere Gimferrer. “El poema consiste en detener el tiempo”». *Panorama de Libros Mercurio*, 127, 12.
- F.P. (1983). «‘Me hubiera gustado vivir en la *belle époque*’». *La Vanguardia*, 23 d’abril, 42.
- Guerrero, J.C. (1983). «Els violins zíngars de Pere Gimferrer i la presència revolucionària de Jaume Fuster». *Presència*, 5 de maig, 19-23.
- Guerrero Martín, J. (1985). «El mundo no sería el mismo sin Rimbaud». *La Vanguardia Magazine*, 16 de junio, 6-10.
- Guillamon, J. (1985). «Pere Gimferrer, més enllà dels miralls». *Avui*, 27 de enero, 37-8.
- Guillamon, J. (1990). «Pere Gimferrer: vigència recobrada del poema». *Cultura*, 11, 16-23.
- Heymann, J.; Mullor-Heymann, M. (1991). «La conciencia crítica: Pere Gimferrer [entrevista]». *Retratos de escritor. Entrevistas a autores españoles*. Frankfurt: Vervuert Verlag, 55-77.
- Massot, D. (1995). «Solo me interesa escribir para una minoría, entrevista a P. Gimferrer». *ABC*, 24 de marzo, 71.
- Martí Gómez, J. (1985). «Pere Gimferrer: Venecia vista a través de un viajero enamorado». *La Vanguardia*, 5 de agosto, 16.
- Nopca, J. (2016). «Gairebé tots els meus poemes són castells de foc». *Ara.cat*, 15 de desembre.
- Pons Alorda, J.C. (2016). «Pere Gimferrer: ‘si un poema funciona, ja trobarà els seus lectors’». *Núvol*, 21 de febrero.
- West, A.N. (2016). «A Visual Key to Pere Gimferrer’s Fortuny». *Adrian Nathan West*, February 28. <https://anathanwest.com/2016/02/28/a-visual-key-to-pere-gimferrers-fortuny/>.

Obras citadas

- Argan, G.C. (a cura di) (1974). *Il revival*. Milano: Gabriele Mazzotta.
- Aritzeta, M. (1998). «Jaume Fuster, el compromís amb la literatura». *Serra d’Or*, 461, 14-18.
- Barthes, R. (1978). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona: Kairós.
- Beauvoir, S. de (1982). *Los Mandarines*. Barcelona: EDHASA. Ed. or.: *Les mandarins*. Paris: Gallimard, 1954.
- Brassaï (1978). *Henry Miller, rocher heureux*. Paris: Gallimard.
- Broch, À. (1980). *Literatura catalana dels anys setanta*. Barcelona: Edicions 62.
- Broch, À. (1991). *Literatura catalana dels anys vuitanta*. Barcelona: Edicions 62.
- Broch, À. (1999). «Anys setanta i vuitanta: una visió general del període». Bordon, G.; Subirana, J. (eds), *Literatura catalana contemporània*. Barcelona: Proa, 299-305.

- Castle, T. (2005). *The Literature of Lesbianism: A Historical Anthology from Ariosto to Stonewall*. New York: Columbia University Press.
- Chaplin, C. (1964). *My Autobiography*. London: The Bodley Head.
- Chaplin, C. (1965). *Historia de mi vida*. Madrid: Taurus.
- Colombo, F. (1995). «D'Annunzio portò la bara di Wagner? Con la fantasia». *Corriere della Sera*, 17 di giugno, 35.
- Cònsul, I. (1992). «Parlem massa i llegim poc». *La Vanguardia*, 27 d'octubre, 6.
- Cònsul, I. (1995). «De la poesia a la novel·la». *Serra d'Or*, 421, 12-13.
- Cònsul, I. (1997). «Vint anys de novel·la (1970-1995) (una aproximació)». *Caplletra*, 22, 11-26.
- Craig, H.E (2012). *The Reception of the Writings of Marcel Proust in Spain: Translations, Literary Criticism, and Narrative Influence*. Lewiston: Edwin Mellen Press.
- D'Annunzio, G. (1965). *Taccuini*. Milano: Arnaldo Mondadori.
- D'Annunzio, G. (1976a). *Il compagno dagli occhi senza cigli e altre Faville del maglio*. Milano: Arnaldo Mondadori.
- D'Annunzio, G. (1976b). *Altri Taccuini*. Milano: Arnaldo Mondadori.
- D'Annunzio, G. (1977). *Il fuoco*. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, G. (2012). *Pagine sull'arte*. A cura di P. Gibellini e S. Fugazza. Milano: Abscondita.
- Doñate, M.; Mendoza, C.; Quílez Corella, F. (2008). *Fortuny*. Barcelona: Ciro. Grans genis de l'art a Catalunya 5.
- Dufresne, C. (2003). *Trois grâces de la Belle Époque*. Paris: Bartillot.
- Eco, U. (1980). *Il nome della rosa*. Milano: Bompiani.
- Eco, U. (2009). *Decir casi lo mismo*. Barcelona: Debolsillo.
- Espadaler, A.M. (1993). *Història de la literatura catalana*. Barcelona: Barcanova.
- Ferrater, G. (1979). *Sobre literatura*. Barcelona: Edicions 62.
- Franzini, C.; Romanelli, G.; Vatin Barbini, P. (a cura di) (2008). *Museo Fortuny a Palazzo Pesaro degli Orfei, Venezia*. Milano: Skira.
- Fuso, S.; Mescola, S.; Osma, G. de (1984). *El Fortuny de Venècia*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- Fuster, J. (1971). *Abans del foc*. Barcelona: Edicions 62.
- Fuster, J. (1972). *De mica en mica s'omple la pica*. Barcelona: Edicions 62.
- Fuster, J. (1976). *Tarda, sessió contínua*, 3,45. Barcelona: Edicions 62.
- Fuster, J. (1982). *La corona valenciana*. València: Tres i Quatre.
- Fuster, J. (1983b). *L'illa de les Tres Taronges*. Barcelona: Planeta.
- Genette, G. (1972). *Figures III*. Paris: Seuil.
- Genette, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- Genette, G. (1998). *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra.
- Genette, G. (2001). *Umbrales*. México: Siglo XXI.
- Genette, G. (2004). *Fiction et diction*. Paris: Seuil.
- Godani, P. (2015). «Proust e l'immortalità». *Alfabet2.it*, 19 dicembre. <https://www.alfabet2.it/2015/12/19/proust-e-limmortalita/>.
- Gracia, J. (2015). *Burgueses imperfectos. Heterodoxia y disidencia literaria en Cataluña. De Josep Pla a Pere Gimferrer*. Madrid: Fórcola Ediciones.
- Greene, G. (2010). *Collected Essays*. London: Penguin Random House.
- Guillamon, J. (2002). «Experimentació i comunicació». Mas Peinado, R. (ed.), *Èczema. Del textualisme a la postmodernitat. 1978-1984*. Sabadell: Museu d'Art de Sabadell, 136-7.
- Guillamon, J. (2015). *Joan Perucho, cendres i diamants. Biografia d'una generació*. Barcelona: Galàxia Gutenberg.

- Gumbrecht, H.U. (2012). *Atmosphere, Mood, Stimmung On a Hidden Potential of Literature*. Redwood City (CA): Stanford University Press.
- Hofmannsthal, H. von (1976). *Andrea o i ricongiunti*. Milano: Adelphi.
- Hofmannsthal, H. von (1978). *Andreas o los unidos*. Barcelona: Barral.
- Hofmannsthal, H. von (1987). *L'avventuriero e la cantante o I doni della vita*. Milano: SE.
- Isgrò, G. (1988). «L'avventura dei Carri di Tespi: dall'idea del decentramento culturale del teatro, al teatro ambulante per le masse». Isgrò, G., *Antonio Valente architetto scenografo e la cultura materiale del teatro in Italia fra le due guerre*. Palermo: Flaccovio, 83-96.
- James, H. (1989). *The Painter's Art: Notes and Essays on the Pictorial Arts*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Jauss, H.R. (2000). *La historia de la literatura como provocación*. Barcelona: Península.
- Jiménez, L. (2013). *El reflejo de Wagner en las artes plásticas españolas. De la Restauración a la Primera Guerra Mundial* [tesis doctoral]. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Kristeva, J. (1990). *Les Samourais*. Paris: Fayard.
- La Delfa, G. (2005). «Liane de Pougy». *CulturaGay.it*, 24 settembre. <http://www.culturagay.it/biografia/271>.
- Llodrà, J.M. (2006). «Precursor de la modernidad». *Fortuny*. Madrid: Ciro. Grandes Genios del Arte Contemporáneo Español – El siglo XX 25, 7-15.
- Magris, C. (2007). «Pròleg». Hofmannsthal, H. von, *Carta de Philipp Lord Chandos a Francis Bacon*. Barcelona: Quaderns Crema, 14-16.
- Mamoli Zorzi, R. (1989). *Lettere da Palazzo Barbaro: lettere 1869-1907: con alcune lettere di D.S., A., R. Curtis / Henry Jame*. Milano: Archinto.
- Mamoli Zorzi, R. (1998). *Letters from the Palazzo Barbaro / Henry James*. London: Pushkin Press.
- Mamoli Zorzi, R. (2005). *In Venice and in the Veneto with Henry James*. Venice: Supernova, 2005.
- Martin, B.J. (2011). *Napoleonic Friendship: Military Fraternity, Intimacy, and Sexuality in Nineteenth-Century France*. Lebanon (NH): University Press of New England.
- McCarthy, F. (2012). *The Last Pre-Raphaelite: Edward Burne-Jones and the Victorian Imagination*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Morand, P. (1971). *Venises*. Paris: Gallimard.
- Murs, E. (2009). «Mariano Fortuny Madrazo: un wagnerià polifacètic». *Wagneriana Catalana*, 30, 1-13.
- Noya, B. (1985). «Entrevista a Quico Pi de la Serra». *Avui*, 22 de setembre, 33.
- Nuzzi, C. (1984). «Fortuny artista wagneriano». Nuzzi et al. 1984, 25-35.
- Nuzzi, C.; Osmà, G. de; Fuso, S.; Mescola, S.; Peri, P.; Pestalozza, A.; Zannier, I.; Polano, S.; Viani, S. (1984). *Fortuny nella Belle Époque*. Milano: Electa.
- Osmà, G. de (1984). «Entre la màgia i l'art (Introducció a Fortuny)». *El Fortuny de Venècia*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona. Publicacions. 73-90.
- Osmà, G. de (2010). *Fortuny, Proust y los ballets rusos*. Barcelona: Elba.
- Osmà, G. de (2012). *Mariano Fortuny, arte, ciencia y diseño*. Madrid: Ollero y Ramos.
- Parcerisas, F. (1984). «Novelas y premios: sacar el carro del atolladero». *La Vanguardia*, 26 de abril, 47.
- Pericay, X., Toutain, F. (1986). *Verinosa llengua*. Barcelona: Empúries.
- Perucho, J. (1974). *Històries apòcrifes*. Barcelona: Edicions 62.
- Pi de Cabanyes, O. (2005). *A punta d'espasa. Noves glosses d'escriptors*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

- Picornell, M. (2007). «Trencavel, Ignasi Ubac i la (re)construcció de la literatura catalana». Pons 2007, 81-126.
- Pla, J. (1971). *En mar*. Barcelona: Destino.
- Pla, J. (1980). *Veure Catalunya*. Barcelona: Destino.
- Pons, M. (2005). «Aproximació a la narrativa experimental postfranquista». *Catalan Review. International Journal of Catalan Culture*, 19(1-2), 173-96.
- Pougy, L. de (1977). *Mes Cahiers Bleus*. Paris: Plon.
- Praz, M. (2009). *Bellezza e bizzarria. Saggi scelti*. Milano: Arnoldo Mondadori.
- Racionero, L. (1982). *Cercamón*. Barcelona: Edicions 62.
- Raponi, E. (2002). *Hofmannsthal e l'Italia. Fonti italiane nell'opera poetica e teatrale di Hugo von Hofmannsthal*. Milano: V & P Università.
- Riambau, E.; Torreiro, C. (1999). *La Escuela de Barcelona: el cine de la "gauche divine"*. Barcelona: Anagrama.
- Riera, I. (1981). «Sobre novel·la catalana d'ara». *Serra d'Or*, 262/263, 69-71.
- Riera, I. (1984). «Moltes novel·les a la recerca d'una novel·lística». *Serra d'Or*, 293, 51-2.
- Ruskin, J. (2000). *Le pietre di Venezia*. Milano: Mondadori.
- Ryersson, S.D.; Orlando, Y.M. (2003). *Infinita Varietà. Vita e leggenda della Marchesa Casati*. Milano: Corbaccio.
- Said, E.W. (2003). *Orientalismo*. Barcelona: Nuevas Ediciones Debolsillo.
- Smargiassi, M. (2010). «L'amante del Vate». *La Repubblica*, 9 di maggio. <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2010/05/09/amante-del-vate.html>.
- Stendhal (1961). *Chartreuse de Parme*. Paris: Garnier.
- Tallemant des Réaux, G. (1960). *Historiettes*. Éd. par A. Adam. Paris: Gallimard.
- Tamagne, F. (2006). *A History of Homosexuality in Europe: Berlin, London, Paris, 1919-1939*, vols. 1-2. New York: Algora Publishing.
- Tàpies, A.; Gimferrer, P. (1973). *La clau del foc*. Barcelona: Polígrafa
- Torres González, B. (2008). *Fortuny un mundo en miniatura*. Madrid: Libsa.
- Vendrell, J. (1988). «Entrevista a Quico Pi de la Serra». *Avui*, 11 d'abril, 40.
- Vives, R. (1993). «Hokusai como modelo. Precisiones sobre los dibujos de Fortuny». *Archivo español de arte*, 66(261), 23-34.
- Zanetti, G. (2005). «Note». D'Annunzio, G., *Notturmo*. Milano: Mondadori, 391-928.
- Zweig, S. (2002). *El mundo de ayer. Memorias de un europeo*. Barcelona: Acantilado.

Anexos

Sumario 1 Entrevista a Pere Gimferrer sobre *Fortuny* (Barcelona, Seix Barral, 9 de julio de 2015). – 2 «Sobre un article d'Ofèlia Dracs censurada "El Correo Catalán"». – 2.1 Opinions, *El Món*, 5 d'agost de 1983, 22. – 2.2 L'article de la discòrdia: «La vànova de Valentino». – 2.3 *POST SCRIPTUM* de Jaume Fuster. – 3 Cartas inéditas a Pere Gimferrer. – 3.1 Miquel Batllori. – 3.2 J.V. Foix. – 3.3 Rafael Alberti.

1 Entrevista a Pere Gimferrer sobre *Fortuny* (Barcelona, Seix Barral, 9 de julio de 2015)

LCG En algunes entrevistes, vostè ha declarat que l'any 1963 estava escrivint una novel·la de pirates. En quina llengua l'escrivia?

PG Sí, però aquesta novel·la és inacabada. L'estava escrivint en castellà, però només està començada. A més d'anar a visitar el Peruchó, també anava a llegir a la biblioteca del Museu Marítim de Barcelona, però en tot cas són unes quantes pàgines, millors o pitjors, en castellà, i és un llibre inacabat, com molts altres que tinc. En tinc molts d'inacabats. Sí, aquesta novel·la de pirates l'estava escrivint en castellà, però en català, l'any 1968 vaig fer un primer poema. Però això, per cert, no s'ha publicat mai. El poema és inèdit; el conservo, però no l'he publicat mai. Més que inacabada, només començada, ja que hi ha alguns capítols i, en aquest sentit, està molt lluny de ser una novel·la inacabada. En tot cas, podem parlar de novel·la només començada.

Entrevista hecha por Lídia Carol Geronès.

LCG Per què això de començar un llibre i deixar-lo?

PG Ho he fet moltes vegades, tant en poesia com en prosa. Hi ha moltes coses que he començat i que no he acabat i, en alguns casos, he acabat coses, però no les he publicat. Això no té res d'estrany. Tinc moltes obres en prosa, particularment en castellà, però també en català, que estan començades i no acabades. D'altra banda, també tinc llibres en prosa i en vers que estan escrits en gran part o del tot, però que no estan publicats. Però no té res d'estrany. La novel·la de pirates no és l'única que vaig començar a escriure en aquella època. En vaig fer dues més o potser tres. En conservo parts escrites, però són coses no acabades. D'aquella època, acabats i publicats, hi ha un grup de contes sota el títol «Un título de vendedor que me costará la vida» i el conte «El protagonista». Però tot això no té cap relació amb *Fortuny*. En català, d'aquella època, només hi ha, com li he dit, aquell poema en català. La data exacta figura al poema, però el vaig escriure entre el 65 i el 68. Sens dubte és anterior als 70. Prosa en català, que jo recordi, narrativa en català, no. En castellà, sí, començat i acabat, o no acabat, sí, però prosa en català anterior a *Fortuny* no. Posterior a *Fortuny* sí, anterior no. Anterior només hi ha aquest poema. És un poema en hendecasil·labs i sense rima. Però encara hi ha una altra cosa d'aquella època que potser ara vostè no recorda. Hi ha un poema en francès, *Le roman de la rose*, que vaig publicar molt tardanament.¹ Per tant, en aquells moments, vaig escriure una sèrie de coses en castellà i dos poemes: un en català i un altre en francès.

LCG Durant els anys seixanta vostè es plantejava escriure prosa de ficció en llengua catalana?

PG No, no m'ho plantejava en aquells moments. Però del que vaig escriure en castellà només vaig acabar els contes. És a dir, de prosa de ficció en castellà - l'assaig ja és una altra matèria - l'únic que vaig començar, acabar i publicar són els contes d'«Un título de vendedor que me costará la vida» i el conte «El protagonista». Si n'hi ha algun altre l'he oblidat.

LCG Si tenim en compte la seva producció narrativa de ficció d'aquells anys, per una banda hi ha els contes, però també la seva única novel·la en castellà, *La calle de la Guardia Prusiana*, ja que l'any d'escriptura és el 1969.

PG *La calle de la Guardia Prusiana* és una cosa que em fa molta gràcia i que té molts elements anteriors i posteriors meus. En realitat, no és només la primera prosa narrativa en castellà, sinó que també

¹ Edición de bibliófilo con tres gravados originales de Masafumi Yamamoto; la traducción española es de Anne-Hélène Suárez y de Ramon Dachs (Gimferrer 1998a).

és curiosament l'últim text que escric en castellà, llengua que no reprendré, pel que fa en el sentit de creació, fins molts anys més tard. El poema «Dido y Eneas» que clou el recull de poemes del 1969 és l'última cosa que escric en castellà. I llavors passo molts anys sense escriure creació en castellà.

LCG En els seus escrits a la premsa (*Destino*, *Serra d'Or*, *El Noticiero Universal*, *El Correo Catalán*, *La Vanguardia*, *El País* i *l'ABC*) i pel que fa a la narrativa i a la prosa en llengua catalana, emergeixen, principalment, els noms de Mercè Rodoreda, Llorenç Villalonga, Josep Pla, Joan Perucho, Avel·lí Artís-Gener, Baltasar Porcel i Terenci Moix. Per què per escriure la seva primera novel·la en llengua catalana no recorre a aquests referents i decideix emprar una prosa més pròxima a la poesia que a la narrativa?

PG També n'hi d'altres, que, per raons evidents, no podien aparèixer en aquestes titulacions. També hi ha altres autors als quals em dedico, ja que en aquells moments tradueixo narrativa catalana al castellà, concretament prosa de Ramon Llull i el *Curial e Güelfa*, ambdós llibres publicats per l'editorial Alfaguara. El llibre de Llull era una selecció de textos que anà a càrrec del pare Batllori, el qual en firma la introducció. L'edició del *Curial e Güelfa* duia una introducció de Giuseppe Sansone. Això també és narrativa catalana. En aquells moments no escric sobre això, a excepció d'un article que apareix després als *Dietaris*.² Sobre Llull escric diverses vegades, però no en aquests mitjans periodístics. Amb en Tàpies fem dos llibres sobre Llull: *La clau del foc* (1973) i *Llull-Tàpies* (1985),³ que, encara que aquest darrer surti més tard, estan fets el 1973. Però aquestes dues traduccions són molt importants, la de Llull són moltes pàgines i la del *Curial i Güelfa Déu* n'hi do. Hi ha també el *Tirant i la carmesina*, un llibre que llegeixo en aquells moments, però del qual no parlo. Però sobre Villalonga i tots aquests he escrit molt, sí. Hi ha un altre autor i una novel·la importants per a mi; em refereixo a *Moment musical*, de Carles Soldevila. De fet, com vostè ja sap, hi ha una edició prologada per mi durant el centenari de Soldevila. Dic *Moment musical*, no tot el Soldevila m'interessa igualment. També hi ha *Vida privada*, de Josep Maria de Sagarra, que m'interessa molt i en algun lloc en dec parlar. Com a mínim, en un poema d'*Els miralls*, «Tròpic de Capricorn», parlant del personatge de la Rosa Trènor.

² Gimferrer se refereix al «El jove Curial» (13/VIII/1980, Gimferrer 1996a, 138).

³ *La clau del foc*, se trata de dieciséis litografías en color de Antoni Tàpies con un prólogo de Gimferrer y poemas seleccionados por Gimferrer de Llull, Eiximenis, Muntaner, March, Verdaguier, Carner, Riba, Foix y Brossa, entre otros. El verso de Joan Brossa «La clau de foc» cierra y da el título al libro. La selección de las litografías y el montaje del libro son de Joan Brossa. *Llull-Tàpies*, es un proyecto iniciado en 1973 con grabados del artista, una selección de textos de Ramon Llull por Gimferrer y un epílogo de Miquel Batllori.

He escrit molt sobre *Tirant lo Blanc* més tard, però el lleigeixo en aquells moments. Hi ha una cosa decisiva que no hem d'oblidar, que té una importància immensa en la meua vida pel que fa a la literatura catalana i, concretament, a la narrativa catalana, però no és un fet gaire públic o notori. L'any 1967 començo a tractar en Martí de Riquer, del qual no he estat alumne, però hi he estat sempre amic i, a vegades, editor i tot. Per a mi, Riquer és una influència immensa, en el sentit que a través d'ell lleigeixo molta literatura catalana medieval. Però aquesta dada no figura generalment enlloc. S'ha de tenir en compte que jo feia crítica literària de l'actualitat que hi havia en aquells moments, però així i tot és veritat que hi ha autors dels quals parlo més sovintejadament que d'altres, però també s'ha de dir que no tots els autors publicaven amb la mateixa freqüència. També a alguns autors els he tractat molt personalment, com és el cas de Rodoreda. Pel que fa a Villalonga, en canvi, ja escric al *Dietari* que vaig preferir no conèixer-lo.⁴ Pla l'he vist una sola vegada a la vida i això també ho escric al *Dietari*.⁵ Porcel l'he tractat en una època molt i en una altra molt poc, això ho explico en un article que vaig fer per a *La Vanguardia* quan va morir.⁶ Però hi ha altres autors dels quals no hem parlat i que són interessants i que jo en parlo en aquella època i molt. Hi ha poetes, també, però hi ha més narradors. Escric ocasionalment sobre Puig i Ferrater. És un narrador que té el seu interès, sobretot *Ressonàncies*, que és el seu dietari pòstum.

Llavors hi ha una altra cosa que té una gran influència en mi, una influència immensa, que són les traduccions dels anys 30, però només aquestes, d'autors russos per Nin i les traduccions de Dickens per Carner. I dic aquestes dels anys trenta perquè posteriorment hi ha les dels anys seixanta, endreçades, i, entre cometes, pensant-nos que fèiem pàtria, les de Joan Oliver, Carles Jordi Guardiola i Roger Artigues, cometent un error. Jo només em lleigeixo les edicions antigues dels anys trenta: bàsicament el Dickens de Carner i Dostoievski i Tolstoi de Nin. Això té una influència immensa sobre mi. És una prosa que m'interessa molt, tant l'una com l'altra, encara que no són iguals.

LCG Per tant, a l'hora d'escriure *Fortuny* i d'escriure prosa en llengua catalana, els seus referents són Carner i Nin?

PG La prosa que tenia més a prop de mi era la de Carner, les seves traduccions de Dickens. Però això no és l'única cosa. Em sembla que va ser Jordi Llovet qui va dir que la millor novel·la catalana

⁴ Gimferrer se refereix a «Llorenç Villalonga» (29/I/1980, Gimferrer 1995b, 204).

⁵ Gimferrer se refereix a «Possible imatge de Josep Pla» (14/III/1982, Gimferrer 1995b, 323).

⁶ Gimferrer se refereix a «De Andratx al crepúsculo», *La Vanguardia*, 3 de julio de 2009, 34.

na del segle XX és el *Pickwick* de Carner, ho va dir de passada en el «Quadern de Cultura» d'*El País*. Això ho diu en Jordi Llovet, jo no dic tant.

LCG Entre les seves reflexions a *El Correo Catalán* sobre la llengua catalana i el llenguatge literari d'aleshores (finals dels setanta, principis dels vuitanta), sorprèn l'escrit «De la necessitat dels mandarins», on vostè afirma: «En un moment de transició com aquest, on la curiositat cultural és molt escassa i els potencials possibles entre cultura catalana i cultura castellana fan bullir l'olla als demagogs, pot passar que els aficionats procurin d'apropiar-se definitivament de la nostra literatura, i fer-ne el feu del provincianisme xovinista. [...] El remei? Només en veig un: l'exemple, rigorós, dels mandarins. [...] Em sembla que els escriptors tenim el deure moral, ara i ací, de procurar ser una mica mandarins» (Gimferrer 1995b, 128).

PG Això, simplement, traduït al llenguatge corrent, vol dir el següent: en una època hi havia un mandarinatge, la manifestació extrema i gairebé al final caricatura de si mateix, que era en Xènius. Deixant de banda l'interès que artísticament pugui tenir la seva prosa. Ara bé, mandarinatge, diguem-ne, més apropiat al de Xènius, és Riba en un moment donat, i Foix d'una altra manera i en un altre sentit. Foix, per cert, també és una prosa que influeix molt en la meva. Hi havia persones que podien haver exercit aquest mandarinatge, com ara el pare Batllori i Martí de Riquer. Martí de Riquer està per una altra cosa i no es dedica a això. El pare Batllori, que potser podia dedicar-s'hi, l'únic que li recordo decisiu és una frase que em sembla que va pronunciar en presentar-se *Somni Delta*, de Valentí Puig. Batllori vaticina: «Vindrà una reacció purista contra l'actual català xaró». Però això no és meu, és del pare Batllori. El vaig conèixer als anys setanta, exactament en el sopar dels 25 anys de la Lletre d'Or. El pare Batllori va tenir una gran influència sobre mi, no solament el que escrivia, sinó com parlava i les cartes que m'enviava. Les cartes i, fins i tot, algun telegrama estan escrits en un català falsament medieval. I ens parlàvem sempre de vós. Això també ho feia amb el Foix. El pare Batllori va tenir una influència immensa en mi, no tant gran, però, com Riquer.

LCG L'any 1985 vostè diu el següent: «*Fortuny* es la sedimentación de una serie de temas que me habían estado interesando toda la vida pero que no habían convergido en un solo proyecto. Traté, y lo conseguí - para bien o para mal, está por ver -, de hacer una cosa que tuviera cierto papel de revulsivo dentro de, por un lado, la narrativa peninsular, y muy concretamente en la narrativa en catalán, y por otro lado en el uso literario del catalán. Que llamó la atención es un hecho» (Guerrero Martín 1985, 10). Podem afirmar

que vostè amb *Fortuny* es proposava d'omplir un buit, és a dir, d'escriure una novel·la amb un llenguatge literari que volgutament s'allunyés del llenguatge parlat? O, en altres paraules, es proposava, ni que fos indirectament, denunciar o posar en evidència que en aquells moments la literatura catalana, i en especial la novel·la, estava massa preocupada per la quantitat i no per la qualitat?

PG Sí, això va coincidir amb la publicació d'un llibre, *Verinosa llengua*, en què em retreuen d'usar la paraula 'cataracta', però 'cataracta' és un mot que ja va fer servir Verdaguer i que apareix en el títol del tercer cant de *L'Atlàntida*. De fet, hi ha una meua defensa en una carta al director de *La Vanguardia*, que aleshores era Paco Noy. La matèria tractada em porta a escriure d'aquesta manera, a buscar un equivalent sonor, plàstic i imaginístic, que s'assembli a aquesta cosa sempre a mig camí entre el *promu* i la grandesa de les pintures del Fortuny. És una cosa molt ambigua, molt seductora, quasi al punt del *kitsch*, però no hi cau mai, és una cosa molt estranya. Això ho havia d'aconseguir, tenint en compte que a l'època de *Fortuny* no hi havia res de semblant, no hi havia cap equivalent literari català d'això; només ho podia obtenir, doncs, amb barreges de coses de Foix, moltes del Carner de Dickens i, més ocasionalment, alguna de Nin traductor. També amb altres coses de poesia noucentista, com Carner i Obiols. Obiols que, com vostè ja sap, és un autor que sempre m'ha interessat moltíssim. I, com ja he dit, també Soldevila, però només el de *Moment musical*. És complicat d'explicar-ho, però és així. Volia que la prosa sonés com la impressió visual que donen les coses de Fortuny, i quan dic Fortuny, dic tots els Fortunys. Era poc probable que *Fortuny* tingués seguidors, però, en canvi, el llibre es va vendre molt. Es va vendre més o igual que *Benzina*, de Quim Monzó. Encara que semblin antagònics. Jo no dic que siguin antagònics. *Benzina* és un altre tipus de proposta.

LCG En quina mesura la prosa d'Eugeni d'Ors el va influir?

PG Només en una petita part. Ors és un autor, em sembla, massa afectat, és molt interessant. Com deia Foix, Ors és com un gal·lisme estètic. Em sembla molt interessant, però no és això el que jo voldria haver fet. Hi ha gent que creu que és el principal antecedent del *Fortuny*. Això ho diu, crec, un llibre recent sobre narrativa catalana. Ho he llegit també en una ressenya, o en una entrevista o reportatge, que ha sortit fa poc a la revista *El Temps*. L'Ors em sembla interessant, però no és el que jo volia fer. Tampoc no he llegit tant d'Eugeni d'Ors, tinc molts llibres d'ell, però no els he llegit gaire, estan tots ben escrits i són interessants, però no és una cosa que jo vulgui repetir. Realment, el que hi ha en la meua prosa de *Fortuny* és Foix i el Dickens de Carner.

LCG Pel que fa al moment d'escriptura de *Fortuny*, coincideix amb el moment d'escriptura dels escrits que vostè publicava a *El Correo Catalán*, posteriorment recollits als *Dietaris*?

PG Els *Dietaris* són anteriors a *Fortuny*. Hi ha, per tant, un espai en blanc entre això, és a dir, els escrits dels *Dietaris*, que són dels anys 79, 80 i 81, i el *Fortuny*. El moment d'escriptura de la novel·la correspon a pocs mesos del 1982 i quan escric aquesta novel·la fa temps que no publico literatura de creació en cap llengua.

LCG Sobre *Novel·la* de Brossa i Tàpies vostè escriu: «[*Novel·la* és] una obra que no ha perdut res de la seva actualitat. En efecte, els problemes que centren *Novel·la* – els límits de la literatura, les fronteres entre el fet plàstic i el fet literari, el replanteig de la noció mateixa de llibre – són, ara com fa deu anys, qüestions cabdals de l'activitat literària i artística» (Gimferrer 1975c). Es planteja aquestes qüestions a l'hora d'escriure *Fortuny*?

PG Tot és més senzill i alhora més complex. Decideixo d'escriure, i ja ho he dit altres vegades, *Fortuny* quan descobreixo el museu Fortuny a Venècia, en un moment que era molt poc conegut i que estava mig abandonat, i que es podria resumir amb una frase: «Això és el *bric-à-brac* de la *Belle Époque*». I, aleshores, vaig reunir peces, unes que les tinc jo mateix i altres que me les deixen, i quan tinc totes les peces i fet un guió molt extens, m'adono que no haig de desenvolupar el guió, sinó exposar les peces. *Fortuny* no és el desenvolupament d'aquestes peces materials, que preparaven la possible novel·la, sinó al contrari, pura descripció d'aquestes peces. Per això no hi ha cap diàleg i els capítols són curts, molt densos, perquè no hi ha la narració, només hi ha com la descripció de fases d'elements de la narració. Ara, hi ha un argument; la raó per la qual el lector, en teoria, pot suportar la lectura és que hi ha un argument, i que me'l dona fet el pas del temps. El pas del temps dona argument, si no tot això quedaria com estàtic. Hi ha una carta interessantíssima del pare Batllori. El llibre li va agradar molt i hi ha una frase inoblidable. Més endavant ja li deixaré reproduir aquesta carta, com a apèndix. La frase diu: «Crec que heu superat de molt el millor Carles Soldevila; un Sagarra fantasmagòric». La carta són quatre fulls escrits a mà en què el pare Batllori m'explica com ell va descobrir l'existència del Fortuny venecià – mirant la guia telefònica de Venècia –, què pensa ell del Fortuny venecià, del meu llibre, de la prosa catalana i de literatura catalana. Ell admirava molt Sagarra. Però hi ha una altra cosa que no podem oblidar: d'una banda, la prosa del pare Batllori i, de l'altra, la de Martí de Riquer. M'interessaven molt totes dues. Riquer parlava col·loquialment; Batllori, en canvi, parlava com escrivia, val a dir, una barreja d'accent italià, cubà i un català que era difícil de saber si era de València, de les Illes o de Bar-

celona, i amb una sintaxi i un vocabulari dels segle XV i XVI. Miri, li faré un exemple. Quan em van donar el premi de literatura li vaig fer un telegrama on només vaig escriure «Alberixies»,⁷ i ell em va respondre: «Agraeixo alberixies. Retorno cordials salutacions». Però és que parlàvem així i ell parlava així. A l'Arxiu de la Corona d'Aragó, on casualment hi havia l'Helena Cambó, el pare Batllori va fer una conferència extraordinària sobre els humanistes valencians i va aconseguir de parlar imitant la forma en què, conjecturalment, podien parlar ells, la manera de parlar el català valencià de l'època amb cadència italiana. Això és extraordinari. És a dir, la seva manera de parlar era sensacional, perquè ja tenia com una música pròpia. Aquesta particularitat és el que jo, en algun moment, intento imitar al *Fortuny*. Potser hi ha gravacions. Era sensacional. L'any 1992, a la Reial Acadèmia d'Espanya a Roma, en Martí de Riquer i jo mateix vam llegir textos del pare Batllori, un el tinc als *Dietaris*: «Mirant cap Amèrica». Llavors va parlar ell i parlava d'aquesta manera.

LCG Per què va triar el pseudònim Jordi Fraginals?

PG Aquest nom, Jordi Fraginals, és molt sonor i em va fer (i encara em fa) gràcia. És un nom que sona molt bé.

LCG I per a la novel·la, per què va triar el títol pseudònim *Les activitats del violinista*?

PG Això té un sentit. Es refereix a *le violon d'Ingres*, en el sentit que es refereix a aquell qui té moltes aficions, *hobbies*, i aquest és el cas, precisament, de Fortuny i Madrazo.

LCG El títol «Fortuny», ja el tenia definit en el moment d'editar o va haver de negociar amb l'editor?

PG Bastant aviat vaig comprendre que s'havia de dir *Fortuny* i prou. Una cosa divertida, una anècdota, és que el dia del premi, el secretari va llegir el títol, «Fortuny», però la gent va entendre «sortint».

LCG I el títol de cada capítol, ja el tenia pensat abans d'escriure el capítol o el posava després?

PG Tot estava molt plantejat. Els títols són referents al contingut de cada capítol. Començava pel títol.

LCG El text de la contracoberta defineix el llibre i la part final d'aquesta definició es fa servir a la coberta de la primera edició

⁷ Catalanització de la interjecció espanyola *¡albaricias!*, que denota alegria per una buena noticia.

com a frase de presentació de la novel·la. Qui va escriure el text de la contracoberta?

PG Fonamentalment, Carles Pujol amb algun element aprofitat, crec recordar, d'un informe de lectura d'Andreu Bosch, però el vuitanta per cent és de Pujol.

LCG Què em pot dir, en canvi, de les dedicatòries del llibre? Tant de la inicial, «A Maria Rosa», com de la final, «To the happy few»?

PG El llibre està dedicat a Maria Rosa perquè quan vaig descobrir el museu Fortuny érem els dos a Venècia. Tot i que ella no va venir a la visita que vaig fer al museu, el llibre està dedicat a ella. «To the happy few» és una cosa de Shakespeare, però la seva celebració no ve d'aquesta citació de Shakespeare, poc coneguda i en un racó d'un text seu, sinó que ve del final de *La cartoixa de Parma*, de Stendhal. *La cartoixa de Parma* acaba amb això, «to the happy few», que no és de Stendhal, sinó de Shakespeare, d'un text seu molt poc conegut. Jo no estic citant Shakespeare, no directament, sinó que estic citant Stendhal com el final de *La cartoixa*, que acaba amb això. Ara «The happy few» és, i això ho explica clarament l'edició de Pléiade. És una frase molt poc coneguda de Shakespeare, «els feliços pocs», per dir-ho així, encara que hi ha dues o tres maneres d'interpretar-la segons el context del vers, que l'agafa Stendhal (no sé de quin racó) i el posa com a lema final i dedicatòria (i si vols *envoi*) de *La cartoixa de Parma*. Les dues dedicatòries tenen, per tant, un sentit molt diferent. La primera fa referència a un fet concret, biogràfic. La segona, en canvi, és una citació d'una citació i la qual ho és d'una altra citació.

LCG Com va anar que a la segona edició castellana, la del Círculo de Lectores, s'hi decidís de posar el pròleg d'Octavio Paz «La trama mortal», la nota explicativa de l'autor i, a la coberta, una il·lustració de Tàpies?

PG El text de Paz és anterior a aquesta edició i molt posterior a la publicació del llibre, i Paz el va escriure espontàniament. Després es va decidir de posar-lo en aquesta edició en forma de pròleg. La nota explicativa es va posar perquè es pensava que algunes coses s'havien d'explicar als lectors de Círculo de Lectores. Pel que fa la il·lustració de Tàpies, jo ja la tenia, me l'havia regalat ell. Si s'hi fixa, hi surt el meu nom. És un retall d'un full de *La Vanguardia*, concretament de la notícia de quan em donen el Lletra d'Or, l'any 1978. Això tampoc nova ser una cosa voluntària, és una cosa molt curiosa, de fet, en Tàpies estava preparant una coberta per no sé quina commemoració de *La Vanguardia* i fent proves es va adonar que hi havia el meu nom i m'ho va regalar i, per això, va haver de fer una altra il·lustració per a *La Vanguardia*. De fet, tinc dos guaixos del Tàpies a casa que em va regalar, aquest

del retall de diari on surt el meu nom i un altre que és una falsa carta, una carta imaginària.

LCG Fins a quin punt podem considerar *Fortuny* una biografia?

PG No crec que el meu llibre sigui una biografia. Es basa en l'existència de dues o tres biografies, però en si mateix no ho és. El truc és molt senzill. És basa a tractar la biografia com si fos un material de ficció. Això ho he fet altres vegades, també en llibres que tracten de mi mateix. Tracto la meua biografia com si fos material de ficció i he comprovat que aquest tractament ho anivella tot. Si es tracta la realitat com si fos ficció, aleshores passa per ficció, impressionísticament, per al lector. En tot cas, a *Fortuny* no hi ha res que no sigui verídica i, en els meus llibres, en general, inclús els llibres narratius en prosa, no hi ha res que no sigui verídica. El que passa és que el tractament ho fa semblar ficció. Verídica en el sentit de les dades que es tenien aleshores. Exceptuant *La calle de la Guardia Prusiana*, tota la resta es basa a tractar la realitat com si fos ficció.

LCG A més de les biografies sobre Fortuny, tant del pare com del fill, vostè també fa servir autobiografies, concretament alguns fragments de la novel·la són traduccions de textos autobiogràfics de Henry Miller i de Charles Chaplin. Per exemple, en ocasió de la mort de Simenon, l'any 1989, vostè escriu: «Más principalmente todavía, aquel episodio - que novelé en mi *Fortuny*, recogiendo de un libro de recuerdos de Henry Miller - que constituye el testimonio más tardío que sobre su vejez conozco: en cierta ocasión, en Suiza, se reunieron para cenar Georges Simenon, Charles Chaplin y Henry Miller, y, sentados los tres a la mesa, apoyando en ella el codo y la cabeza en la palma, se les pasó la noche llorando y riendo» (Gimferrer 1989). S'està referint potser a l'autobiografia de Henry Miller *My Life and Time*?

PG No, no és *My Life and Time*; és un llibre menys conegut, que aleshores vaig llegir i en anglès. I no sé si existeix en cap més idioma. Vaig rebre, com a editor, un llibre en anglès de Miller i jo només hi afegeixo, al final d'aquesta trobada, la paraula 'diamants'.

LCG A l'autobiografia de Chaplin, *My Autobiography*, es pot llegir: «Caruso nodded into the mirror and continue clipping his moustache», que correspon al fragment de *Fortuny* que diu: «Pel mirall, Enrico Caruso veu com entra a l'estança Charles Spencer Chaplin. Caruso no s'aixeca; quan els presenten, fa que sí amb el cap i continua de retallar-se el bigoti amb les mans molsudes».

PG Sí, aquesta és la referència. També en aquest cas, com en el de Miller, ho vaig llegir en anglès.

LCG A banda de Chaplin i el cinema mut hollywoodià, una altra figura cinematogràfica de *Fortuny*, potser la més important, és Orson Welles.

PG Això d'Orson Welles surt en una gran part d'un llibre sobre Fortuny que jo estava llegint en aquells moments. Tota la història d'Orson Welles es basa en documents verídics, monografies sobre Fortuny, filmacions d'Orson Welles, etc. D'altra banda, en els crèdits de l'*Othello* no surt el *Fortuny*, però això no vol dir res. I quan poso en anglès *Filming Othello* estic citant una pel·lícula tardana de Welles en la qual ell i l'actor Jago expliquen el rodatge de l'*Othello*. Aquesta pel·lícula és molt dura, molt àrida; es tracta d'una pel·lícula de plans fixos, en anglès, però filmada a Alemanya. Ara la pel·lícula és molt poc vista, té poca circulació.

LCG Al capítol «El mirall d'Eros», el narrador descriu un fragment de *Saffo e Priapo*, un curtmetratge pornogràfic que, fins al 1998, s'atribuïa a Gabriele D'Annunzio. Vostè ha vist la pel·lícula?

PG La pel·lícula no l'he vist, he vist els fotogrames que reproduceix un llibre, *Eros 1900*, dient que són de la filmació de D'Annunzio de *Saffo e Priapo*. Un llibre que vaig comprar cap a l'any 1982 en una llibreria de vell, de saldo, a Venècia, concretament a la llibreria Bertoni. En el cinema mut, com vostè ja sap, hi havia moltes versions de cada pel·lícula. Això passa, per exemple, també amb *Nosferatu*, que n'hi ha moltes versions.

LCG L'erotisme és una constant en tota la novel·la; es pot entendre com una part integrant de l'imaginari Fortuny?

PG Sí, tota l'obra de Fortuny, tant la del pare com la del fill, és molt eròtica. Es tracta d'un erotisme a vegades indirecte, al·lusiú, de segon i tercer grau. En català hi ha una sola cosa que s'acosta lleugerament a això: *La passió segons Renée Vivien*, de Maria-Mercè Marçal, que és posterior en deu anys quant a publicació, però que l'autora la comença a escriure l'any 1982. Amb Maria-Mercè Marçal, vam intercanviar moltes dades i impressions, però ella ho centrava a París i només en el món lèsbic. Tot i això, ella no és una seguidora meva, compartíem material i a vegades entrecanviàvem impressions, però *La passió segons Renée Vivien* no és una continuació de *Fortuny*; ella té el seu propi projecte. Tributari del *Fortuny* podria ser *Interior amb difunts*, d'Olga Xirinacs, però tampoc no ho puc afirmar.⁸

⁸ Es poco probable que Xirinacs se inspirase en *Fortuny* para escribir *Interior amb difunts*, ya que las dos obras fueron escritas y se publicaron casi en el mismo momento. El periodo de escritura de ambos libros corresponde a los últimos meses de 1982.

2 «Sobre un article d'Ofèlia Dracs censurat a "El Correo Catalán"»

22

OPINIONS

EL MON, 8 d'agost de 1983

CORREU OBERT

Sobre un article d'Ofèlia Dracs censurat a "El Correo Catalán"

L'article de la discòrdia

La vànova de Valentín

Benvolguda senyora Ofèlia Dracs:

He llegit la brevíssima novel·la *Festany* de Pere Gimferrer que ha guanyat un premi d'aquells d'angina de pit i he quedat perplex, desconcertat. Em permeto la llibertat de demanar-li la seva opinió sobre una sèrie d'interrogants que se m'han anat formant.

Confesso que la lectura m'ha resultat molt feixuga i en alguns moments grava full per pura milidània. Tanmateix, l'he acabada perquè el text és breu, l'investim, atès que quasi la meitat de les pàgines són en blanc. Això no ho dic com un retrat (no tinc el to irònic, senyora Dracs), perquè és l'autor qui disposa la llargada. En canvi, si que vull parlar de l'època que m'ha produït aquesta lectura: no m'ha provocat cap emoció ni hi he sabut veure cap passió ni cap rastre dels dubtes, les alegries, les ignoràncies, les obsessions de l'autor. Gel.

He acabat la lectura assegut en un banc d'un parc en plena desclosa floral. El costura ajudada a la reflexió i se m'han acudit una sèrie de raons que podrien explicar aquesta falta de contacte amb el llibre i que li comunico perquè, si creu que vaig molt errat, m'ho pugui aclarir.

Crec que l'autor ha volgut bastir el text sobre l'estil i el procés. Si tenim més elements, opino que no se n'ha sortit: els personatges són estàtics, morts; fan pudor de nafallina i són dolorosament plans. No hi ha acció perquè, voluntàriament, l'autor ens mostra els personatges quietes. I malauradament, no hi ha pensament. Hom pot objectar-me que el que volia l'autor era crear un ambient, els ambients, l'ambient (que dius ell). D'acord. Estic d'acord que era vàlguer mostrar els moments quietes de la vida. Però que siguin els de la vida, senyora Dracs!

Deia que crec que l'autor es basa en l'estil. El mal, tal com ho veig, és que l'estil també s'ha encomanat d'aquest estatisme després, si més no pel que fa a la sintaxi. Es encarrarada; les frases són d'estructura reiterativa; en una gran majoria, un subjecte emfatitzat, macrocèfal·le de tan reiteratiu, es menja la possible gràcia de la successió genuïna subjecte, verb, complement en el cas de l'oració simple. On hi ha una certa tremolosa de vida és en el leixat: tant pel que fa als substantius com als adjectius. Certament, n'hi ha per dar i per vendre i d'una gran varietat de significants i de formes. Però tan encarrarada és en la col·lisió sintàctica, en molts moments, que em fan pensar més en un diccionari de sinònims que no en literatura; i està clar, molts

copys sona a fals; no sé com dir-ho, senyora Dracs: m'adono que emic, llegint, que estic davant d'un exercici. Això, com a lector, m'amotina.

No puc deixar de mencionar, dins d'aquestes reflexions disperses sobre l'estil, una frase tan desafortunada com: "Valentín és una vànova vana i un ventall de vanitats i un rivat". De jutge de guàrdia. A les antipodes del jue sublet de l'al·lirada sàvia, senyora Dracs.

Jo em pregunto: ¿això és una proposta estilística? ¿S'ha de portar aquesta temporada aquest arripament desesperat, un arripicós com most?

Puser en repetit: sempre m'han impressionat els silencis en música; parlen, tenen valor expressiu. Aquesta novel·la podria ser un intent de crear els silencis en literatura. Com a intenció, d'acord; però opino que són silencis que no arriben a dir.

Fa molts anys que em dedico a llegir, senyora Dracs. Però les meves circumstàncies i el meu tarannà m'aparten del renou dels cràtics. Per això li pregunto, a vostres que va una mica per llure, si és bo discrepar d'una jove vana sagrada com estei fent jo ara. I també, quina actitud cal prendre davant del desvàllet de crítiques laudatòries que aviat començaran a ploure.

En fi, senyora Dracs: el darrer detall. *Festany* és un llibre als *l'appy fey* m'ha acabat de treballar. No és pedant aquest arripament amb J. R. i o amb don Luis? Jo no ho sé. Però si que és que té un cert tant per cent d'enganyia, perquè aquells pobres lectors que, com jo, no s'han agitat amb *Festany*, automàticament són exclosos dels *fey per molt appy* que siguin. ¿Què passarà dir en públic que no és un *fey*?

Espere, senyora Dracs, la seva resposta, a veure si pot apagar la meua desorientació. Només em cal, a més d'agrair-li la seva paciència, deixar clar que no vull que no s'opositi en aquesta nova i brillantíssima dimensió estilística de la novel·la ni l'enganyia catalana" si algun dia em decidexo a escriure (que ja em començo a tenir ganes). Em sembla una dimensió feia amb brillantina. Afectuosament seu

Aureli Fortuny i Canals

Resposta

Fa de mal dir, senyor Fortuny.

Ofèlia Dracs

JAUME CABRÉ

hi aclarir), vull dir entre en Gimferrer i en Fuster... i a més ell —vull dir en Fuster— quedaria com un porc davant l'opinió pública, que, segons en Gimferrer, com que és de mena malpensada, malpensada d'en Jaume Fuster i l'ambient i la matèria de l'article en qüestió o, si més no, la inducció, he demanat a un altre amant meu, en Jaume Cabré, futur guardador del darrer Premi Prudenci Bertrana, que descobri el misteri i que es faci responsable de l'article que segueix.

Aclaris l'alcalder, l'emboic i l'autoria dels feus, només em resta a convidar en Pere Gimferrer a prendre una copa de xampany —Moumou emboic—, i després que no s'hi ha per tant i sagrir i

nubricar, amb la meua múltiple personalitat, a la ciutat de Barcelona, cap i casal de Catalunya, un calorós dia del mes de juliol de 1983.

OÈLIA DRACS

POST SCRIPTUM de Jaume Fuster

La proverbial amabilitat de l'Ofèlia Dracs m'ha fet conèixer la cara que se abes de llegir abans de la seva publicació. Com que hi ha alguns punts focos, m'atreveixo a afegir-hi aquest post scriptum, adreçat a Pere Gimferrer, de forma més o menys oberta.

Estimat Pere:
E vaig dir per telèfon, quan em va trucar per dir-me que et

"El Correo Catalán" (havia fet conèixer un article de l'Ofèlia Dracs que atacava, que dubtava molt que algun membre del col·lectiu volgués dedicar-se un atac, però que com que no contenia l'article, de debò, faria per llegir-lo. Ho vaig fer i, a una nova trucada teua, vaig dir-te que no em semblava un atac, sinó una crítica de la teua novel·la. Com que vas insistir que la publicació de l'article sota la signatura del col·lectiu Ofèlia Dracs t'obligaria a comunicar a l'Editorial Flacura més aquest post scriptum meu, conjunt dels nostres llibres, perquè la nostra opinió abans t'hi hauria trencat, et vaig garantir que en cas de publicació de l'article es faria sota el nom veritable del seu autor. A la qual cosa

va respondre que no tenies res contra ell i que autoritzar la publicació de "La vànova de Valentín". Però, però, que Jaume Cabré no s'ataca, sinó que, simplement, discrepa de la teua concepció de la literatura. Per la qual cosa, valoracions al marge, vull dir-te que sóc —i és altre membre del col·lectiu, també— plenament solidari amb en Jaume Cabré.

Com veus, a més, la publicació d'aquesta carta d'Ofèlia Dracs, a comunicar a l'Editorial Flacura, més aquest post scriptum meu són actes de promoció del llibre, malgrat que em consteque no li calen. Cordialment.

JAUME FUSTER

Transcripciones de los textos

2.1 Opinions, *El Món*, 5 d'agost de 1983, 22

Fa un parell llarg de mesos que aquesta servidora vostra, multiforme i ambigua, va encetar una col·laboració al diari barceloní *El Correo Catalán* titulada “El correu de l’Ofèlia”, en forma de consultori polític-cultural-sentimental. Vaig publicar-hi mitja dotzena d’articles fins que, ai las!, vaig topar amb en Pere Gimferrer. “La vànova de Valentino”, que us adjunto, era un article de crítica, no gens agressiu, sobre la novel·la de Pere Gimferrer guanyadora del Premi Ramon Llull d’enguany. Els meus articles, fins ara, publicats en diversos papers de Barcelona, no havien estat mai censurats, tot i la prosopopeia institucional d’alguns dels personatges que hi sortien – no sempre ben parats (del president Pujol a l’alcalde Maragall, passant per *tutti quanti*). Però o el Gimferrer és un os massa dur per a les meves dents (formades per deu o dotze dentadures de gent de la mateixa generació de l’interfecte, escriptors com ell i alguns aspirants a patum, com ell) o *El Correo Catalán* és un diari espantadís o l’autor de *Fortuny* i director literari de Seix Barral és una vaca massa sagrada per a la meua munyidora elèctrica. Perquè l’article, que ja s’havia compaginat, no va aparèixer.

Després d’unes quantes trucades meves al diari i d’unes quantes trucades d’en Pere Gimferrer a en Jaume Fuster, un dels meus conspicus amants, vaig parlar personalment amb en Jordi Daroca – jove i dinàmic director de *El Correo Catalán* – que em va dir que per a ell no hi havia problema a publicar “La vànova de Valentino”, però que *algú* del diari no veia de bon ull que *s’ataqués* un antic col·laborador. Davant d’aquesta actitud i de la impossibilitat del director de *El Correo Catalán* de garantir-me la publicació de l’article, reunida amb mi mateixa, vaig decidir retirar-lo, suspendre la col·laboració i acollir-me a la generositat d’*El Món* per fer-lo públic i per demostrar que no és un *atac* contra en Pere Gimferrer (Déu me’n guardi!), sinó una modesta reflexió sobre el seu llibre.

Com que, a més a més, en Gimferrer (assabentat misteriosament de l’existència i del contingut de l’article en qüestió) va trucar repetidament a un dels meus amants, en Jaume Fuster, que havia tingut la desgràcia de ser finalista del mateix Premi Ramon Llull amb una novel·la – el títol de la qual no esmento per no fer-li propaganda – editada alhora que el llibre gimferrerí per l’Editorial Planeta, tot dient-li que la publicació d’un article en contra d’ell, sota la signatura – la meua, és clar – d’un col·lectiu del qual en Jaume Fuster forma part, trencaria les bones relacions establertes entre guanyador i finalista – us hi aclarí?, vull dir entre en Gimferrer i en Fuster –, i a més ell – vull dir en Fuster – quedaria com un porc davant l’opinió pública, que, segons en Gimferrer, com que és de mena malpensada, malpensaria

d'en Jaume Fuster i li atribuiria l'autoria de l'article en qüestió o, si més no, la inducció, he demanat a un altre amant meu, en Jaume Cabré, flamant guanyador del darrer Premi Prudenci Bertrana, que descobreixi el misteri i que es faci responsable de l'article que segueix.

Aclarit l'aldarull, l'embolic i l'autoria dels fets, només em resta convidar en Pere Gimferrer a prendre una copa de xampany - Mumm *cordon rouge* -, dir-li que no n'hi ha per tant i signar i rubricar, amb la meva múltiple personalitat, a la ciutat de Barcelona, cap i casal de Catalunya, un calorós dia del mes de juliol de 1983. OFÈLIA DRACS.

2.2 L'article de la discòrdia: «La vànova de Valentino»

Benvolguda senyora Ofèlia Dracs:

He llegit la brevíssima novel·la *Fortuny* de Pere Gimferrer que ha guanyat un premi d'aquells d'angina de pit i he quedat perplex, desconcertat. Em permeto la llibertat de demanar-li la seva opinió sobre una sèrie d'interrogants que se m'han anat formant.

Confesso que la lectura m'ha resultat molt feixuga i en alguns moments girava full per pura militància. Tanmateix, l'he acabada perquè el text és breu, brevíssim, atès que quasi la meitat de les planes són en blanc. I això no ho dic com un retret (no tinc el to irònic, senyora Dracs), perquè és l'autor qui disposa la llargària. En canvi, sí que vull parlar de l'*efecte* que m'ha produït aquesta lectura: no m'ha provocat cap emoció ni he sabut veure cap passió ni cap rastre dels dubtes, les alegries, les ignoràncies, les obsessions de l'autor. Gel.

He acabat la lectura assegut en un banc d'un part en plena desclousa floral. El contorn ajudava a la reflexió i se m'han acudit una sèrie de raons que podrien explicar aquesta falta de contacte amb el llibre i que li comunico perquè, si creu que vaig molt errat, m'ho pugui aclarir.

Crec que l'autor ha volgut bastir el text sobre l'estil i prou. Si tenia més elements, opino que no se n'ha sortit: els personatges són estàtics, morts, fan pudor de naftalina i són dolorosament plans. No hi ha acció perquè voluntàriament, l'autor ens mostra els personatges quiets. I malauradament, no hi ha pensament. Hom pot objectar-me que el que volia l'autor era crear un ambient, els ambients, l'ambient (que diu ell). D'acord. Estic d'acord que ens vulgui mostrar els moments quiets de la vida. Però que siguin els de la vida, senyora Dracs!

Deia que crec que l'autor es basa en l'estil. El mal, tal com ho veig, és que l'estil també s'ha encomanat d'aquest estatisme desesperant, si més no pel que fa a la sintaxi. És encarcerada; les frases són d'estructura reiterativa; en una gran majoria, un subjecte emfasitzat, macrocefàlic de tan reiteratiu, es menja la possible gràcia de la successió genuïna, subjecte, verb, complements en els cas de l'oració sim-

ple. On hi ha una certa tremolor de vida és el lèxic: tant pel que fa als substantius com als adjectius. Certament, n'hi per dar i per vendre i d'una gran varietat de significants i de formes. Però tant encarcara-dets en la cotilla sintàctica, en molts moments, que em fan pensar més en un diccionari de sinònims que no en literatura; i està clar, molts cops sona a fals; no sé com dir-ho, senyora Dracs: m'adono que estic llegint, que estic davant d'un exercici. Això, com a lector, m'amoïna.

No puc deixar de mencionar, dins d'aquestes reflexions disperses sobre l'estil, una frase tan desafortunada com: «Valentino és una và-nova vana i un ventall de vainilla i un envà». De jutjat de guàrdia. A les antípodes del joc subtil de l'al·literació sàvia, senyora Dracs.

Jo em pregunto: això és una proposta estilística? S'ha de portar aquesta temporada aquest barroquisme desesperant, tan artifici-ós com mort?

Potser em repetiré: sempre m'han impressionat els silencis en mú-sica: parlen, tenen valor expressiu. Aquesta novel·la podria ser un intent de crear els silencis en literatura. Com a intent, d'acord; però opino que són silencis que no arriben a dir.

Fa molts anys que em dedico a llegir, senyora Dracs. Però les me-ves circumstàncies i el meu tarannà m'aparten del renou dels cena-cles. Per això lo pregunto, a vostè que va una mica per lliure, si es bo discrepar d'una jove vaca sagrada com estic fent jo ara. I també, quina actitud cal prendre davant del devessall de crítiques laudatò-ries que aviat començaran a ploure.

En fi, senyora Dracs: el darrer detall, l'ofertament del llibre als happy few m'ha acabat de traspalsar. No és pedant aquest arrenge-rament amb J. R. J. o amb don Luis? Jo no ho sé. Però sí que sé que té un cert tant per cent d'enganyifa, perquè aquells pobres lectors que, com jo, no s'hagin apassionat amb *Fortuny*, automàticament són exclosos dels few per molt *happy* que siguin. Qui gosarà dir en pú-blic que no és un *few*?

Espero, senyora Dracs, la seva resposta, a veure si pot apaivagar la meva desorientació. Només em cal, a més d'agrair-li la seva paci-ència, deixar clar que no vull que m'apuntin en aquesta "nova i bri-llantíssima dimensió estètica de la novel·la en llengua catalana" si algun dia em decideixo a escriure (que ja en començo a tenir ganes). em sembla una dimensió feta amb brillantina. Afectuosament seu

Aureli Fortuny i Camats

Resposta:

Fa de mal dir, senyor Fortuny.

Ofèlia Dracs

JAUME CABRÉ

2.3 *POST SCRIPTUM* de Jaume Fuster

La proverbial amabilitat de l'Ofèlia Dracs m'ha fet conèixer la carta que acabeu de llegir abans de la seva publicació. Com que hi ha alguns punts foscos, m'atreveixo a afegir-hi aquest *post scriptum*, adreçat a Pere Gimferrer, de forma més o menys oberta.

Estimat Pere:

Et vaig dir per telèfon, quan em vas trucar per dir-me que els d'*El Correo Catalán* t'havien fet conèixer un article de l'Ofèlia Dracs que t'atacava, que dubtava molt que algun membre del col·lectiu volgués dedicar-te un atac, però com que no coneixia l'article, de debò, faria per llegir-lo. Ho vaig fer i, a una nova trucada teva, vaig dir-te que no em semblava un atac, sinó una crítica de la teva novel·la. Com que vas insistir que la publicació de l'article sota la signatura del col·lectiu Ofèlia Dracs t'obligaria a comunicar a l'Editorial Planeta que no volies fer més promoció conjunta dels nostres llibres, perquè la nostra incipient amistat s'hauria trencat, et vaig garantir que en cas de publicació de l'article es faria sota el nom veritable del seu autor. A la qual cosa vas respondre que no tenies res contra ell i que *autoritzaves* la publicació de "La vànova de Valentino". Penso, però, que Jaume Cabré no t'ataca, sinó que, simplement, discrepa de la teva concepció de la literatura. Per la qual cosa, valoracions al marge, vull dir-te que sóc - i els altres membres del col·lectiu, també - plenament solidari amb en Jaume Cabré.

Com veus, a més, la publicació d'aquesta carta d'Ofèlia Dracs, més l'article d'en Jaume Cabré, més aquest *post scriptum* meu són actes de promoció del teu llibre, malgrat que em consta que no li calen. Cordialment.

JAUME FUSTER

Transcripción

Atlantico Palace Hôtel
53042 Chianciano Terme
Tel. 0578 / 63.881-2-3-4
18 de juny de 1983

Benvolgut amic,

Grans mercès per la tramesa del vostre llibre *Fortuny*, que m'ha fet, ací, una bona companyia, o al parc de l'Aigua Santa, o a l'habitació quan no era una hora hàbil per a treballar en un altre volum de R. Lull, que tinc en galerades, o en els índex empadadors d'un llibre multilingüe sobre «Culture e finance», en què el català primeja en edició romana.

El títol ja m'havia frapat quan vaig saber que havia assolit el premi Ramon Lull. Ja per a mi Fortuny, Marià Fortuny i Marsal, ha estat sempre un nom familiar. En la «Col·lecció pictòrica Batllori de Osorio», que vaig inventariar en morir el pare, abans no es dispersés, hi havia un dels primers Fortunys signats i datats, 1854, l'any del còlera a Reus. Representa un besoncle meu, metge, visitant els apestats. Encara em plau de contemplar-lo, ben sovint, a casa de la meva germana, que n'és l'actual propietària. D'una de les nétes del meu besoncle, se n'enamorà Alfons XII, i tota la família se n'anà a Madrid, amb un cognom que encara surt de tant en tant en ambients intel·lectuals i -per contrast- també en ambients 'golpistes'.

Quan el 1933 vaig ser, per primera vegada, a Venècia, tot recercant un altre número de telèfon, vaig topar amb el nom de Marià Fortuny de Madrazo, i em baté el cor davant un nom tan familiar. Algun amic em digué que era un espanyol bohemí i col·leccionista. I jo vaig pensar que essent fill del meu Fortuny, el vostre Fortuny d'ara havia d'ésser un gran vellard, com vos dieu.

Quan vaig tornar a Venècia, passada la segona tràgica guerra, el vostre Fortuny ja havia traspassat, i n'havia començat el mite i la llegenda, que ningú no ha copsat tan bé com vos en el llibre que anomeu novel·la, però que em sembla més tost un lúcid assaig estètic o assaig líric, que col·loca la nostra literatura dins Europa - em guardaré com del treure, que diuen a Mallorca, de dir que és un llibre a nivell europeu, amb la frase banal i cursi i pretensiosa dels anys del franquisme.

Quina bona companyia m'ha fet el vostre Fortuny - retreballat i sense - aquests dies de mig repòs, de mitja feina i de mitja solitud.

No es tracta d'un llibre de literatura europea, sinó de cultura europea. Amb l'ajut i tot del fascinant índex "Dramatis personae", el qui no la tingui, que no es posi a llegir-lo - tot i que hagi de confessar-vos que, tot sovint, havia de recórrer a aquest diccionari fins a la fi.

Abans que no se me n'esbravi la bromera, em plauria molt de comentar amb vós tants de llampecs del vostre llibre i del vostre Fortuny - potser caldria anomenar-lo i 'nomenar-lo' solemniament 'líric assaig europeu'. Em penso que heu superat de molt el millor Carles Soldevila; un Sagarra fantasmagòric.

Penso ser a Barcelona - arribant-hi via Caracas - del 7 al 10 de juliol. Hi seré també de passatge a la Molina el cap de setmana del 23/24 del mes vinent. Tota la resta de l'estiu, de l'11 de juliol al 18 de setembre, penso enllestir, a Montserrat, el setè i penúltim (!) volum de l'Arxiu Vidal i Barraquer.

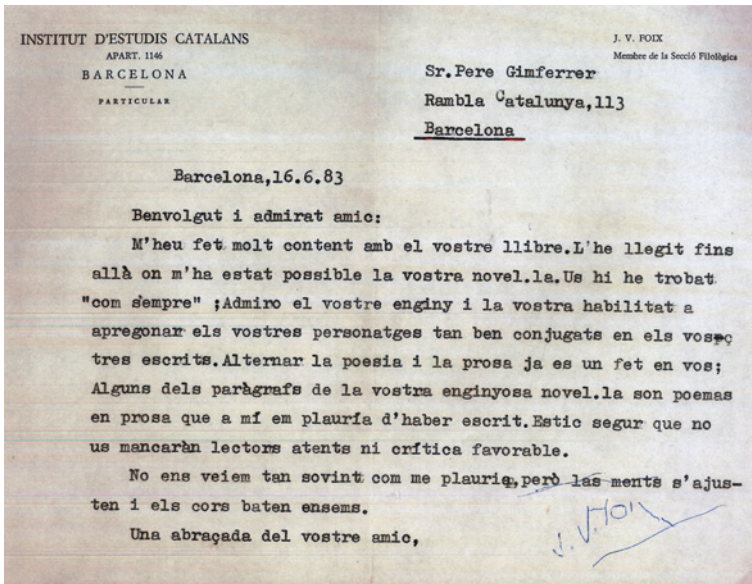
És, el vostre, un d'aquells llibres que fan petar el tap de les ampelles celebratives i la conversa engrescada.

Donar-vos, encara, l'enhorabona fóra tard.

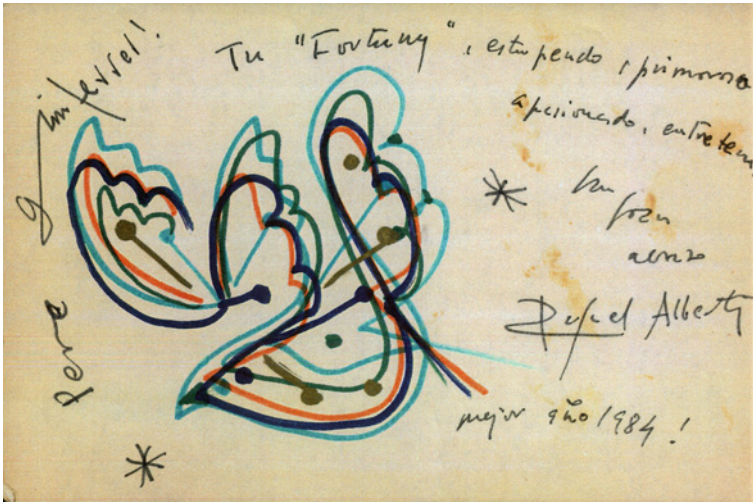
Molts records a la vostra gentil muller, que no en sento pas absent des de l'inici.

Ben amicalment,
Batllori

3.2 J.V. Foix



3.3 Rafael Alberti



Transcripción

Pere Gimferrer!

Tu «Fortuny», estupendo, primoroso, apasionado, entretenido.

Un gran abrazo

Rafael Alberti

Mejor año 1984!

En 1983 Pere Gimferrer publicó su primera novela, *Fortuny*. Según Octavio Paz, con este *unicum* literario, el poeta barcelonés reinventa el género novelesco con pinturas verbales que capturan fragmentos de un mundo artístico perdido. En este estudio se reconstruye por primera vez la génesis y la recepción de esta novela singular, teniendo en cuenta el (doble) impacto (y algunas polémicas) que causó en las letras hispánicas (catalana y castellana). Proponiendo un análisis narratológico, se desvelan las referencias literarias y cinematográficas del imaginario complejo de toda la producción gimferriana.

Lídia Carol Geronès es doctora en Ciencias Humanas y de la Cultura por la Universidad de Gerona. Desde el 2009 es profesora asociada en la Universidad de Verona, dónde enseña lengua y cultura catalana. Desde una perspectiva interdisciplinar, su trabajo de investigación y sus publicaciones se centran principalmente en la prosa de Pere Gimferrer y en su trabajo de crítico cinematográfico.



Università
Ca'Foscari
Venezia

