

**FORTUNY DE PERE GIMFERRER
O UN BRIC-À-BRAC DE LA BELLE ÉPOQUE.
UNA NOVEL·LA SINGULAR EN EL PANORAMA
NARRATIU CATALÀ DELS ANYS VUITANTA**

Lídia Carol Geronès

Per citar o enllaçar aquest document:
Para citar o enlazar este documento:
Use this url to cite or link to this publication:

<http://hdl.handle.net/10803/403210>



<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.ca>

Aquesta obra està subjecta a una llicència Creative Commons Reconeixement

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Reconocimiento

This work is licensed under a Creative Commons Attribution licence



TESI DOCTORAL

FORTUNY DE PERE GIMFERRER
O UN BRIC-À-BRAC DE LA BELLE ÉPOQUE

Una novel·la singular en el panorama narratiu català dels anys vuitanta

Presentada per:
Lídia CAROL GERONÈS

2016



TESI DOCTORAL

FORTUNY DE PERE GIMFERRER
O UN BRIC-À-BRAC DE LA BELLE ÉPOQUE

Una novel·la singular en el panorama narratiu català dels anys vuitanta

Presentada per:

Lídia CAROL GERONÈS

PROGRAMA DE DOCTORAT
EN CIÈNCIES HUMANES I DE LA CULTURA

2016

Dirigida per:

Dr. Xavier PLA I BARBERO (Universitat de Girona)

Tesi presentada per a optar al títol de doctora per la Universitat de Girona

Resum divulgatiu

Aquesta tesi estudia una de les novel·les més singulars de la narrativa catalana contemporània, *Fortuny* (1983) de Pere Gimferrer. Els objectius de l'estudi d'aquesta novel·la són principalment dos: fer llum sobre una de les obres més importants, però menys estudiades, de Pere Gimferrer, per tal d'aprofundir en la vessant de narrador i de



prosista en llengua catalana d'aquest escriptor bilingüe (o plurilingüe); i analitzar la recepció crítica de l'obra per tal de mostrar com ha evolucionat la novel·la des del moment de la seva publicació l'any 1983 fins a l'actualitat. Així, la tesi, malgrat que presenti un índex molt detallat, conté fonamentalment tres parts: l'estudi de la recepció crítica, l'anàlisi narratològica del text i el descobriment de les referències textuais, però sobretot visuals, que componen la novel·la. Aquest darrer aspecte ens ha permès d'explicar dos elements imprescindibles de la novel·la, d'una banda, l'imaginari Fortuny, i, de l'altra,

[*Venetian Doorway* (1902) John Singer Sargent]

la intertextualitat a través, principalment, d'una figura retòrica molt concreta com és l'ècfrasis. L'estudi d'aquest caràcter volgudament visual de la novel·la, no només ha posat de relleu la importància de dues arts a les quals Gimferrer sempre ha dedicat una atenció especial, ens referim al cinema i a la pintura, sinó que també ha demostrat la voluntat de l'escriptor de voler innovar en el panorama narratiu en llengua catalana, forçant els límits del gènere novel·la, mitjançant diferents mecanismes literaris. Aquesta tesi és, doncs, és un *close reading* de l'única novel·la (almenys fins a data d'avui) que Pere Gimferrer ha escrit en català, que pretén fer emergir l'estil innovador i original d'aquesta obra que continua trobant lectors atents, tal i com ho demostren les recents traduccions a l'anglès i a l'italià.

Resumen divulgativo

Esta tesis estudia una de las novelas más singulares de la narrativa catalana contemporánea, *Fortuny* (1983) de Pere Gimferrer. Los objetivos del estudio de esta novela son principalmente dos: hacer luz sobre una de las obras más importantes, pero menos estudiadas, de Pere Gimferrer, para profundizar en la veste de narrador y de prosista en lengua catalana de este escritor bilingüe (o plurilingüe); y analizar la recepción crítica de la obra para mostrar como ha evolucionado la novela desde el momento de su publicación en 1983 hasta la actualidad. Así, la tesis, aunque presente un índice muy detallado, contiene fundamentalmente tres partes: el estudio de la recepción crítica, el análisis narratológico del texto y el desvelamiento de las referencias textuales, pero sobretodo visuales, que componen la novela. Este último aspecto nos ha permitido explicar dos elementos imprescindibles de la novela, por un lado, el imaginario Fortuny, y, por el otro, la intertextualidad mediante, esencialmente, una figura retórica concreta: la écfrasis. El estudio de este carácter intencionadamente visual de la novela, no solo ha querido destacar la importancia de dos artes a las cuales Gimferrer siempre ha dedicado una atención especial —nos estamos refiriendo al cine y a la pintura—, sino que también ha demostrado la voluntad del escritor de querer innovar en el panorama narrativo en lengua catalana, forzando los límites del género novela, mediante diferentes mecanismos literarios. Esta tesis es un *close reading* de la única novela (almenos hasta hoy) que Pere Gimferrer ha escrito en catalán, que pretende hacer emerger el estilo innovador y original de esta obra que sigue encontrando lectores atentos, tal y como lo demuestran las recientes traducciones al inglés y al italiano.

Abstract

This thesis examines one of the most unique novels of contemporary Catalan narrative, *Fortuny* (1983) by Pere Gimferrer. The aims of the present study are mainly two: to shed light on one of the most important, but least studied, works of Pere Gimferrer, examining the Catalan language facet of this bilingual narrator and prose (or multilingual) writer; to analyze critical reception of the work and show how the novel has evolved from the time of publication in 1983 until today. Therefore the thesis, although it presents a very detailed index, principally contains three 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. This last aspect 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 writer to innovate in the narrative scene in Catalan, using different literary devices to push the limits of the genre novel. This thesis is a close reading of the only novel (at least until now) that Pere Gimferrer has written in Catalan. It aims at bringing out the innovative and original style of this work which still finds attentive readers, as evidenced by the recent translations English and Italian.

Als meus fills, la Viola i l'Eduard

Índex

Resum divulgatiu	1
<i>Resumen divulgativo</i>	2
<i>Abstract</i>	3
Agraïments	8
Introducció.....	9
EL PERQUÈ.....	9
METODOLOGIA D'ESTUDI	11
1. La recepció crítica de l'obra: <i>Fortuny</i> , una novel·la polèmica?.....	14
1.1. EL PREMI RAMON LLULL I ALTRES REONEIXEMENTS.....	14
1.2. <i>FORTUNY</i> I LA RECEPCIÓ CRÍTICA: UNA NOVEL·LA?	23
1.3. DUES POLÈMIQUES SOBRE <i>FORTUNY</i> : “LA VÀNOVA DE VALENTINO” D'OFÈLIA DRACS I LA “CATARACTA” DE JOAN ORJA	39
1.4. <i>FORTUNY</i> , PERE GIMFERRER I LA NOVEL·LA EN LLENGUA CATALANA.....	48
1.4.1. <i>Les reflexions de l'autor sobre la pròpia novel·la</i>	48
1.4.2. <i>Les reflexions de Pere Gimferrer sobre la novel·la en llengua catalana</i>	53
2. Anàlisi narratològica de <i>Fortuny</i>	77
2.1. DE QUÈ TRACTA LA NOVEL·LA O LA HISTÒRIA (NARRADA).....	78
2.2. LA VEU NARRATIVA O EL NARRADOR	83
2.3. EL “COM” O EL “MODE”, ÉS A DIR, LA MANERA DE NARRAR.....	88
2.4. ESTRUCTURA FRAGMENTÀRIA O MOLTES PETITES HISTÒRIES.....	91
2.4.1. <i>Fragmentació i personatges</i>	91
2.5. EL TEMPS DEL RELAT.....	99
2.5.1. <i>La Belle Époque</i>	100
2.5.2. <i>La primera meitat del segle XX</i>	101
2.5.3. <i>Els anys que conformen la història del relat</i>	102
2.5.4. <i>El temps: entre els ‘Dietaris’ i ‘Fortuny’</i>	104
2.5.5. <i>El temps de la Història</i>	106

2.5.6. <i>‘Imágenes y recuerdos 1909-1920. La pérdida del reino’, un assaig de caràcter històric de Pere Gimferrer</i>	112
2.5.7. <i>Una visió del temps “revivalística” enfront d’una visió historicista</i>	114
2.6. EL PARATEXT	117
2.6.1. <i>El títol</i>	118
2.6.2. <i>Les dedicatòries</i>	119
2.6.3. <i>Els epígrafs</i>	122
2.6.4. <i>El títol de cada capítol</i>	128
2.6.5. <i>L’escrit de la contracoberta</i>	131
3. Fortuny i l’imaginari Fortuny	134
3.1. L’ORIENTALISME.....	136
3.2. COL·LECCIONISME I FASCINACIÓ PER ALLÒ RAR O ÚNIC: EL <i>BRIC-À-BRAC</i> I GABRIELE D’ANNUNZIO	143
3.3. ESCENOGRAFIES, L’EUROPA <i>FIN DE SIÈCLE</i> I LA CULTURA DECADENT	149
3.3.1. <i>Venècia</i>	150
3.3.2. <i>Viena</i>	170
3.4. EL COMPONENT ERÒTIC I SEXUAL.....	179
4. Característiques de la prosa de <i>Fortuny</i>	190
4.1. PROSA POÈTICA	190
4.1.1. <i>El caràcter visual i l’ècfrasi</i>	190
4.1.2. <i>El caràcter musical</i>	194
4.2. FIGURES RETÒRIQUES	195
Com ha assenyalat recentment Nicola Palladino, <i>Fortuny</i> està composta de moltes figures retòriques:.....	195
La recolta 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.....	195
4.2.1. <i>Fonètiques</i>	195
4.2.2. <i>De semblança i de relació de significat</i>	196
4.2.3. <i>De pensament</i>	197

4.3. LA LLENGUA LITERÀRIA: ALGUNS MODELS DE PROSA SEGONS L’AUTOR MATEIX	199
4.4. INTERTEXTUALITAT.....	201
5. Precedents i successors de <i>Fortuny</i> ?	208
5.1. POSSIBLES OBRES REFERENTS I DEUTORES, SEGONS L’AUTOR.....	208
5.2. POSSIBLES OBRES REFERENTS I DEUTORES, SEGONS LA CRÍTICA	209
6. Pere Gimferrer i el cinema	212
6.1. PERE GIMFERRER I EL CINEMA: MÉS ENLLÀ D’UN IMAGINARI	213
6.1.1. <i>Els inicis: ‘Cahiers du cinema’ i Llorenç Gomis</i>	215
6.1.2. <i>‘El Ciervo’: entre la crítica literària i la crítica cinematogràfica</i>	217
6.1.3. <i>‘Tarrasa Información’: crítica cinematogràfica</i>	219
6.1.4. <i>Pere Gimferrer teòric del cinema: de ‘Film Ideal’ a ‘Cine y literatura’</i>	221
6.1.5. <i>Pere Gimferrer: un amateur del cinema</i>	232
6.2. REFERÈNCIES CINEMATOGRÀFIQUES A <i>FORTUNY</i>	234
7. Conclusions	254
8. Annexos.....	263
8.1. “Sobre un article d’Ofèlia Dracs censurat a <i>El Correo Catalán</i> ”	263
8.2. Entrevista	268
8.3. Cartes inèdites a Pere Gimferrer	283
8.3.1. <i>Miquel Batllori</i>	283
8.3.2. <i>J. V. Foix</i>	286
8.3.3. <i>Rafael Alberti</i>	287
8.4. BUIDATGE ARTICLES CRÍTIC CINEMATOGRÀFIC.....	288
<i>El Ciervo</i>	288
<i>Tarrasa Información</i>	293
<i>Film Ideal</i>	294
<i>Papeles de Son Armadans</i>	295
9. Referències bibliogràfiques.....	296

Agraïments

Vull agrair a Pere Gimferrer la seva disponibilitat, amabilitat i paciència: sense el seu suport i ajut, no hauria pogut dur a terme aquest estudi.

També ha estat fonamental per a l'execució de la recerca i l'escriptura de la tesi el treball de direcció del professor Xavier Pla que, des del primer moment, no sols ha estat precís i exigent, sinó que també ha estat pacient i comprensiu.

En tercer lloc, agraeixo a la meva tia, la Roser Carol, i al seu company, l'Àlvar Valls, la seva lectura i revisió finals de la tesi. Sense les seves observacions i correccions, aquesta tesi hauria estat menys clara.

Finalment, també vull agrair el suport d'alguns amics amb els quals he compartit moltes converses sobre Pere Gimferrer i la seva obra, molt sovint al voltant d'una taula ben parada amb un bon vi de la Valpolicella, o, senzillament, amb un platet d'olives i una cervesa fresca. He tingut i tinc la gran sort que aquests amics són persones amb les quals hi ha una certa complicitat i les seves observacions i consideracions han estat fonamentals, ja que m'han ajudat a construir el meu treball. Gràcies, doncs, a l'Eduard Cairol, l'Eloi Grasset, en Jaume Martí Olivella, l'Anton Pujol, l'Arturo Larcati, en Jaume Subirana, l'Enric Bou, en Patrizio Rigobon, l'Andrea Zinato, en Giuseppe Grilli, la Carlota Caulfield i l'Anna Maria Saludes. Un gràcies especial el dec també al poeta i amic Josep Pedrals.

També vull agrair als meus pares, l'Albert i la Margarita, i a les meves germanes, la Pilar i la Marta, el suport que sempre m'han demostrat, animant-me en tot moment a dur a terme aquest treball. D'altra banda, dec un reconeixement també als meus sogres, l'Adele i l'Umberto, i, molt especialment, a la *zia* Luisa.

L'agraïment més important el dec al meu marit, en Fabio, perquè em va regalar el llibre, objecte d'estudi d'aquesta tesi, i m'ha ajudat en tot moment, tant professionalment, llegint les diferents versions de la tesi i recomanant-me lectures que han estat imprescindibles, com en l'àmbit personal, suportant moments d'incertesa i d'inseguretat.

Introducció

EL PERQUÈ

L'objecte d'aquesta tesi és l'estudi d'una sola obra literària: *Fortuny*, de Pere Gimferrer, guanyadora del premi de novel·la Ramon Llull de l'any 1983. És *Fortuny* una novel·la? De què tracta? Quina importància té dins de l'obra de l'escriptor i dins de la narrativa catalana contemporània?

Aquesta tesi es planteja totes aquestes qüestions i intenta respondre-les, per tal d'aprofundir no solament en l'estudi d'un dels escriptors més interessants de la literatura hispànica, sinó també per aprofundir en la narrativa catalana d'inicis dels anys vuitanta del segle passat, moment en el qual la llengua i la cultura catalanes eren en ple procés de normalització lingüística.

Fortuny em va arribar a les mans per casualitat ara farà aproximadament uns set anys. El llibre, me'l va regalar el meu marit, en Fabio, que el va trobar a la secció de llibres d'un *charity* de Verona. Era la segona edició de la traducció a l'espanyol, la del Círculo de Lectores, que duu una il·lustració de Tàpies a la coberta, una mena de pròleg d'Octavio Paz i una nota introductòria de Gimferrer mateix. Des d'aquell primer moment vaig tenir la sensació de posseir un objecte especial, rar. Me'n vaig procurar una edició catalana i vaig començar a llegir el llibre. Com a lectora, em van sorprendre tres aspectes: en primer lloc, la llengua literària; en segon lloc, la seva estructura narrativa, i, en tercer lloc, i no per això menys important, el món narrat, un món complex i fascinant, ric de referències literàries, cinematogràfiques i artístiques, tot embolcallat en una atmosfera misteriosa i elegant. A aquesta sensació inicial, totalment subjectiva, de posseir un objecte rar, s'hi va afegir el fet que, efectivament i objectivament, *Fortuny* no sols era (i és) una raresa dins de la producció literària de Pere Gimferrer, ja que és la seva única novel·la —almenys fins a avui— escrita en llengua catalana, sinó també una raresa dins del panorama narratiu en llengua catalana, però en un sentit més general, si es vol, també dins de les lletres hispàniques.

Pere Gimferrer, nascut a Barcelona el 22 de juny de 1945, és un dels escriptors actualment vius més conegut i reconegut, tant a Catalunya com a Espanya. Membre des

del 1985 de la Real Academia Española i des del 2008 de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona, ha rebut i continua rebent diferents premis i reconeixements pels seus treballs. Des de no fa gaire, Gimferrer ha passat de ser un escriptor “només” bilingüe, publicant en espanyol i en català, a trilingüe, amb el poemari escrit en italià *Per rigurado* (2014),¹ tot i que caldria dir quadrilingüe, tenint en compte l'edició de bibliòfil de *Le roman de la rose* (1998).² Pere Gimferrer, principalment conegut per la seva vessant de poeta —de poeta, si no inaccessible, sí culte i refinat per a uns pocs—, també és, des de fa uns anys i gràcies al programa de la televisió pública catalana TV3 *Polònia*, un personatge mediàtic, popular. En certa manera, Pere Gimferrer és com els Fortuny de la seva novel·la *Fortuny*, un personatge europeu, que parla italià, francès, espanyol i català, i que viu i creu en l'art perquè no hi ha vida sense art, ni art sense vida.

Amb *Fortuny*, l'any 1983, Pere Gimferrer va guanyar la tercera edició del premi de novel·la Ramon Llull i es va confirmar, també així, com a novel·lista en llengua catalana. Recordem que aleshores, a inicis dels anys vuitanta, tot i haver publicat l'assaig en castellà *Lecturas de Octavio Paz* i el poemari en català *Mirall, espai i aparicions* (1981), Gimferrer s'havia dedicat principalment a la prosa en llengua catalana. Havia publicat els dos volums dels *Dietaris: Dietari. 1979-1980* (1981) i *Segon dietari. 1980-1982* (1982), i havia traduït a l'espanyol dos clàssics de la literatura catalana medieval: d'una banda, alguns textos de Llull (1981) i, de l'altra, la novel·la *Curial e Güelfa* (1982); i del francès al català acabava de traduir *La cartoixa de Parma* (1981) de Stendhal i *Contes filosòfics* (1982) de Voltaire. En altres paraules, a inicis dels anys vuitanta, Gimferrer es dedica a la prosa en llengua catalana i escriu el seu únic treball de ficció en català en forma de novel·la, *Fortuny*, i ho fa d'una manera subversiva, cercant ampliar els horitzons d'aquest gènere narratiu. *Fortuny* és un diàleg constant entre diferents gèneres literaris (poesia, narrativa i teatre) i diversos llenguatges artístics (pintura, cinema i literatura). És per això que aquest estudi pretén analitzar aquest text en profunditat i des d'una perspectiva pluridisciplinària per tal de definir els diferents mecanismes narratius i estilístics que empra l'escriptor i intentar fer llum en una de les obres i dels autors més singulars de la literatura catalana contemporània.

1. P. GIMFERRER, *Per rigurado (Con cuidado)*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, col·l. “Vandalia”, 2014.

2. P. GIMFERRER, *Le roman de la rose*, Barcelona, Agra-Tabelaria, 1998.

METODOLOGIA D'ESTUDI

La base teòrica per a la recerca té com a elements de referència alguns noms clau de la teoria de la literatura del segle XX, principalment Gérard Genette i Umberto Eco, però també Hans Robert Jauss. En aquest sentit, considerem el text com un artefacte verbal autònom, però també pensem que s'ha de tenir en compte el paper actiu del lector en la construcció de sentit de què depèn qualsevol interpretació. L'estructuralisme, la semiòtica i l'estètica de la recepció són les diferents metodologies d'anàlisi que hem emprat per estudiar *Fortuny*.

La major part del nostre estudi es podria definir com un *close reading* de *Fortuny*.³ El *close reading* es basa en una anàlisi atenta —o una lectura minuciosa— d'un text, posant una atenció especial en cada un dels elements que el conformen, excloent-ne factors externs com ara l'autor i la seva època. Malgrat això, nosaltres no hem ignorat ni l'autor ni la seva època, ja que, si d'una banda considerem que el text és un correlat verbal autònom, de l'altra també trobem imprescindible l'estètica de la recepció.

Així, la primera part de la tesi es proposa d'explicar en quin context va aparèixer *Fortuny*, no sols per aprofundir en la narrativa en llengua catalana de la primera meitat de la dècada dels anys vuitanta del segle passat i en els seus mecanismes, com ara el món dels premis literaris i el debat sobre el model de llengua literària, sinó també per descobrir com l'obra ha estat (i encara és) susceptible d'interpretacions, demostrant així com els canvis històrics modifiquen els horitzons d'expectatives.

Basant-nos en els estudis de Gérard Genette, la segona part de la tesi fa una anàlisi narratològica del text, intentant definir els elements propis del relat, és a dir, la veu, el mode i el temps; i també estudia els elements paratextuals, és a dir, aquells que no es consideren part del relat, però que, com veurem, es demostren clau per a interpretar-lo. Quines són les estratègies narratives que l'escriptor utilitza per a construir un relat de ficció que es troba entre la novel·la històrica i la biografia artística?

3. *Close reading* o "lectura minuciosa" és el mètode d'anàlisi que va desenvolupar I. A. Richards (1893-1979) juntament amb el seu estudiant William Empson (1906-1984) a principis del segle XX i que, més tard, va ser adoptat per l'anomenat New Criticism.

La tercera part de la tesi té per objectiu explicar detalladament el món narrat. Per això s'aprofundeix en un dels aspectes més importants de la novel·la, és a dir, l'imaginari Fortuny. Però, què és un imaginari? Què vol dir Fortuny? Partint de la definició d'imaginari de Roland Barthes, en aquesta part pretenem identificar i definir l'imaginari Fortuny que emergeix en el relat. L'orientalisme, el col·leccionisme o el *bric-à-brac*, les escenografies i els decorats, però també l'erotisme, són els trets distintius de l'imaginari Fortuny que el relat evoca a través d'un conjunt d'imatges que conformen la novel·la.

Tenint en compte el caràcter volgutament intertextual de la novel·la, la quarta part de la tesi torna a les característiques del text i estudia l'estil de la prosa de *Fortuny*. Quin tipus de prosa construeix l'escriptor per escriure la seva primera novel·la en llengua catalana? De quines figures retòriques se serveix i quins efectes s'obtenen?

Després d'haver fet una anàlisi narratològica del text, d'haver intentat explicar l'imaginari i de detallar les característiques de l'estil de la prosa, a la cinquena part de la tesi intentem exposar i demostrar que *Fortuny* és una novel·la singular i que, per això, no té en la narrativa catalana contemporània ni antecessors ni successors.

Finalment, la sisena i última part, posa en evidència la importància del cinema en la construcció del relat. Per això no sols revelem les diferents referències cinematogràfiques que emergeixen al llarg de la novel·la, sinó que també fem un recorregut pel treball de Gimferrer com a crític cinematogràfic i teòric del cinema, per tal de mostrar quin tipus de cinema és el que interessa a l'autor.

La tesi es complementa amb una sèrie de documents inèdits. En relació amb aquesta última part dedicada al cinema, proposem un buidatge dels articles, ressenyes i crítiques cinematogràfiques que Gimferrer va escriure a l'inici de la seva trajectòria d'escriptor a diferents revistes catalanes i espanyoles. Es tracta d'una llista completa, fins ara no publicada, molt útil a l'hora d'investigar sobre qualsevol aspecte de l'obra de Gimferrer, però també per tenir una visió de la cultura catalana literària i cinematogràfica de la dècada dels anys seixanta.

Dur a terme aquest treball d'investigació m'ha donat la possibilitat de conèixer personalment l'autor de l'objecte d'estudi. Pere Gimferrer, des del primer moment es va mostrar no solament molt interessat en el tipus d'estudi que volia fer, sinó que em va donar tot el seu suport i molta disponibilitat per rebre'm per parlar i discutir sobre qualsevol argument relacionat amb *Fortuny* i també amb qualsevol altre aspecte de la

seva producció literària. Gràcies a l'amabilitat, però sobretot a la paciència de Pere Gimferrer, hem conversat a la seu de Seix Barral a Barcelona, on l'escriptor encara treballa, en cinc ocasions. Fruit d'una d'aquestes converses és l'entrevista que proposem com a document annex, per a la qual vaig preparar un seguit de preguntes que em semblaven imprescindibles per conèixer millor la novel·la, però també per aprofundir en algunes qüestions relacionades amb el premi Ramon Llull, com ara l'elecció dels pseudònims, i la consegüent polèmica sobre els tipus de llengua i de prosa emprats per l'escriptor per construir aquesta novel·la.

Annexem també tres cartes inèdites que Gimferrer em va lliurar una d'aquestes vegades que ens vam veure. Es tracta de tres cartes de tres personalitats importants de la cultura catalana i espanyola, amics personals de Gimferrer: l'historiador i jesuïta català el pare Miquel Batllori i dels poetes Josep Vicenç Foix i Rafael Alberti. En tots tres casos es tracta de cartes, cada una en un format diferent, que expressen l'opinió personal sobre la novel·la de l'amic Gimferrer, que acabava de guanyar el premi més important de novel·la en llengua catalana, el Ramon Llull. La del pare Batllori és força extensa i Batllori no sols es congratula amb Gimferrer pel premi rebut, sinó que exposa algunes particularitats importants relatives a l'estil de la prosa i al contingut de la novel·la, detallant alguns aspectes personals directament relacionats amb Venècia i amb Marià Fortuny i de Madrazo. La carta de Foix és més breu i té una forma entre telegrama i felicitació, però també hi exposa alguns aspectes de la novel·la que ha trobat especialment interessants, com ara la creació dels personatges i, en aquest sentit també, el tipus de llenguatge literari, un híbrid entre la prosa i la poesia. Finalment, la carta de Rafael Alberti és una felicitació amb un dibuix. A través de només quatre adjectius (“estupendo, primoroso, apasionado, entretenido”), Alberti defineix sintèticament i poèticament el que segons ell és *Fortuny*.

1. La recepció crítica de l'obra: *Fortuny*, una novel·la polèmica?

En aquest apartat, d'una banda, ens proposem explicar en quin context es va publicar *Fortuny*, i, de l'altre, pretenem recollir quines han estat, des del moment de la publicació, l'any 1983, fins avui, les anàlisis sobre *Fortuny* —tant per part de la crítica catalana com de l'espanyola, passant per les pròpies reflexions de Gimferrer mateix—, per tal de mostrar les característiques narratives i estilístiques del que encara avui és l'única novel·la en llengua catalana que Pere Gimferrer ha publicat, i situar-la en el context del conjunt de l'obra de l'autor i de la narrativa en llengua catalana de la primera meitat de la dècada dels anys vuitanta del segle XX.

1.1. EL PREMI RAMON LLULL I ALTRES RECONeixEMENTS

L'any 1983, Pere Gimferrer era un escriptor que ja havia estat guardonat com a poeta i com a assagista. Recordem que l'any 1966 havia rebut el Premio Nacional de Poesía amb *Arde el mar*; el 1974, el Premio Internacional de Ensayo Gertrude Stein; el 1978, el Premi Lletra d'Or amb *L'espai desert*, i l'any 1982, el Premi Crítica “Serra d'Or” de dietari amb *Dietari (1979-1980)*, però encara no s'havia expressat públicament com a novel·lista. Tot i això, la seva primera incursió com a tal és anterior a *Fortuny* i emprant la llengua espanyola, perquè *La calle de la Guardia Prusiana* va ser escrita molts anys abans, el 1969, mentre Gimferrer feia el servei militar a Mallorca. Per raons polítiques, *La calle de la Guardia Prusiana*, segurament a causa de l'evident contingut eròtic del relat, en aquells moments (encara sota el règim de Franco) no es va publicar. Molts anys més tard, el 2001, la publicava Ediciones del Bronce.⁴ A més, i tenint en compte les declaracions de Gimferrer, és del 1963 un projecte de novel·la, una novel·la d'aventures, de pirates, que, però, no va acabar d'escriure:

4. P. GIMFERRER, *La calle de la Guardia Prusiana*, Barcelona, Ediciones del Bronce, 2001.

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.⁵

Deixant de banda el projecte inacabat de la novel·la de pirates i la breu novel·la de contingut eròtic, *La calle de la Guardia Prusiana*, és evident que durant la dècada dels seixanta del segle XX Gimferrer ja escrivia novel·la.

Gimferrer també escrivia novel·la durant els anys vuitanta; d'una banda, *Fortuny*, que va ser escrita durant els últims quatre mesos del 1982, tal com es pot llegir al final del relat: “Venècia-París-Barcelona, 28 d'agost - 7 de desembre de 1982” (p. 186). I, de l'altra, escrivia una novel·la sobre els feixismes i els nacionalismes a l'Europa dels anys 1930 i 1940, de la qual només va arribar a escriure un capítol:

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 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.⁶

5. J. GUILLAMON, “Pere Gimferrer, més enllà dels miralls”, *Avui*, 27 de gener de 1985, p. 37. La mateixa afirmació, Gimferrer la va fer deu anys més tard en ocasió del setanta-cinquè aniversari de Joan Perucho: “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 [com ho fa 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”; P. GIMFERRER, “Setenta y cinco veces Perucho”, *ABC. Literario*, 10 de novembre de 1995, p. 15.

6. J. C. PONS ALORDA, “Pere Gimferrer: ‘si un poema funciona, ja trobaràs els seus lectors’”, *Nívol*, 21 de febrer de 2016. Uns anys abans, també en una entrevista i amb referència a la seva experiència com a novel·lista, Gimferrer esmentava aquest intent d'escriure una novel·la durant els anys vuitanta: “...lo

Pere Gimferrer es va presentar oficialment com a novel·lista l'any 1983, participant a la convocatòria de la tercera edició del Premi de les Lletres Catalanes Ramon Llull. El premi va ser creat l'any 1981 per l'editor i fundador de l'editorial Planeta, José Manuel Lara Hernández, i estava dotat d'una compensació econòmica important. L'objectiu no solament era el d'incentivar l'escriptura d'obres en llengua catalana, sinó també el de donar a l'obra guanyadora la major divulgació social i comercial possible. Per això, el treball guanyador immediatament també es traduïa a l'espanyol, i, consegüentment, es podia distribuir a Espanya i a l'Amèrica Llatina. Les cròniques de l'endemà del lliurement del premi anunciaven que Pere Gimferrer s'havia presentat amagant la seva identitat sota el pseudònim *Jordi Fraginals* i també amagant el títol original de l'obra sota el misteriós i enigmàtic títol 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*.⁷

I en una entrevista a *La Vanguardia*, Gimferrer aclaria que volia amagar la seva identitat real per discreció i perquè considerava normal presentar-se als premis literaris usant un pseudònim:

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 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

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"; entrevista d'Ignacio ELGUERO, *Mercurio: Panorama de Libros* (Sevilla, Fundación José Manuel de Lara), núm. 127 (gener 2011), p 12.

7. R. M. PIÑOL, "La novel·la de Pere Gimferrer guanyà el premi Llull", *Avui*, 24 d'abril de 1983, p. 34.

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.⁸

Gimferrer, per tant, en aquelles declaracions, no solament afrontava la qüestió dels pseudònims, sinó que també revelava el seu interès, ja des de l'adolescència, per la novel·la, fet que l'havia portat, diverses vegades, a intentar d'escriure'n una.

A l'entrevista feta a l'autor, que proposem en la seva forma íntegra al final d'aquesta tesi, Gimferrer afegeix, d'una banda, i pel que fa al nom del pseudònim, *Jordi Fraginals*, que el motiu principal que aleshores el va portar a escollir aquest nom va ser, precisament, la seva sonoritat. De l'altra, i amb referència al títol pseudònim, *Les activitats del violinista*, aclareix que amb aquest títol volia evocar la multidisciplinarietat artística del personatge principal del seu llibre, Marià Fortuny i de Madrazo, ja que l'expressió francesa "le violon d'Ingres" significa tenir un *hobby* o moltes aficions.

Afegim aquí que el fotògraf estatunidenc Man Ray (1890-1976) també va jugar amb aquesta frase feta francesa, "le violon d'Ingres", fent-la servir com a títol d'una obra. En l'obra en qüestió, un fotomuntatge, es veu una dona nua asseguda d'esquenes, la seva amant i musa, la model Kiki, amb dues efes col·locades a la part dreta i esquerra de sobre les natges, de tal manera que l'esquena de la dona sembla el cos d'un violí. Amb el rostre de perfil, sembla que el violí o la dona invitin l'espectador a tocar-lo, és a dir, a tocar-la:

8. F. P., "Me hubiera gustado vivir en la 'belle époque'", *La Vanguardia*, 23 d'abril de 1983, p. 42.



Le Violon d'Ingres (1924), fotografia de Man Ray.

Man Ray, amb aquest títol, feia al·lusió a la gran passió del pintor francès Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) —tocar el violí—, al mateix temps que, personificant el violí amb el cos de la model Kiki, suggeria que, per a ell, tocar el cos de la model també era un passatemps i que els passatemps són uns bons vicis.

El jurat de la tercera edició del Premi Ramon Llull, format per Maria Teresa Bosch de Lara, Jordi Maluquer, Gabriel Oliver, Carles Pujol, Antoni Vilanova i Marcel Plans,⁹ va escollir com a obra guanyadora, per tant, el treball de *Jordi Fraginalls*, de tal manera que Pere Gimferrer, amb la seva primera experiència oficial com a novel·lista, no solament s'emportava els dos milions del premi i la corresponent publicació del llibre per part de Planeta, sinó que també superava *L'Illa de les Tres Taronges*, de Jaume Fuster,¹⁰ obra que el jurat va decidir premiar com a finalista. Una obra, *L'Illa de les Tres Taronges*, d'un escriptor, Jaume Fuster, que ja era un reconegut novel·lista en llengua catalana: havia publicat quatre novel·les de gènere —*Abans del foc* (1971), *De mica en mica s'omple la pica* (1972), *Tarda, sessió contínua*, 3,45 (1976) i *La corona*

9. R. M. C., "Pere Gimferrer y Jaume Fuster, ganador y finalista del Premio 'Ramon Llull'", *La Vanguardia*, 23 d'abril de 1983), p. 42.

10. J. FUSTER, *L'Illa de les Tres Taronges*, Barcelona, Planeta, 1983.

valenciana (1982)—,¹¹ i amb la tercera —*Tarda, sessió contínua, 3,45*—, s’havia adjudicat el Premi Ciutat de Palma - Llorenç Villalonga. A més a més, Fuster era membre del col·lectiu d’escriptors Trencavel¹² (escriptors de l’esquerra independentista) i d’Ofèlia Dracs,¹³ grup amb el qual ja havia publicat narrativa de gènere: el recull de deu contes eròtics *Deu pometes té el pomer* (1980) i el recull de contes fantàstics *Lovecraft, lovecraft* (1981), demostrant així quin tipus de llenguatge literari li interessava i quina forma de narrativa volia conrear.¹⁴



Fotografia del 1985 amb els escriptors que aleshores formaven el col·lectiu Ofèlia Dracs.

Les dones, d’esquerra a dreta: Margarida Aritzeta, Maria Antònia Oliver i Assumpció Cantalozella.

Els homes, començant per dalt i d’esquerra a dreta: Jaume Cabré (amb ulleres i bigoti gros), Joan Rendé (amb ulleres i bigoti petit), Jaume Fuster (sense ulleres i amb barba), Joaquim Soler

11. J. FUSTER, *Abans del foc*, Barcelona, Edicions 62, 1971; J. FUSTER, *De mica en mica s’omple la pica*, Barcelona, Edicions 62, 1972; J. FUSTER, *Tarda, sessió contínua, 3,45*, Barcelona, Edicions 62, 1975; J. FUSTER, *La corona valenciana*, València, Tres i Quatre, 1982.

12. Grup integrat per Jaume Fuster, Maria Antònia Oliver, Xavier Romeu, Joaquim Soler, Pep Albanell, Joan Rendell, Guillem-Jordi Graells, Oriol Pi de Cabanyes i inicialment també Biel Mesquida. Vegeu l’article de Mercè PICORNELL, “Trencavel, Ignasi Ubac i la (re)construcció de la literatura catalana”, a M. PONS (ed.), *Textualisme i subversió: formes i condicions de la narrativa experimental catalana (1970-1985)*, Barcelona, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 2007, p. 81-126.

13. Ofèlia Dracs és el nom del col·lectiu d’escriptors que es va formar a mitjan anys setanta i que, inicialment, estava format per Miquel Desclot, Carles Reig, Pep Albanell, Jaume Cabré i Joaquim Soler. Amb les inicials del cognom d’aquests escriptors fundadors del col·lectiu en resulta la sigla DRACS.

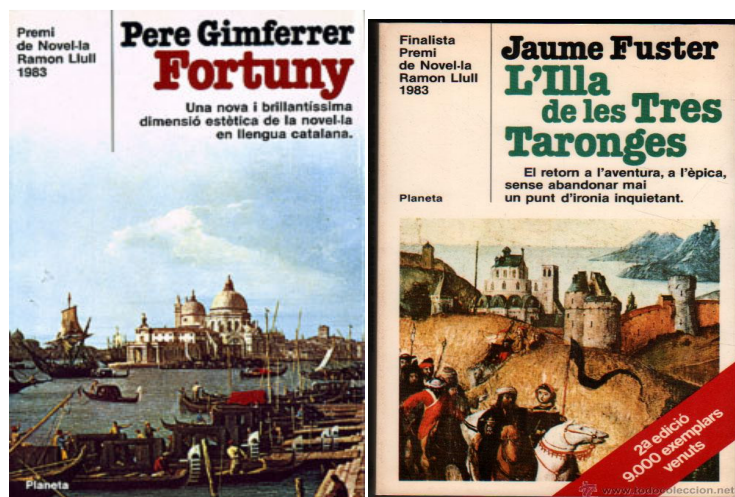
14. Vegeu l’article de Margarida ARITZETA, “Jaume Fuster, el compromís amb la literatura”, *Serra d’Or*, núm. 461 (maig 1998), p. 14-18, i l’estudi d’AUTORS DIVERSOS, *Jaume Fuster*, Barcelona, Edicions 62, 1999.

(sense ulleres ni barba), Vicenç Villatoro (amb ulleres i barba), Isidre Grau (sense ulleres i amb barba), Antoni Serra (de perfil i amb ulleres i barba), Joaquim Carbó (a baix de tot).

D'altra banda, Fuster també era un escriptor notablement compromès amb la llengua i la cultura catalanes. Recordem que va ser militant del PSAN (Partit Socialista d'Alliberament Nacional) i que en fou un dels principals dirigents a la dècada dels setanta; el 1975 va ser un dels creadors d'Edicions de la Magrana (que inicialment es dedicava a l'edició de llibres de caràcter polític) i el 1977 va ser un dels membres fundadors de l'Associació d'Escriptors en Llengua Catalana.

Com Gimferrer, també Fuster es va presentar al premi amagant el títol de la novel·la i la seva pròpia identitat rere pseudònims: la novel·la portava per títol-pseudònim *La guerra de l'estendard* i el pseudònim de l'autor era "Guiamon d'Adià". Aquest, Guiamon d'Adià, és el nom del personatge (poeta) narrador de *L'Illa de les Tres Taronges*. És significatiu, com escriu la periodista del diari *Avui*, que, tot i haver-se presentat rere pseudònim, Fuster revelés la seva identitat als membres del jurat: "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."¹⁵ Les dues obres finalistes del Premi de novel·la Ramon Llull del 1983 eren dues obres molt diferents, tant en la forma com en el contingut, i representaven dues possibilitats antagòniques de renovació i normalització del panorama narratiu en llengua catalana. *Fortuny* representava una proposta estetitzant que, a través d'un llenguatge volgudament poètic, cercava posar en qüestió els paràmetres mateixos del gènere novel·la, i, en canvi, *L'Illa de les Tres Taronges*, seguint l'estil de narrativa de gènere de les altres publicacions, representava la possibilitat de poder fer també en llengua catalana una novel·la d'aventures, un llibre dedicat al consum literari normalitzat. Així ho anunciaven d'alguna manera les frases-subtítol de les cobertes dels llibres:

15. Ídem, p. 34.



Coberta de la primera edició de *Fortuny*, de Pere Gimferrer, i coberta de la segona edició de *L'Illa de les Tres Taronges*, de Jaume Fuster.

Fortuny era presentada com “una nova i brillantíssima dimensió estètica de la novel·la en llengua catalana”, i *L'Illa de les Tres Taronges*, com “el retorn a l’aventura, a l’èpica, sense abandonar mai un punt d’ironia inquietant”. Aquestes definicions podrien haver estat (també) simples estratègies de màrqueting per part de l’editorial organitzadora del mateix guardó.

Com ha assenyalat Julià Guillamon, aleshores Fuster no solament reivindicava d’una manera militant la literatura de gènere i creia que l’èxit de la novel·la italiana d’Umberto Eco *El nom de la rosa* (1980) l’avalava, sinó que considerava que *Fortuny* no era una novel·la (§ 1.3).

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 Llull, 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.¹⁶

Isidor Cònsul, analitzant els vint anys de novel·la catalana del període comprès entre el 1970 i el 1995, en relació amb el món editorial i els premis literaris, reconeixia que hi havia molta varietat, però que sovint el premis literaris anaven a aquells autors amb els quals una editorial o una altra tenia una certa relació comercial:

16. J. GUILLAMON, *Joan Perucho, cendres i diamants. Biografia d’una generació*, Barcelona, Galàxia Gutenberg, 2015, p. 628.

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.¹⁷

Gimferrer era més o menys un escriptor de la pròpia "escuderia" Planeta, ja que des del 1981 era el director literari de Seix Barral, editorial que Planeta havia comprat el 1982. Tot i això, *Fortuny*, immediatament després de l'obtenció del Premi Ramon Llull també va rebre altres reconeixements importants dins del sector literari i se li van dedicar, com veurem tot seguit, diverses ressenyes molt elogioses.

El 13 de desembre (la nit de Santa Llúcia) del mateix 1983, *Fortuny* va guanyar el XII Premi Joan Crexells de narrativa. El Premi Joan Crexells va ser creat l'any 1927, un any després de la mort del filòsof, per un grup d'amics seus (els de la Penya Borralleras) i després de la Guerra Civil espanyola es va prohibir durant un temps fins que, gràcies a una certa obertura per part del règim, es va poder restablir, però amb el nom de Joanot Martorell. A partir del 1982, el premi va ser reinstaurat per part de l'Ateneu Barcelonès i va recuperar el seu nom original, Joan Crexells. Aquell any, el 1983, el premi físic va ser una escultura original d'Apel·les Fenosa. També, en aquest cas, la novel·la de Gimferrer va superar la de Fuster: "A la darrera votació, *Fortuny* de Gimferrer es va imposar per sis vots a un a *L'Illa de les Tres Taronges* de Jaume Fuster."¹⁸ L'abril de l'any següent, el 1984, *Fortuny* va rebre dos premis més. D'una banda, el Premi de la Crítica de narrativa catalana, un guardó literari que, des de l'any 1978, concedeix

17. I. CÒNSUL, "Vint anys de novel·la (1970-1995) (una aproximació)", *Caplletra*, núm. 22 (primavera 1997), p. 13-14.

18. Els membres de la dotzena edició del Joan Crexells eren Guillem Díaz-Plaja, Rosa Verdú, Joaquim Ventalló, Antoni Vilanova, Francesc Gomà, Xavier Fàbregas i Joan Perucho. Vegeu "*Fortuny*, de Gimferrer, guanya el premi Crexells", *Avui*, 14 de desembre de 1983), p. 40; "La novel·la *Fortuny* de Pere Gimferrer, premio Joan Crexells", *La Vanguardia* (14 de desembre de 1983), p. 42.

anualment l'Associació Espanyola de Crítics Literaris a la millor obra de narrativa publicada en llengua catalana.¹⁹ I, de l'altra, el Premi Crítica "Serra d'Or" en la categoria de prosa, un guardó atorgat anualment per la revista *Serra d'Or*. És significatiu que, en aquest darrer premi, *Fortuny* fos guardonada no com a novel·la (aquest guardó el va rebre *Panorama amb dona*,²⁰ de Miquel Àngel Riera), sinó com a millor prosa.

És *Fortuny* una novel·la? Aquesta ha estat des del primer moment la gran qüestió, intrínsecament lligada a la polèmica que inicialment la novel·la també va generar en relació amb el tipus de llengua i de llenguatge literari emprat per Gimferrer.

1.2. FORTUNY I LA RECEPCIÓ CRÍTICA: UNA NOVEL·LA?

Segons Hans Robert Jauss, les lectures contemporànies de l'obra no tenen el marge d'interpretació que pot donar la distància temporal i, consegüentment, són lectures subjectes a ésser condicionades pels cànons estètics del moment:

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 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.²¹

Les lectures immediates a la recepció de *Fortuny* eren, doncs, susceptibles d'ésser condicionades pel cànon estètic d'aleshores. Per interpretar les lectures que la crítica va fer tan bon punt l'obra va ser premiada i publicada, cal indagar sobre quin era aquest cànon estètic del moment en l'àmbit de la narrativa en llengua catalana i, consegüentment, quin tipus de novel·les es premiaven i es publicaven a Catalunya.

19. Aquell any, el jurat dels premis de la crítica estava presidit per Dámaso Santos i format per Luis Sunen, Enrique Sordo, Rafael Conte, Andrés Amorós, Robert Saladrigas, Carlos Galán, Ana María Navales, Domingo Pérez Minik, José Antonio Ugalde, Carlos Casares i Jaume Pont. Vegeu "Gimferrer i Parcerisas, premis de la crítica", *Avui*, 8 d'abril de 1984), p. 24.

20. M. A. RIERA, *Panorama amb dona*, Barcelona, Edicions 62, 1983.

21. H. R. JAUSS, *La historia de la literatura como provocación*, Barcelona, Península, 2000, p. 159.

Segons Àlex Broch, durant els anys setanta i vuitanta, el gènere novel·la no solament es presentava sota un ampli ventall de temes i de subgèneres, sinó que també s'expressava a través de diferents formes i estils, de tal manera que, al costat d'un tipus més tradicional de novel·la, n'hi havia un altre de més experimental, 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.²²

El 1984, Francesc Parcerisas, d'una banda, denunciava la difícil realitat del novel·lista català, causada tant per la precarietat de l'estat de la seva llengua com per certes estratègies del mercat editorial. I, d'altra banda, afirmava que, malgrat això, la novel·la catalana d'aquells moment estava començant a donar uns fruits concrets:

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 asatado 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

22. A. BROCH, “Anys setanta i vuitanta: una visió general del període”, a G. BORDONS i J. SUBIRANA (ed.), *Literatura catalana contemporània*, Barcelona, Proa, 1999, p. 303. Aquest article reuneix les idees principals que Broch proposava als seus estudis *Literatura catalana dels anys setanta*, Barcelona, Edicions 62, 1980, i *Literatura catalana dels anys vuitanta*, Barcelona, Edicions 62, 1991. En aquest darrer, si bé Broch esmenta els *Dietaris* de Gimferrer, de la seva novel·la *Fortuny*, en canvi, no en fa cap comentari, ni la inclou tampoc en el títols “exponents d'un fenomen” que pretenia situar la novel·la catalana en les coordenades de la modernitat estètica i narrativa del moment: *Assaig d'aproximació a “Falles Folles Fetes Foc”* (1974) d'Amadeu Fabregat; *L'adolescent de sal* (1975), de Biel Mesquida; *Esquinçalls d'una bandera* (1977), d'Oriol Pi de Cabanyes; *Coll de serps* (1978) de Ferran Cremades; *Espai d'un ritual* (1978) de Josep Lluís Seguí, i *Les coses febles* (1983) de Jordi Coca”. Ídem, p. 304.

arrear trallazos para sacar el carro del atolladero. Y eso es lo que parece empezar a lograr la novela catalana.²³

Tenint en compte les novel·les premiades en els diferents premis literaris, segons Parcerisas, els escriptors que estaven començant a regenerar el panorama novel·lístic català eren bàsicament cinc: Jaume Cabré, Jaume Fuster, Pere Gimferrer, Vicenç Villatoro i Quim Monzó, ja que cada un estava proposant un tipus de novel·la particular, de tal manera que s'anava creant un ventall de possibilitats. Així, Jaume Cabré, amb la seva obra fins aleshores publicada (les dues últimes havien estat *Fra Junoy o l'agonia dels sons* i *La teranyina*), estava creant un tipus de novel·la clàssica:

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.²⁴

En la mateixa línia, però amb l'objectiu d'arribar a un públic nombrós, segons Parcerisas, hi havia Jaume Fuster, el qual “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’”.²⁵ En tercer lloc, Parcerisas esmentava Pere Gimferrer, que, amb *Fortuny*, havia “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”.²⁶ En quart lloc, Vicenç Villatoro, que amb la seva “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”.²⁷ En cinquè i últim lloc, Quim Monzó, el

23. F. PARCERISAS, “Novelas y premios: sacar el carro del atolladero”, *La Vanguardia*, 26 d'abril de 1984, p. 47.

24. *Ibidem*.

25. *Ibidem*.

26. *Ibidem*.

27. *Ibidem*.

qual (juntament amb Robert Saladrigas i 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”.²⁸ Novel·la clàssica, de consum, alta, de to deutor del realisme italià i novel·la “normal”: aquests són els cinc models que proposava Parcerisas. Després d’haver fet la descripció de la varietat de novel·les, Parcerisas tancava l’article demostrant una certa preocupació per certs mecanismes del mercat editorial, que semblava estar més preocupat per la quantitat que per la qualitat:

Si a estos síntomas añadimos que los estrategias 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.²⁹

Resumint, Parcerisas notava com la narrativa i la novel·la en llengua catalana anaven creixent, tant en varietat de forma (de tall clàssic o més modern) com de contingut (argument històric, fantàstic o del quotidià), malgrat la falta d’una tradició i d’una llengua normalitzada.

Si *Fortuny*, amb el seu estil “alt” i la seva “nova i brillantíssima dimensió estètica”, es trobava en el costat més innovador, ampliant els marges del mateix gènere novel·la fins a posar-lo en dubte, *L’Illa de les Tres Taronges* es podia situar en el costat més tradicional, volent-lo afirmar, cercant d’arribar a un públic nombrós, “normal”. Tot i això, les dues novel·les tenien (i tenen) un aspecte en comú: la seva proximitat a la novel·la històrica. D’una banda, *Fortuny* recrea la vida de dos personatges del passat, dos artistes: la del pintor de Reus Marià Fortuny i Marsal i la del seu fill, el també pintor Marià Fortuny i de Madrazo; i, d’altra banda, *L’Illa de les Tres Taronges* es basa en el passat històric medieval català (*L’Illa de les Tres Taronges* és el nom mític que Fuster assigna a l’illa de Mallorca).

28. *Ibidem*.

29. *Ibidem*.

Així com en altres literatures europees, i, sobretot, gràcies al cas literari d'*Il nome della rosa* d'Umberto Eco,³⁰ també en les lletres catalanes els anys vuitanta van suposar un original (re)descobriment de la novel·la històrica, deixant a part el passat més pròxim (amb algunes excepcions, com ara *Panorama amb dona*, de Miquel Àngel Riera, ambientada en la Guerra Civil espanyola) per anar als orígens més profunds de la pròpia, i quasi emancipada, cultura catalana.³¹ En aquest sentit, el cas més evident va ser el de la novel·la *Cercamón*, de Lluís Racionero,³² guanyadora del Premi Prudenci Bertrana l'any 1981. Si, d'una banda, la novel·la històrica per a alguns escriptors podia representar una oportunitat de reconciliar (i superar) els dictàmens rígids que comportava una aproximació realista i socialment i políticament compromesa; de l'altra, la novel·la històrica, sobretot gràcies a les exigències d'innovació defensades per les neoavantguardes dels anys seixanta i setanta, per a d'altres escriptors representava la possibilitat d'experimentar i innovar dins del gènere. Pel que fa a aquesta voluntat de renovar el gènere novel·la, Margalida Pons considera que, a inicis dels anys vuitanta, si, d'una banda, va començar la canonització de l'experimentalisme, de l'altra, era problemàtica la noció del gènere novel·la:

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).³³

30. U. ECO, *Il nome de la rosa*, Milà, Bompiani, 1980. La traducció catalana, *El nom de la rosa*, va anar a càrrec de Josep Daurella per a Destino i Edicions 62 l'any 1985.

31. Vegeu A. BROCH, *Literatura catalana dels anys vuitanta*, Barcelona, Edicions 62, 1991, p. 103-110.

32. L. RACIONERO, *Cercamón*, Barcelona, Edicions 62, 1982.

33. M. PONS, "Aproximació a la narrativa experimental postfranquista", *Catalan Review. International Journal of Catalan Culture*, núm. XIX/1-2 (2005), p. 173-196, especialment p. 185.

Aquesta dificultat d'enquadrar i, per tant, de definir *Fortuny* com una novel·la, la va declarar un dels membres del jurat del premi de novel·la Ramon Llull, en abstenir-se de votar perquè considerava que l'obra no era estrictament una novel·la:

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.³⁴

No pensava el mateix Carles Pujol, un altre dels membres del jurat del qual parlarem més endavant en relació amb el text de la contracoberta del llibre (§ 2.6.5), que, quasi en representació de tots ells i en contra del membre que s'havia abstingut, l'endemà del veredictes escrivia la reflexió següent a *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.³⁵

També una part de la crítica es qüestionarà si *Fortuny* és o no una novel·la, al mateix temps que es denunciarà l'esterilitat d'aquest debat.

A mitjan maig, en un acte de presentació de les obres guanyadora i finalista del Premi Ramon Llull en un restaurant de Barcelona, el crític Joan Ramon Masoliver, que va ser l'encarregat de presentar *Fortuny*, la va definir com “un poema en trenta-sis capítols-estrofes conduït pel venecianisme”.³⁶ No la va presentar com una novel·la, malgrat que el mateix Gimferrer hagués reafirmat, arran de la polèmica suscitada, que la seva obra era realment una novel·la:

34. R. M. PIÑOL, “La novel·la de Pere Gimferrer guanyà el premi Llull”, *op. cit.*, p. 34.

35. C. PUJOL, “Un juego de espejo en el tiempo”, *La Vanguardia*, 23 d'abril de 1983), p. 42.

36. R. M. PIÑOL, “Gimferrer reafirma que *Fortuny* és una novel·la”, *Avui*, 19 de maig de 1983, p.

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.³⁷

El crític Joan Triadú posava en evidència la irrellevància de les definicions mitjançant etiquetes rígides, destacant que *Fortuny* representava una esperança per a la novel·la en llengua catalana i l'escriptor, Gimferrer, un nou valor de la narrativa catalana, capaç de renovar el panorama novel·lístic català (i no “només”) amb una forma diferent de fer novel·la:

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.³⁸

I pel que fa al gènere novel·la, Triadú afirmava que ja estava superat i, amb ell, també els seus paràmetres:

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.³⁹

En aquest sentit, la reflexió de Triadú sobre *Fortuny* entorn de la qüestió del gènere novel·la i de la seva renovació és un reflex de la crisi que començava a viure la narrativa experimental a inicis dels anys vuitanta, que, com ha assenyalat Julià Guillamon, si bé en els anys seixanta i setanta havia tingut un paper fonamental —

37. *Ibidem*.

38. J. TRIADÚ, “Pere Gimferrer: una novel·la? Tant se val!”, *Avui*, 10 de juny de 1983.

39. *Ibidem*.

pensem en *Novel·la* (1965-1975), de Joan Brossa i Tàpies, o en *Esquinçalls d'una bandera* (1977), d'Oriol Pi de Cabanyes—, en els anys vuitanta s'anava exhaurint.⁴⁰

El que té de més “experimental” o agosarat *Fortuny* com a novel·la, i per això va ser objecte de reflexió per part de la crítica, és la seva llengua, la seva prosa. Així, Dolors Oller qüestionava l'artificiositat de la llengua emprada, considerant-la poc adequada per escriure una novel·la:

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.⁴¹

Tot i això, Dolors Oller reconeixia que aquesta era una tria d'estil molt personal, completament en sintonia amb l'estil i el caràcter subversiu de l'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 autoperòdica que es per mi la intel·ligència sobre les pròpies obsessions i dèries.⁴²

En una entrevista conjunta durant la promoció de les respectives obres a Girona, Jaume Fuster va declarar davant de Gimferrer que, segons ell, *Fortuny* era una novel·la per a pocs, excessivament erudita:

40. Vegeu J. GUILLAMON, “Experimentació i comunicació”, a R. MAS PEINADO (ed.), *Èczema. Del textualisme a la postmodernitat. 1978-1984*, Sabadell, Museu d'Art de Sabadell, 2002, p. 136-137.

41. D. OLLER, “Pere Gimferrer, *Fortuny*. Una nova i brillantíssima dimensió estètica de la novel·la en llengua catalana”, *Serra d'Or*, núm. 575 (setembre 1983), p. 45.

42. *Ibidem*.

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.⁴³

El poeta Àlex Susanna, en una ressenya, remarcant la poca importància que podia tenir d'aturar-se a discutir si *Fortuny* era o no una novel·la, no utilitzava la paraula “malaltissa”, com ho feia Fuster, per referir-se a l'estètica, però s'hi acostava molt definint *Fortuny* com un treball de luxúria intel·lectual amb un llenguatge sovint desmesurat, exageradament barroquitzant:

¿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, paranomasias y anáforas, una adjetivación demasiado cargada, y una gran abundancia de cultismos y arcaísmos.⁴⁴

Una altra ressenya apareguda immediatament després de la publicació era la de Llorenç Soldevila, que també reconeixia la infertilitat de la polèmica entorn de la genuïtat novel·lesca de *Fortuny*, però, a diferència de Susanna, i concordant amb Triadú, considerava el seu llenguatge poètic un dels molts trets innovadors de la novel·la, el responsable de l'alta qualitat literària i de la seva insòlita plasticitat. Un llibre, segons Soldevila, necessàriament i lícitament 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 genuïtat en el gènere. [...] que cadascú bategi el llibre

43. J. C. GUERRERO, “Els violins zíngars de Pere Gimferrer i la PRESENCIA revolucionària de Jaume Fuster”, *Presència*, 5 de maig de 1983, p. 23.

44. À. SUSANNA, “*Fortuny* o la lujuria intelectual”, *La Vanguardia*, 6 de juny de 1983), p. 43.

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 validesa 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.⁴⁵

Com Soldevila, també el periodista Lluís Bassets considerava que *Fortuny* era un esdeveniment literari excepcional, sobretot perquè Gimferrer, seguint l'estil dels *Dietaris*, però també de la seva poesia, havia estat capaç de crear una narració amb efectes visuals i sonors, mitjançant una sintaxi verbal deutora principalment del llenguatge cinematogràfic:

L'obra es compon de trenta-sis prosas 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.⁴⁶

L'escriptor Carlos Rojas va dedicar unes línies a la novel·la de Gimferrer en què no solament declarava una certa enveja per l'extraordinària capacitat que l'autor ara també demostrava com a novel·lista —i Rojas no tenia cap dubte que *Fortuny* era una novel·la—, sinó que defensava la seva prosa barroquitzant perquè no sols reflectia l'època dels Fortuny (pare i fill), sinó que també responia a l'època actual:

Cualquiera de los tres [Borges, Cortázar i 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 bias *La Vicaría*, porque hacía años, largos

45. L. SOLDEVILA, "Pere Gimferrer: *Fortuny*", *Faig* (Manresa), núm. 20 (1983), p. 53-56.

46. L. BASSETS, "*Fortuny*, un poema en prosa sobre la creació literària", *Quadern de Cultura. El País*, 24 de juliol de 1983).

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.⁴⁷

Un mes després d'aquest escrit de Rojas, la polèmica sobre l'estil i el tipus de llengua que Gimferrer havia emprat per escriure *Fortuny* no solament continuava i s'afirmava, sinó que també revelava la posició d'un cert sector del món de les lletres catalanes, concretament, del col·lectiu Ofèlia Dracs, però sobretot de dos escriptors pertanyents a aquest grup: Jaume Cabré i Jaume Fuster. Així, el diari *El Món*, el 5 d'agost, es decidia a publicar un article d'Ofèlia Dracs, "La vànova de Valentino", que, segons el mateix col·lectiu, un altre diari, *El Correo Catalán*, no havia volgut publicar, i dos articles més que acompanyaven l'escrit polèmic. [Analitzem aquests textos al punt següent (§ 1.3).]

Encara Joan Ramon Masoliver, a finals de setembre d'aquell any, no definia *Fortuny* com "un poema en trenta-sis capítols-estrofes",⁴⁸ com ho havia fet uns mesos abans durant una presentació, però tampoc no la considerava una novel·la, ni una poesia, ni una prosa poètica, sinó un desplegament verbal creador d'imatges, olors i músiques, com la mateixa ciutat de Venècia:

[*Fortuny*] propiamente no es novela o crónica —que implican un devenir— ni poesía o prosa poética siquiera. Sí un suntuoso despliegue verbal que el atiesado catalán literario de hoy refuerza con la expresiva inmediatez del lenguaje coloquial y lo enriquece con el léxico 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.⁴⁹

Finalment, a principis del 1984, Ignasi Riera, fent un balanç de les novel·les catalanes que s'havien publicat l'any anterior, sentia la necessitat d'intervenir sobre el debat *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

47. C. ROJAS, "Carta a Pere Gimferrer", *La Vanguardia*, 24 de juliol de 1983, p. 7.

48. Vegeu R. M. PIÑOL, "Gimferrer reafirma que *Fortuny* és una novel·la", *op. cit.*

49. J. MASOLIVER, "Venetia, Venecia, Vinieixa, Venice...", *La Vanguardia*, 27 de setembre de 1983, p. 36.

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'una claus culturals d'ús, per desgràcia, massa restringit. Jo, que navego dispers per indrets sense rostre, suburbialitzats, 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, òbviamment, 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...⁵⁰

Riera, per tant, també considerava poc fructífera la discussió sobre si *Fortuny* era o no una novel·la, perquè considerava més oportú i necessari subratllar-ne les qualitats literàries.

L'any 1985, Enric Bou assenyalava que *Fortuny*, des del mateix moment de ser premiada i publicada, va suscitar dues reaccions oposades, creant defensors fervents i detractors obstinats:

[...] 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.⁵¹

Per a Bou, malgrat la polèmica, era evident que la novel·la de Gimferrer posava en qüestió la novel·la tradicional, seguint l'estil del moviment literari francès de finals dels anys cinquanta del segle passat, l'anomenat *nouveau roman*:

Fortuny aprofundeix en aquesta línia [la de la tradició de la ruptura], 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.⁵²

Com hem indicat amb referència al Premi Ramon Llull (§ 1.1), l'obra guanyadora i la finalista es publicaven en català, però immediatament també es publicava la corresponent traducció a l'espanyol. Cap a finals del mateix 1983, Planeta publicava, de

50. I. RIERA, "Moltes novel·les a la recerca d'una novel·lística", *Serra d'Or*, núm. 293 (febrer 1984), p. 51-52.

51. A. M. de RIQUER, A. COMAS i J. MOLAS, *Història de la literatura catalana*, vol. XI, Barcelona, Ariel, 1988, p. 392.

52. *Ibidem*.

la mà de Basilio Losada,⁵³ la traducció castellana de *Fortuny*. Tot seguit analitzem la recepció que va tenir la novel·la de Gimferrer en la crítica literària d'àmbit hispànic i hispanoamericà per tenir un quadre complet de la recepció crítica contemporània a la publicació de l'obra.

Francisco Umbral destacava que Gimferrer, de la mateixa manera que anys abans havia canviat la poesia, ara, amb aquesta novel·la, aconseguia marcar un abans i un després no tan sols en la novel·la en llengua catalana, sinó també en la novel·la 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.⁵⁴

A la revista *Ínsula*, Jaime Siles, seguint la mateixa línia de Triadú, afirmava que *Fortuny* era una novel·la:

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.⁵⁵

En aquesta consideració de Siles, hi sobresurt també la connexió entre la sintaxi del relat, que es construeix a través d'una narració fragmentària, i el llenguatge cinematogràfic, que es basa en el muntatge. Un binomi, literatura i cinema, com intentarem explicar en la tercera part d'aquest treball, essencial en la vida i en l'obra de

53. B. LOSADA (trad.), *Fortuny*, Barcelona, Planeta, 1983

54. F. UMBRAL, "Gimferrer", *El País*, 21 de novembre de 1983.

55. J. SILES, "La novela como caleidoscopio: *Fortuny*, de Pere Gimferrer", *Ínsula*, núm. 447 (1984), p. 4.

Gimferrer. També Fanny Rubio, per explicar *Fortuny*, recorre a la metàfora del cinema, afirmant que el text és una pel·lícula transparent, que trenca els esquemes convencionals de la novel·la.

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.⁵⁶

De fet, Octavio Paz, que en cap moment fa servir la paraula novel·la, defineix *Fortuny* com un llibre visual format per diferents capítols compactes que contenen 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.⁵⁷

Resumint, les reaccions de la crítica immediates a la primera publicació, tant la de l'original catalana com la de la immediata traducció a l'espanyol, malgrat no gaudir d'una distància temporal evident, ja subratllaven el caràcter innovador de l'obra i en destacaven la funció renovadora dins del panorama narratiu català i espanyol.

Durant els anys noranta, la crítica continuava subratllant la singularitat del llenguatge de la prosa emprada per Gimferrer, definint-lo com un element innovador. Així, l'any 1991, Carme Arnau considerava que la prosa de Gimferrer era un signe de la capacitat innovadora de la novel·la:

56. F. RUBIO, "Fortuny: Gimferrer y su arte", *Anthropos*, núm. 140, 1993, p. 70. Recensió publicada originàriament a la revista *Turia* (Terol), núm. 1 (1985), p. 41-46.

57. O. PAZ, "La trama mortal", a l'edició castellana de *Fortuny*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1987, p. 6-7. L'article és del 1984, publicat a *El País* el 13 de març. També es va publicar posteriorment a la revista *Anthropos*, núm. 140 (dedicat a Pere Gimferrer) (1993), p. 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.⁵⁸

L'any 1993, quan es complien els deu anys de *Fortuny*, Masoliver tornava a posar en relleu el “venecianisme” de *Fortuny* i la capacitat creadora d'un llenguatge poètic que anava més enllà de les entitats temps, espai i personatge(s) per a superar-los, dibuixant amb la paraula unes històries-imatges que feien 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.⁵⁹

També l'any 1993, en un article sobre la capacitat creadora de les paraules en l'estil literari de Gimferrer, Marie-Claire Zimmermann definia la prosa de *Fortuny* com una prosa abarrocada amb un llenguatge volgudament artificial: “Une savante et moderne pratique des métaphores qui permet d'inventer aujourd'hui une prose baroque en langue catalane.”⁶⁰ A més a més, Edicions 62 publicava aquell any el quart volum de l'*Obra completa* de Pere Gimferrer, *Figures d'art*.⁶¹ Aquest quart volum no solament contenia la novel·la *Fortuny*, sinó que també recollia tres assaigs: *Antoni Tàpies i l'esperit català*, *Miró: colpir sense nafrrar* i *Max Ernst o la dissolució de la identitat*. La

58. C. ARNAU, “*Fortuny* o el mirall dels miralls”, *Avui*, 30 de març de 1991, p. 49.

59. J. MASOLIVER, “Gimferrer-Fortuny, Pere: Stone of Venice”, a E. BOU i R. PLA (ed.), *Creació i crítica en la literatura catalana*, Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona, 1993, p. 130-133.

60. M.-C. ZIMMERMANN, “A la croisée des arts plastiques, le prestige des mots: *Fortuny* de Pere Gimferrer”, a M. PRUDON i M. CHOUX (ed.), *Hommage à Pierre Vilar*, París, Éditions Hispaniques, 1993, p. 205.

61. P. GIMFERRER, *Obra catalana completa*, vol. 4, *Figures d'art*, Barcelona, Edicions 62, 1993.

introducció d'aquest volum va anar a càrrec de Manuel Ollé, que, per explicar *Fortuny*, partia d'un element que fins aleshores no s'havia pogut tenir en compte perquè no existia. Ens referim a la conferència que Gimferrer va pronunciar el 7 de març de 1989, "L'imaginari de Fortuny, del París dels salons i de Roma a la Belle Époque".⁶² Aquest text de Gimferrer esdevé, com veurem, clau per posar l'element imaginari en primer terme en l'anàlisi o lectura de la novel·la. Ollé també destacava altres tres aspectes fonamentals de *Fortuny*. En primer lloc, i seguint Paz, el caràcter visual de la novel·la; en segon lloc, i concordant amb Masoliver, l'estructura fragmentària i la consegüent superposició d'espais i temps diferents, i, en tercer lloc, i tenint en compte l'estudi de Zimmermann, el treball de recerca en la utilització d'un llenguatge capaç de crear una prosa *baroque* que concordés perfectament amb l'estètica del relat.

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.⁶³

Fortuny tornava a ser objecte de lectura crítica el 2003. En ocasió dels vint anys de la primera publicació, l'editorial MDS Books/Mediasat, a través de la seva col·lecció "Biblioteca El Mundo" del diari *El Mundo*, proposava una reedició de l'original en català amb un pròleg del crític Jordi Galves. Galves, posant en relació el caràcter solitari i singular de Gimferrer amb la particularitat i singularitat de la novel·la, definia *Fortuny* com una novel·la exagerada, histriònica.

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 histriònica sense a penes moviment, imposant la trepidant dinàmica de la televisió als trenta-sis

62. P. GIMFERRER, "L'imaginari de Fortuny, del París dels Salons i de Roma a la Belle Époque", a P. GIMFERRER, *Obra catalana completa*, vol. 5, *Assaigs crítics*, Barcelona, Edicions 62, 1997, p. 366-390.

63. M. OLLÉ, "Introducció: la mirada contemplada", a P. GIMFERRER, *Obra catalana completa*, vol. 4, *Figures d'art*, op. cit., p. 7-21.

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.⁶⁴

Per tant, Galves, assenyalant la capacitat visual i estàtica de la novel·la, destacava la “rarsa” de Gimferrer, no solament pel seu aspecte físic (“Nosferatu gòtic”), sinó sobretot perquè havia escrit l’any 1983 una novel·la “rara”, una novel·la que en aquells moments, vint anys després de la seva primera publicació, encara podia crear desconcert al lector.

L’any 2008, durant l’acte de recepció pública de Pere Gimferrer a la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona, Alberto Blecua definia *Fortuny*, subratllant-ne el caràcter insòlit, estàtic, biogràfic i visual de la novel·la:

[...] una novela insólita, en el contenido y en la prosa. Se trata de una biografía de los Fortuny y de los Madrazo. Sin acción, porque 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.⁶⁵

En conclusió, el caràcter innovador de *Fortuny* ha estat identificat per gran part de la crítica ja des del primer moment, suscitant, però, inicialment, una certa polèmica entorn de la possibilitat de poder definir aquesta obra com una novel·la a causa, precisament, dels seus trets innovadors, com ara la no-acció, la fragmentació i la visualitat, però, sobretot, el llenguatge (massa) poètic, extremament culte i barroquitzant. Pere Gimferrer sempre ha definit *Fortuny* com una novel·la i ho ha reafirmat en diferents ocasions.

1.3. DUES POLÈMIQUES SOBRE *FORTUNY*: “LA VÀNOVA DE VALENTINO” D’OFÈLIA DRACS I LA “CATARACTA” DE JOAN ORJA

Poc després de la publicació de *Fortuny*, el col·lectiu d’escriptors Ofèlia Dracs escrivia un article de crítica en forma de carta amb la intenció de publicar-lo a la seva

64. J. GALVES, “Pròleg”, a P. GIMFERRER, *Fortuny*, Barcelona, MDS Books/Mediaste, col·l. “*El Mundo*. Les millors obres de la literatura catalana”, núm. 24, 2003. Publicat també amb el títol “L’escenari com a laberint” al diari *El Mundo*, 21 de desembre de 2003.

65. A. BLECUA, “Discurs de contestació”, a *Reflexions sobre la paraula poètica*, Barcelona, Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona, 2008, p. 26-27.

secció, “El correu de l’Ofèlia”, que tenia al diari *El Correo Catalán*. L’article, però, no es va publicar a *El Correo Catalán* i, d’aquesta manera, la col·laboració entre aquest diari i el col·lectiu va finalitzar. L’article es va publicar el 5 d’agost de 1983 al setmanari *El Món*, juntament amb dos textos més que intentaven descriure i aclarir, sempre des del punt de vista del col·lectiu, la incòmoda i desagradable dinàmica dels fets. Un d’aquests textos també el firmava Ofèlia Dracs i l’altre era de Jaume Fuster, membre del col·lectiu i finalista del Premi Ramon Llull.⁶⁶

L’article suposadament censurat per *El Correo Catalán*, ja des del títol —“La vànova de Valentino”—, es mostrava irònic i provocador. Aquest títol al·ludia a una al·literació de *Fortuny*: “Valentino és una vànova vana i un ventall de vainilla i un envà”, que el firmant del text considerava d’una qualitat pèssima. L’article, un text en forma de carta, el firmava un tal Aureli Fortuny i Camats i estava adreçat a la “Benvolguda senyora Ofèlia Dracs”, a la qual Aureli Fortuny demanava la seva opinió en relació amb la qualitat literària de *Fortuny*, novel·la guanyadora del que el senyor Aureli Fortuny considerava “un premi d’aquells d’angina de pit”. Rere Aureli Fortuny i Camats, no solament s’hi amagaven els escriptors d’Ofèlia Dracs, sinó que, concretament, només hi havia un nom: Jaume Cabré, veritable autor de la crítica. Aquesta qüestió de l’autoria del polèmic article censurat, l’aclaria Jaume Fuster en un *post scriptum* que acompanyava l’article “La vànova de Valentino” i que estava dirigit a Pere Gimferrer:

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.

Ens sembla evident que amb l’elecció d’aquest pseudònim, que de cognom també es diu Fortuny, Cabré no sols ironitzava sobre l’homonímia dels protagonistes de la novel·la de Gimferrer, sinó que sobretot pretenia subratllar-ne el que des del seu punt de vista era el caràcter confús, difícil i complex de la novel·la. Fortuny pare? Fortuny fill? L’avi Fortuny? El senyor Fortuny que escriu aquesta carta?

66. Al primer annex, “Sobre un article d’Ofèlia Dracs censurat a *El Correo Catalán*” (§ 8.1), reproduïm d’una manera íntegra els tres escrits. Per això, a partir d’ara, quan citem aquests escrits ho fem directament i sense indicar la font.

Quines altres consideracions feia Cabré sobre la novel·la de Gimferrer? També criticava l'extensió de la novel·la, considerant-la massa breu, i, en aquest sentit, en denunciava el format de l'edició, opinant que tenia massa pàgines en blanc:

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. [...] 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.

Segons Cabré, per tant, *Fortuny* era, malgrat ser un text (massa) breu, una novel·la feixuga. Seguint amb un to molt personal i subjectiu, continuava la crítica considerant que la lectura li havia resultat feixuga perquè, si d'una banda no li havia provocat emocions, de l'altra, considerava que era una novel·la estàtica, sense vida ni sentiments, un pur exercici d'estil, però d'un estil no reeixit a causa essencialment d'una sintaxi artificiosa:

Crec que l'autor ha volgut bastir el text sobre l'estil i prou. [...] 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 el cas de l'oració simple. 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 encarceradets 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.

Cabré, disfressant-se de lector comú anomenat Aureli Fortuny, confessava que aquesta lectura l'havia amoïnat:

No puc deixar de mencionar, dins d'aquestes reflexions disperses sobre l'estil, una frase tan desafortunada com: "Valentino és una vànova 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.

Cabré definia l'estil de la prosa de *Fortuny* com un estil d'un barroquisme desesperant, artificios i mort; i, per això, estava amoïnat i es preguntava —i preguntava a la senyora Ofèlia Dracs— si es podia, i si calia, considerar la novel·la de Gimferrer com una possible proposta estilística: “Jo em pregunto: això és una proposta estilística? S’ha de portar aquesta temporada aquest barroquisme desesperant, tan artificios com mort?”

Més enllà d’aquesta crítica a l’estil de la prosa emprada per Gimferrer per escriure la seva novel·la, des d’aquesta posició de lector comú, Cabré també considerava pedant la dedicatòria final llibre, “To the happy few” —expressió que tractarem detalladament més endavant (§ 2.6.2)— i considerava Gimferrer un escriptor privilegiat, intocable, de tal manera que les crítiques que es produïrien molt probablement no serien sinceres, sinó condicionades pel pes del nom del seu autor, ja que, segons Cabré, Pere Gimferrer era “una vaca sagrada”:

Fa molts anys que em dedico a llegir, senyora Dracs. Però les meves circumstàncies i el meu tarannà m’aparten del renou dels cenacles. Per això li pregunto, a vostè que va una mica per lliure, si és bo discrepar d’una jove vaca sagrada com estic fent jo ara. I també, quina actitud cal prendre davant del devesall de crítiques laudatòries que aviat començaran a ploure. En fi, senyora Dracs: el darrer detall, l’oferiment del llibre als *happy few* m’ha acabat de trasbalsar. No és pedant aquest arrencament 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 públic que no és un *few*?

En aquest sentit, aquella crítica de Jaume Cabré-Ofèlia Dracs no solament era una crítica a l’estil de *Fortuny*, sinó que també era una crítica al seu autor, Pere Gimferrer, i a certs mecanismes del món editorial català en relació amb el premis literaris.

És significatiu que es volgués acompanyar el text de “La vànova de Valentino” amb la publicació de dos textos més escrits pel col·lectiu, que no sols sostenien i defensaven aquesta carta de Jaume Cabré-Ofèlia Dracs, sinó que denunciaven la suposada conducta poc honesta de Gimferrer i de l’editorial Planeta. No n’hi havia prou a publicar la carta, és a dir, “l’article de la discòrdia”, exposant les reflexions literàries sobre *Fortuny*, sinó que Ofèlia Dracs i Jaume Fuster consideraven que també calia aclarir la dinàmica dels fets. És curiós, si més no, que aquesta polèmica s’expliqués a través d’un sol punt de vista, del punt de vista de qui denunciava els fets, i que es repetís contínuament que no

es tractava d'un atac personal a Pere Gimferrer, sinó d'una simple crítica a la seva novel·la. Per exemple, el mateix col·lectiu considerava que el text de Cabré-Ofèlia Dracs no era agressiu i que l'escriptor Gimferrer era un escriptor intocable:

“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 meva munyidora elèctrica. Perquè l'article, que ja s'havia compaginat, no va aparèixer.

Ofèlia Dracs, en aquest text, també aclaria que l'aleshores director d'*El Correo Catalán*, Jordi Daroca, no havia estat la persona responsable de la censura de “La vànova de Valentino”, sinó que havia estat una altra persona la que havia considerat que no era correcte atacar un antic col·laborador del diari com ho havia estat Pere Gimferrer:

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.

Per tant, hi va haver alguna persona del diari *El Correo Catalán* contrària a la publicació de “La vànova de Valentino” d'Ofèlia Dracs, perquè considerava que en el text hi havia un atac contra Pere Gimferrer. Més enllà que l'article fos una crítica a la novel·la *Fortuny* i que fos —o no—un atac al seu autor, sí que era un text incòmode i polèmic en relació amb el Premi Ramon Llull i l'entitat organitzadora d'aquest premi, l'editorial Planeta, ja que Jaume Fuster era un membre del col·lectiu Ofèlia Dracs, però també el finalista del premi. Aquesta qüestió també l'aclaria el mateix col·lectiu en l'article que acompanyava el censurat:

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 meva, és clar— d'un col·lectiu del qual en Jaume Fuster forma part, trencaria les bones relacions establertes entre guanyador i finalista.

Segons el col·lectiu, Pere Gimferrer era un malpensat i per això atribuïa l'autoria de “La vànova de Valentino” a Jaume Fuster. Per això, un cop el setmanari *El Món* es va mostrar disponible per a la publicació de l'article polèmic, el col·lectiu va decidir publicar-lo amb la firma de l'autor concret, és a dir, de Jaume Cabré:

—Us hi aclariu?, 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 atribuïria 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.

Si, d'una banda, el col·lectiu revelava que havia demanat a Cabré que firmés “La vànova de Valentino” per tal que quedés clar, sobretot a Gimferrer, que el text no l'havia escrit Jaume Fuster, de l'altra, el mateix Fuster considerava que encara calia aclarir alguns punts d'aquesta qüestió, que ell considerava foscos i, per això, escrivia un *post scriptum* en forma de carta dirigida a Gimferrer en què, essencialment, repetia que el text de Cabré-Ofèlia Dracs no era un atac a la persona Gimferrer, sinó una crítica de la seva novel·la *Fortuny*, que, d'altra banda, ell compartia plenament.

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”.

Polèmiques al marge, si d'una banda aquests textos revelen el punt de vista crític sobre la novel·la *Fortuny* del col·lectiu Ofèlia Dracs i, sobretot, de dos membres concrets com Jaume Cabré i Jaume Fuster, de l'altra, fan palesa la seva concepció de

concebre i fer novel·la en llengua catalana, totalment oposada a la de l'autor en qüestió. Aquesta reflexió d'Ofèlia Dracs és una lectura subjecta als canons de l'època, ja que a inicis de la dècada dels anys vuitanta, més que buscar un estil barroquitzant i artificios, prevalia un llenguatge literari que volia normalitzar-se, arribar a un gran públic, assemblar-se al màxim possible al llenguatge parlat, al català viu. És normal que la proposta de Gimferrer fos, segons Cabré, Fuster i els altres escriptors d'Ofèlia Dracs, només un exercici no reeixit d'estil i que, per tant, el fet que *Fortuny* hagués guanyat el premi no podia respondre a les qualitats literàries del relat, sinó a la condició de “vaca sagrada” del seu autor.

Encara tres anys després, un altre col·lectiu, Joan Orja,⁶⁷ i arran de la publicació de l'assaig *Verinosa llengua*,⁶⁸ posava en dubte la validesa d'algunes paraules de *Fortuny*, preguntant-se si valia la pena recórrer al lèxic en desús:

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?⁶⁹

Com afirmava Orja en aquesta ressenya a *Verinosa llengua*, els autors d'aquest llibre, Xavier Pericay i Ferran Toutain, acaraven sense complexos el tema polèmic de la normalització lingüística, analitzant la qüestió capital de l'enorme distància entre el català real (el que la gent parlava) i la seva versió formalitzada en forma literària i periodística. Com assenyalava Orja, *Verinosa llengua* ofería una selecció d'allò que els seus autors consideraven “barbaritats” lingüístiques i que es trobaven en les novel·les de Jaume Cabré, Lluís Racionero, Pere Gimferrer, Quim Monzó i Toni Pascual. Però Orja només proposava l'exemple de *Fortuny*.

67. “Nascut el 1985, el col·lectiu Joan Orja, format per Josep-Anton Fernández, Oriol Izquierdo i Jaume Subirana, va col·laborar regularment, fins a la fi del 1988, com a crític literari a *La Vanguardia* i a les revistes *El Urogallo* i *Leer* així com a *Lletra de canvi*, on va signar durant un any la secció ‘Fira de vanitats’”. Els articles es poden llegir avui a JOAN ORJA, *Fahrenheit 212. Una aproximació a la literatura catalana recent*, Barcelona, La Magrana, 1989.

68. X. PERICAY i F. TOUTAIN, *Verinosa llengua*, Barcelona, Empúries, 1986.

69. JOAN ORJA, “El derecho de hablar en paz”, *La Vanguardia*, 19 de juny de 1986, p. 46.

Si no hi va haver una reacció escrita de Gimferrer ni a l'article de Cabré-Ofèlia Dracs "La vànova de Valentino", ni a la carta del *post scriptum* de Fuster, ni al llibre *Verinosa llengua* de Pericay i Toutain, sí que n'hi va haver en relació amb l'afirmació d'Orja que la paraula "cataracta" era una mala traducció de la paraula castellana *catarata*. Així, tres dies després de la ressenya de Joan Orja, el 22 de juny 1986, i a la secció "Cartas de los lectores" de *La Vanguardia*, Gimferrer puntualitzava que, si, d'una banda, la paraula que ell havia emprat a la seva novel·la *Fortuny*, "cataracta", no era una mala traducció del castellà, de l'altra, això no era el que Pericay i Toutain havien escrit al seu polèmic llibre, ja que aquests dos autors, sobre la paraula en qüestió, havien afirmat no que fos incorrecta, sinó que no havia estat admesa al diccionari normatiu:

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 puntualización 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 i 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 Verdguer usa esta voz en *L'Atlàntida* como sinónimo culto de "cascada".⁷⁰

Encara a inicis dels anys noranta la polèmica entorn del Premi de novel·la Ramon Llull i de suposades operacions de màrqueting per promoure determinats escriptors tornava a involucrar la figura de Pere Gimferrer i, indirectament, la seva novel·la *Fortuny*. En aquest cas, els dubtes els aixecava Isidor Cònsul arran d'unes declaracions de Gimferrer en ocasió de l'última novel·la guanyadora del Ramon Llull, *El sexe dels àngels*, de Terenci Moix. Fent al·lusió a un text anterior de Gimferrer, "De la necessitat dels mandarins", que per la seva importància amb referència a la posició de Gimferrer sobre el tipus de llenguatge literari tractem amb detall una mica més avall (§ 1.4.2), Cònsul denunciava que Gimferrer, si bé potser no havia fet una operació de màrqueting favorable a l'editorial organitzadora del premi (i Cònsul recordava que Gimferrer

70. P. GIMFERRER, *La Vanguardia*, 22 de juny de 1986, p. 8.

treballava en una de les empreses de Lara), sí que havia fet un acte de promoció vers el Premi Ramon Llull, distinció que Cònsul no considerava gens reeixida:

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 franciradors 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.⁷¹

La resposta de Gimferrer a Cònsul no es va fer esperar i va arribar l'endemà mateix i en forma de dues preguntes a la secció de cartes dels lectors del mateix diari *La Vanguardia*. Si, d'una banda, Gimferrer considerava que les seves valoracions sobre l'estat actual de la narrativa en llengua catalana no tenien res a veure amb una operació de màrqueting perquè aquestes valoracions també les subscriuen altres crítics literaris aliens al premi, com ara Molas, Castellet i Guillamon, de l'altra, defensava el Premi Ramon Llull i escriptors com Perucho i Monzó, perquè, a diferència d'altres autors que proposava Cònsul, aquests sí que eren autors exportables i reconeguts també fora de Catalunya, ja que havien estat traduïts a almenys deu llengües. I, finalment, Gimferrer, sospitant que l'atac de Cònsul també anava dirigit a la seva novel·la guanyadora del premi, *Fortuny*, li recordava que ja havia estat traduïda a sis idiomes.

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*?⁷²

71. I. CÒNSUL, “Parlem massa i llegim poc”, *La Vanguardia*, 27 d'octubre de 1992, p. 6.

72. P. GIMFERRER, “Preguntas de Pere Gimferrer”, *La Vanguardia*, 28 d'octubre de 1992, p. 20.

Fortuny des del moment mateix d'haver estat guardonada amb el Premi Ramon Llull de novel·la, com assenyalava Bou, va generar fervents detractors i defensors. La qüestió és que, des del nostre punt de vista, els detractors posaven en dubte la qualitat literària de la novel·la, no sols tenint en compte les característiques narratives i estilístiques del text, sinó que sobretot tenien en compte elements exteriors. Uns elements exteriors que estaven exclusivament relacionats amb els afers privats del seu autor, com ara que Gimferrer formés part de la plantilla d'una de les editorials de José Manuel Lara, propietari del Grup Planeta i de l'editorial creadora i organitzadora del premi. Els detractors, denunciant aquests elements exteriors al text i pertanyents a l'autor, també denunciaven la poca transparència del món editorial i dels premis literaris en l'àmbit català, un terreny aleshores fèrtil i en expansió continuada.

1.4. *FORTUNY, PERE GIMFERRER I LA NOVEL·LA EN LLENGUA CATALANA*

1.4.1. *Les reflexions de l'autor sobre la pròpia novel·la*

Des del moment d'escriptura mateix, Pere Gimferrer va concebre *Fortuny* com una novel·la. Un cop finalitzada l'escriptura, va presentar l'obra inèdita a un premi de novel·la, el Ramon Llull, i, finalment, des de l'obtenció del premi i de la publicació del llibre, sempre va definir *Fortuny* com una novel·la. Però, quin tipus de novel·la és *Fortuny* segons el seu propi autor? Amb quins termes l'explica? Quins aspectes en destaca?

Ja en les primeres declaracions arran de l'obtenció del Ramon Llull, Gimferrer definia la seva obra com una novel·la i declarava que sempre havia volgut escriure'n 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...⁷³

Així, Gimferrer no solament considerava que *Fortuny* era una novel·la, una narració pura, sinó que tal narració seguia l'estil dels *Dietaris* (sobretot del segon), perquè també partia d'uns elements reals (històrics, documentats) per a recrear-los en un espai de ficció.

Segurament, una de les definicions més interessants de *Fortuny* feta pel mateix autor és la que posa en relació la forma narrativa de la novel·la amb el llenguatge narratiu cinematogràfic, a partir de la manera de fer cinema de dos cineastes concrets, l'italià Luchino Visconti i l'alemany Rainer Werner Fassbinder: “[Fortuny és com] una escenografia de Visconti filmada per Fassbinder, sincopadament.”⁷⁴ (La relació de Gimferrer amb el cinema la tractem a l'última part de la tesi, al paràgraf 6.1.)

Un altre aspecte de la novel·la que, com hem analitzat, va generar debat va ser el seu llenguatge, volgudament artificial, estetitzant i en sintonia amb el món artístic de la nissaga Fortuny i de l'estètica decadent *fin de siècle* que la novel·la tracta d'evocar. L'ús d'aquest llenguatge “artificial” a principis dels anys vuitanta, un moment en què la llengua catalana començava a viure un procés real de normalització lingüística, era un gest si més no agosarat, audaç. Però això, l'escriptor, evidentment, ja ho sabia:

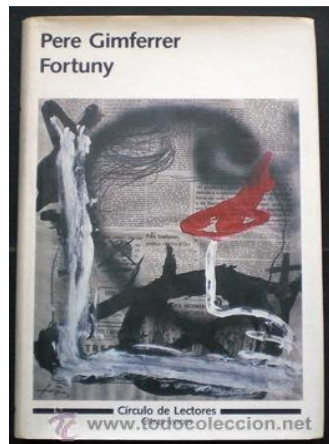
Fortuny es la sedimentación de una serie de temas que me habían estado interesando toda la vida pero que no habían convergido en un solo proyecto. Traté, y lo conseguí —para bien o para mal, está por ver—, de hacer una cosa que tuviera cierto papel de revulsivo dentro de, por un lado, la narrativa peninsular, 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.⁷⁵

Efectivament, *Fortuny* va cridar l'atenció i a la segona edició castellana, la del 1987, una edició exclusiva per als lectors socis del Círculo de Lectores, no sols es publicava la traducció de Losada, sinó que el llibre també contenia una il·lustració de Tàpies a la coberta; un text de Paz, “La trama mortal”, en forma de pròleg, i una nota explicativa de l'autor.

73. R. M. PIÑOL, “La novel·la de Pere Gimferrer guanyà el premi Lluçà”, *op. cit.*, p. 34.

74. J. GUILLAMON, “Pere Gimferrer, més enllà dels miralls”, *op. cit.*, p. 37.

75. J. GUERRERO MARTÍN, “El mundo no sería el mismo sin Rimbaud”, *La Vanguardia Magazine*, 16 de juny de 1985, p. 10.



Coberta i detall de l'edició per part de Círculo de Lectores (1987) amb una il·lustració d'Antoni Tàpies.

Fixant-nos en la il·lustració de Tàpies de la coberta, en destaquem la part central. Aquí proposem dues imatges: a la imatge de l'esquerra, la fotografia de la coberta del llibre amb la il·lustració completa de Tàpies, i a la imatge de la dreta, el detall central, en què es pot llegir clarament el nom de l'autor de la novel·la en qüestió, és a dir, Pere Gimferrer. La il·lustració de Tàpies és quasi totalment una pàgina de diari i al centre hi ha una notícia relativa a Pere Gimferrer. El titular d'aquesta notícia central diu: "Pere Gimferrer, premio 'Lletra d'Or'". El contingut, en canvi, no es pot llegir gaire bé, ja que Tàpies l'ha tapat parcialment (de dalt a baix) amb una pinzellada gruixuda de color negre. Malgrat això, es dedueix que la notícia explicava que Gimferrer acabava de rebre el Premi Lletra d'Or per al poemari *L'espai desert*.⁷⁶ Tal com ens va aclarir el mateix Gimferrer (§ 8.2), Tàpies no va fer aquesta il·lustració expressament per a la coberta d'aquesta edició, sinó que és senzillament un regal de Tàpies a Gimferrer:

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 va 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*.⁷⁷

76. P. GIMFERRER, *L'espai desert*, Barcelona, Edicions 62, 1977.

77. P. GIMFERRER, "Entrevista", annexos, § 8.2.

Aquesta il·lustració de Tàpies és propietat de Gimferrer i, malauradament, com altres obres de Tàpies que pertanyen a privats, no ha estat catalogada. Tot i això, mitjançant aquesta il·lustració ja des de la coberta mateix s'evocava l'autor del llibre, destacant la relació entre llenguatge escrit i llenguatge visual, entre la paraula i la imatge.

A la nota explicativa, Gimferrer revelava els motius personals que l'havien portat a escriure el llibre i aclaria —per qui encara en tingués algun dubte— que, des del seu punt de vista, *Fortuny* era una novel·la. També hi especificava els motius d'un estil i d'un tema que, des d'un primer moment, havien estat considerats, per una part de la crítica, artificiosos, complexos i elitistes:

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.⁷⁸

Poc després, l'any 1990, Gimferrer definia *Fortuny* com un “correlat verbal” i explicava amb més detall el tipus de llengua que havia emprat per a escriure la seva novel·la:

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 deliberat pastitx que fos l'exploració de les capacitats semàntiques d'un català molt clarament literari, allunyat de qualsevol intent de versemblança.⁷⁹

Gimferrer, en una altra entrevista, també feia servir la paraula “mosaic” per a definir la forma de la seva novel·la:

78. P. GIMFERRER, “Para esta edición”, a P. GIMFERRER, *Fortuny*, trad. cast., València, Círculo de Lectores, 1987, p. 13-14.

79. J. GUILLAMON, “Pere Gimferrer: vigència recobrada del poema”, *Cultura*, núm. 11 (1990), p. 20.

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.⁸⁰

“Mosaic” o “correlat verbal” són dues definicions que proposa el mateix autor per definir la seva obra i que també són vàlides per explicar la seva estructura essencialment fragmentària (§ 2.4).

Concloent, en la majoria de les seves declaracions i reflexions entorn de la seva pròpia obra, Gimferrer subratllava i defensava que *Fortuny* era una novel·la i, sovint, explicava que sempre havia volgut escriure'n una. Aquesta revelació és fonamental per entendre que hi havia una intenció inicial; que, per part de l'escriptor —recordem-ho, aleshores un reconegut poeta i assagista, però no un novel·lista—, hi havia l'objectiu clar i precís de canviar de registre i escriure una novel·la. Quan decideix fer-ho amb intenció de publicar, Gimferrer ho fa en llengua catalana i des d'una actitud subversiva, amb la voluntat de renovar el panorama novel·lesc en llengua catalana. Per fer-ho, Gimferrer cerca una forma, un contingut i un llenguatge nous, i a la base d'aquesta renovació hi ha una evident hibridació genèrica i un diàleg constant entre imatge i paraula, a través de dos binomis fonamentals en tota l'obra de Gimferrer: literatura i pintura, literatura i cinema.

Si la intenció de Gimferrer, a finals dels anys setanta, principis dels anys vuitanta, era la d'escriure una novel·la en llengua catalana per renovar-ne els paràmetres, cal analitzar quina era la seva visió, en qualitat de crític literari, de la novel·la en llengua catalana d'aquell moment. Quina era l'opinió crítica de Gimferrer sobre la novel·la catalana? Quins eren els autors als quals Gimferrer, entre 1969 i 1980 —període immediatament precedent a la publicació de *Fortuny* i, per tant, potencialment de la seva gestació—, dedicava una recensió, un article o un pròleg?

80. J. HEYMANN i M. MULLOR-HEYMANN, “La conciencia crítica: Pere Gimferrer [entrevista]”, a *Retratos de escritorio. Entrevistas a autores españoles*, Frankfurt, Vervuert Verlag, 1991, p. 69.

1.4.2. *Les reflexions de Pere Gimferrer sobre la novel·la en llengua catalana*

La carrera d'escriptor de Pere Gimferrer va començar molt aviat, el 1963 (quan tenia divuit anys), publicant, principalment, ressenyes de llibres (i també de pel·lícules) a la revista barcelonina *El Ciervo*, on va escriure fins al gener de 1969. Les col·laboracions a la premsa de Gimferrer, sobretot com a crític literari, són molt abundants, amb publicacions a *Destino*, *Serra d'Or*, *El Noticiero Universal*, *El Correo Catalán*, *La Vanguardia*, *El País* i *l'ABC*,⁸¹ de la mateixa manera que també ho són els seus treballs de prologuista. En aquests escrits, sovint hi trobem reflexions entorn del gènere novel·la i de determinades novel·les que mostren quin tipus de narrativa espanyola i catalana, però també en altres llengües, interessava Gimferrer. Limitant-nos a escriptors catalans que escrivien novel·la en llengua catalana en els anys compresos entre 1965 i 1982, Joan Perucho, Josep Pla, Baltasar Porcel i Terenci Moix són noms que en aquestes reflexions crítiques de Gimferrer hi tenen una presència constant.

Seguint un ordre cronològic, l'estiu de l'any 1964, a la secció de ressenyes de llibres "Libros abiertos" d'*El Ciervo*, Gimferrer s'atrevia a proposar una breu recensió d'una novel·la escrita i publicada en llengua catalana per un jove escriptor (aleshores quasi) desconegut, Baltasar Porcel. En ocasió de la publicació de *Testa de copo*, tercera novel·la d'Alfonso Grosso, i de *La lluna i el "Cala Llamp"*, segona de Baltasar Porcel,⁸² Gimferrer escrivia que la novel·la de Porcel era millor que la de Grosso, més ben construïda i resolta, malgrat que el seu autor, Porcel, no era més bon novel·lista 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

81. Per a una llista completa de les col·laboracions a la premsa de Pere Gimferrer, vegeu el repertori bibliogràfic d'Enric BOU i Jordi GRACIA [en línia], <<https://sites.google.com/a/unive.it/albumgimferrer/bibliografia-1>> [Consulta: 20 maig 2016]

82. A. GROSSO, *Testa de copo*, Barcelona, Seix Barral, 1963; B. PORCEL, *La lluna i el "Cala Llamp"*, Barcelona, Albertí, 1963. La primera novel·la de Porcel va ser *Solnegre*, Barcelona, Albertí, 1961.

frecuente en la literatura catalana—, lo cierto es que *La lluna i el “Cala Llamp”* es novela más lograda que su coetánea andaluza.⁸³

Aquesta predilecció de Gimferrer per Porcel, però, sobretot, pel Porcel novel·lista, va continuar en altres escrits posteriors. L’any 1969, a la revista madrilenya *Ínsula*, Gimferrer publicava un article panoràmic sobre les últimes publicacions de Porcel. No feia ni un any que Porcel acabava de publicar la seva quarta novel·la en llengua catalana, *Els argonautes*,⁸⁴ i l’editorial Tàber li havia publicat tres llibres: el volum de relats escrits en espanyol, *Las sombras chinescas*, simultàniament en català i en espanyol *Viatge a les Balears Menors*, i la traducció a l’espanyol de *La lluna i el “Cala Llamp”*.⁸⁵

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.⁸⁶

Rere la decisió de Tàber de publicar els llibres de Porcel, hi havia Joan Perucho, des d’aquell any, 1968, el seu director literari. De fet, Perucho, a Tàber i també aquell any, va encarregar a Gimferrer escriure la introducció a la traducció espanyola de *Dràcula*, de Bram Stoker.⁸⁷ No sols Gimferrer havia notat les qualitats de novel·lista de Porcel, sinó que també Perucho considerava que Porcel era un escriptor referent dins del panorama literari català i que, per això, calia publicar-lo i traduir-lo a l’espanyol.

L’any 1972, Edicions 62 proposava una reedició de la primera novel·la de Porcel, *Solnegre*, i Gimferrer en firmava el pròleg. En aquest pròleg, Gimferrer tornava a posar

83. P. GIMFERRER, “Los jóvenes”, a la secció “Libros abiertos”, *El Ciervo*, núm. 127 (agost-setembre 1964), p. 12-13.

84. B. PORCEL, *Els argonautes*, Barcelona, Edicions 62, 1968.

85. *Las sombras chinescas*, *Viatge a les Balears Menors* (i també *Viaje a las Baleares Menores*) i *La luna y el velero*, Barcelona, Tàber, 1968.

86. P. GIMFERRER, “El mundo de Baltasar Porcel”, *Ínsula*, núm. 267, p. 13.

87. Vegeu l’article de L. CAROL, “Dracula, the vampire in Catalonia: between literature and cinema through Pere Gimferrer”, *Catalan Review* (Liverpool University Press), núm. 28 (2014), p. 109.

en evidència les qualitats de novel·lista de Porcel i considerava *Solnegre* una de les millors novel·les de postguerra dins del context literari 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.⁸⁸

L'any següent, el 1973, Gimferrer escrivia el pròleg al recull de narracions breus *Crónica de atolondrados navegantes*.⁸⁹ Posteriorment, des de l'any 1974 fins al 1977, encara va publicar en llengua espanyola altres anàlisis sobre la literatura catalana d'aquell període. D'una banda, i en funció de col·laborador expert, es va ocupar de la literatura catalana a *El año literario español*, un llibre que l'editorial madrilenya Castalia publicava cada any des del 1970. L'objectiu era el d'oferir, mitjançant l'anàlisi de diferents experts, una panoràmica sobre la literatura espanyola publicada en llengua espanyola, catalana i gallega. Durant quatre anys consecutius, des del 1974 fins al 1977, Pere Gimferrer va proposar el seu balanç anual sobre la literatura (poesia, narrativa i assaig) en llengua catalana que s'havia publicat a Espanya.⁹⁰ D'altra banda, i sempre per a un públic espanyol no catalanoparlant, Gimferrer va escriure un article a la *Revista de la Universidad Complutense* de Madrid en què feia una descripció crítica, i alhora molt personal, sobre l'estat de la novel·la catalana, des de la immediata postguerra fins al 1975. En les quatre visions panoràmiques de Castalia, però sobretot en l'article a la *Revista de la Universidad Complutense*, sobresurten els noms de Rodoreda, Villalonga, Pla, Perucho, Pedrolo, Artís-Gener, Porcel i Moix.

88. P. GIMFERRER, "Pròleg", a *Solnegre*, Barcelona, Edicions 62, 1973, p. 5-8.

89. P. GIMFERRER, "Las navegaciones de Baltasar Porcel", a *Crónica de atolondrados navegantes*, Barcelona, Península, 1973.

90. P. GIMFERRER, "La literatura catalana", a *El año literario español 1974*, Madrid, Castalia, 1974, p. 111-120; "La literatura catalana", a *El año literario español 1975*, Madrid, Castalia, 1975, p. 111-126; "La literatura catalana", a *El año literario español 1976*, Madrid, Castalia, 1976, p. 117-130; "La literatura catalana: poesía, narrativa, ensayo, prosa varia", a *El año literario español 1977*, Madrid, Castalia, 1977, p. 96-111.

Tal com escriu a l'article publicat a la *Revista de la Universidad Complutense*, per a Gimferrer, els dos noms centrals de la novel·la de postguerra eren Mercè Rodoreda i Llorenç Villalonga i, al costat d'aquests dos autors, hi posava 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 postguerra son Llorenç Villalonga y Mercè Rodoreda. [...] El mayor prosista catalán viviente, Josep Pla, sólo tangencialmente es narrador. [...] *L'herència* [i] [...] *Nocturn de primavera* [...] cuentan entre lo más valioso y personal que el género ha dado en catalán en los años de postguerra.⁹¹

Un altre grup que proposava Gimferrer era el de l'exili, amb algun nom i algun títol interessants, però hi destacava, sobretot, Avel·lí Artís-Gener,⁹² per la seva capacitat experimental i la seguretat 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.⁹³

En qualsevol cas, segons Gimferrer, el novel·lista més prolífic d'aquesta generació, que va viure la Guerra Civil espanyola i que es va donar a conèixer durant la postguerra, era Manuel de Pedrolo. Al costat de Pedrolo, també hi col·locava els menys prolífics —narrativament parlant— Joan Perucho i Jordi Sarsanedas. Finalment, Gimferrer considerava que, com a narradors joves catalans, calia destacar Baltasar Porcel i Terenci Moix.

91. P. GIMFERRER, "La novela actual en lengua catalana", *Revista de la Universidad Complutense* (Madrid), núm. XXIV/99 (1975), p. 86-89.

92. Gimferrer ja havia exposat aquestes qualitats de narrador experimental d'Avel·lí Artís-Gener un parell d'anys abans, l'any 1973, a *Destino*, en ocasió de la publicació de la seva quinta novel·la, *L'enquesta del Canal 4*.

93. P. GIMFERRER, "La novela actual en lengua catalana", *op. cit.*, p. 89-90.

Porcel i 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.⁹⁴

Durant els anys setanta, si d'una banda Gimferrer va publicar algunes panoràmiques sobre la literatura i la novel·la catalana per a un públic principalment espanyol i castellanoparlant, amb un objectiu essencialment divulgatiu, però amb la intenció de destacar els noms qualitativament segons ell més dotats; de l'altra, a *Destino* i a *Serra d'Or*, va dedicar la seva atenció a escriptors catalans concrets, fent emergir, una altra vegada, els noms de Josep Pla, Avel·lí Artís-Gener, Joan Perucho, Terenci Moix i, també, el de Pau Faner.

Començant per *Destino* i seguint un ordre cronològic, veiem quines són les qualitats que Gimferrer destacava d'aquests narradors.

De Josep Pla, i arran de la publicació d'*En mar*, volum divuitè de l'*Obra completa* per part de l'editorial Destino,⁹⁵ Gimferrer destacava els seus dots d'observador i la seva gran capacitat per a transcriure amb exactitud i a través d'un estil precís imatges visuals (com ara un paisatge) en forma de text escrit. En aquest sentit, notem l'atracció de Gimferrer per aquesta prosa capaç de (re)crear imatges.

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.⁹⁶

Aquest exercici de transformar una imatge en paraules, en el cas de *Fortuny*, Gimferrer no el farà a través de l'observació atenta i a *plain air* com Pla, sinó mitjançant l'ècrasi d'imatges artístiques (quadres, fotografies, escenes de pel·lícules). D'altra banda, en aquesta ressenya crítica, Gimferrer també destacava el compromís d'escriptor de Pla vers l'ofici d'escriure, subratllant-ne la responsabilitat moral de

94. Ídem, p. 92.

95. J. PLA, *En mar. Obra completa*, vol. 18, Barcelona, Destino, 1971.

96. P. GIMFERRER, "Josep Pla, viajero", *Destino*, 3 d'abril de 1971, p. 65.

l'escriptor envers el seu ofici. Les successives reflexions de Gimferrer sobre Pla i sobre la narrativa en llengua catalana, sobretot en els seus articles per a *El Correo Catalán*, girarien entorn d'aquests dos factors: el binomi ull (observació) i paraula, i la responsabilitat moral que ha de tenir qualsevol escriptor envers la seva pròpia literatura.

També en la secció "Letras catalanas", Gimferrer analitzava una altra novetat editorial, en aquest cas de Proa: *L'enquesta del Canal 4*,⁹⁷ cinquena novel·la d'Artís-Gener. Si de Pla en destacava l'estil concís i eficaç de la seva prosa, d'Artís-Gener, en canvi, en valorava la voluntat d'experimentació.

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.⁹⁸

Reconeixent que no era el mateix: Gimferrer col·locava Artís-Gener al costat de Sarsanedas i Perucho, dos escriptors segons ell atípics i per això potencialment referents en la narrativa d'aleshores.

Arran de la publicació d'*Històries apòcrifes*,⁹⁹ Gimferrer destacava que Perucho, tot i haver publicat poesia i crítica d'art, era essencialment un narrador, però no un narrador comú, sinó únic, diferent respecte al que havia produït la narrativa catalana, aleshores interessada en allò real. Així, aquesta darrera publicació en llengua catalana de Perucho, juntament amb les precedents *Llibre de cavalleries* (1959) i *Les històries naturals* (1960), i també amb *Mites* (1954) de Sarsanedas,¹⁰⁰ representava una línia alternativa per a la narrativa catalana, una línia exponent de la literatura de la imaginació.

97. A. ARTÍS-GENER, *L'enquesta del Canal 4*, Barcelona, Proa, 1973.

98. P. GIMFERRER, "L'enquesta del Canal 4 de Avel·lí Artís Gener", *Destino*, 7 de juliol de 1973), p. 30.

99. J. PERUCHO, *Històries apòcrifes*, Barcelona, Edicions 62, 1974.

100. J. SARSANEDAS, *Mites*, Barcelona, Selecta, 1954. Perucho també havia comentat aquesta obra de Sarsanedas a J. PERUCHO, "Jordi Sarsanedas o l'escriptor darrera el mite", a AUTORS DIVERSOS, *Cita de narradors*, Barcelona, Selecta, 1958, p. 201-221.

Joan Perucho ha publicat també poesia i crítica d'art, però és, a mi manera de veure, substancialment un narrador. Un narrador aïllat: fora dels coetànys *Mites*, de Jordi Sarsanedas, els dos títols que acabo de citar no ofereixen punts de contacte amb cap zona de la literatura catalana contemporània. [...] La aparició de *Històries apòcrifes* és, doncs, important, per dos conceptes: incorpora novament l'autor a la bibliografia catalana i ofereix una oportunitat, necessària, de reconsiderar la seva posició.¹⁰¹

D'*Històries apòcrifes*, Gimferrer en subratllava la visualitat d'algunes de les seves narracions, de tal manera que cada història evocava una imatge possible (un record, una experiència, una sensació) que feia referència a un personatge o a un lloc existents.

En rigor, no són solament narracions curtes lo que componen el volum. Així, "Carcasona Simó de Montfort i la bella Josette" és un quadre de viatge; "Ramonet, la nena dels trens i la rosa petrificada" una descripció de la estança juvenil de Picasso a Horta de Sant Joan, "El vescomte en el seu poble" una visita al palau de los Toulouse-Lautrec, i museu del pintor, a Albi; "Madame d'Isbay al Pirineu" una glosa a un poema de Rafael Sánchez Mazas i a la personalitat d'aquest escriptor; "El bosc sagrat dels monstres" una divagació sobre el famós parc manierista suscitat per la lectura del Bomarzo de Manuel Mújica Láinez, i "El cavaller inexistent", una nota sobre la bella novel·la homònima d'Italo Calvino.¹⁰²

Aquesta força de la imaginació aplicada a la narració per crear imatges i sobreposar espais i temps, emergirà, d'una manera molt més fragmentària, en la seva novel·la *Fortuny*. Recentment, Julià Guillamon ha acostat l'estil poètic i visual-sequencial de Perucho amb les proses del *Dietari* i les escenes de *Fortuny* de Gimferrer, tenint en compte les consideracions de Gimferrer mateix sobre la poesia de Perucho: "Gimferrer veia els poemes de Perucho com 'l'acompliment d'un instant extàtic', disgregat, no sequencial i per això, característicament líric, com les proses del seu dietari o les escenes de la seva novel·la *Fortuny*."¹⁰³

Pocs mesos després, Gimferrer parlava de Sarsanedas i una altra vegada de Perucho. I ho feia arran de la reedició i publicació de dues novel·les: *Mites*, de Jordi Sarsanedas (un recull de narracions que es va publicar per primera vegada el 1954), i *Els balnearis*, de Joan Perucho (una novel·la curta, versió definitiva d'una primera publicació en castellà de l'any 1972 per a la Biblioteca Universal Planeta, *Historias secretas de*

101. P. GIMFERRER, "Las fabulaciones de Joan Perucho", *Destino*, 6 d'abril de 1974, p. 38-39.

102. Ídem, p. 39.

103. J. GUILLAMON, *Joan Perucho, op. cit.*, p. 647.

balnearios). Gimferrer no solament considerava aquests dos escriptors com dos narradors atípics de la literatura catalana, sinó també com dos narradors que havien de ser uns models per a la narrativa catalana d'aquells moments. També recordava que tant Perucho com Sarsanedas havien començat la seva trajectòria literària escrivint poesia per evolucionar cap a la narrativa (una narrativa que ell considerava d'arrel essencialment poètica) i que la seva proposta narrativa, que ja començava als anys cinquanta, era, dues dècades després, encara una proposta totalment vàlida i actual. En aquest sentit, Gimferrer denunciava el perill que podia suposar per a les diferents literatures hispàniques, i, per tant, per a la catalana també, la tendència que en aquells moments hi havia a oblidar els propis autors per anar a buscar models en les literatures estrangeres.

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.¹⁰⁴

Gimferrer, doncs, del tipus de narrativa d'aquests autors en destacava l'arrel poètica. Pel que feia a *Mites* de Sarsanedas, considerava que les narracions tenien una forta potència verbal i d'imaginació, i en destacava, així, la capacitat visual de la narrativa d'aquesta obra de Sarsanedas:

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.¹⁰⁵

De Perucho, Gimferrer en reivindicava el paper en la narrativa fantàstica catalana i en destacava el costat més rococó, refinat i culte d'*Els balnearis*.

104. P. GIMFERRER, "Los caminos de la imaginación. Dos narradores atípicos, Perucho y Sarsanedas, y su posible influencia en nuestra literatura", *Destino*, 17 de juny de 1976, p. 28.

105. *Ibidem*.

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.¹⁰⁶

Pel que fa a la narrativa més jove d'aleshores, Gimferrer posava en relleu Pau Faner, fent una breu ressenya dels dos últims llibres que s'acabaven de publicar: la novel·la *Un regne per a mi* i el recull de relats *El camp de les tulipes*. Gimferrer considerava que Faner era una de les figures més interessants dins del conjunt de joves escriptors que conformaven la nova generació de la narrativa catalana i també es mostrava molt optimista, ja que veia positivament l'elevat nombre de noves i variades propostes narratives que aquests joves escriptors anaven publicant. En relació amb la qualitat d'aquestes noves propostes, no emetia judicis de valor concrets, ja que considerava que per fer-ho calia temps i esperar que anessin madurant.

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.¹⁰⁷

Gimferrer, a més, recalcava el costat poètic de la narrativa de Faner, definint les narracions d'*El camp de les tulipes* com a poemes narratius en prosa. D'altra banda, considerava interessant que l'estructura de la novel·la *Un regne per a mi* es bastís en l'ambigüitat entre la realitat i allò irreal o somniat.

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

106. *Ibidem*.

107. P. GIMFERRER, "Pau Faner, en la joven narrativa. Una obra personal, en un panorama confuso, abre el camino encantado de la invención", *Destino*, 12 d'agost de 1976, p. 22.

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.¹⁰⁸

És significatiu que aquestes qualitats que Gimferrer subratllava en la narrativa de Faner, un diàleg entre prosa i poesia i un diàleg també entre paraula i imatge (o imaginat/somiat), siguin elements essencials de *Fortuny*.

També aquell any, el 1976, i a *Destino*, Gimferrer va publicar un article en forma de reflexió panoràmica sobre la literatura en llengua catalana d'aleshores. Era un article semblant al que un any abans havia publicat a la *Revista de la Universidad Complutense*, "La novela actual en lengua catalana", però, aquí, a més, posava en relació la producció catalana amb la producció en llengua castellana. Ell considerava que si, d'una banda, era emergent, tant en la poesia com en la novel·la catalana, una voluntat de renovació caracteritzada per un retorn a la línia d'avantguarda, de l'altra, subratllava que en el cas concret de la novel·la en llengua catalana aquesta renovació havia anat més lenta a causa de les dificultats per poder publicar amb normalitat durant la postguerra i que, per això, llavors, durant la dècada dels setanta, es redescobrien i es recuperaven autors com Perucho, Artís-Gener i Sarsanedas, al mateix temps que apareixien joves propostes com les de Porcel, Moix i 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.¹⁰⁹

Gimferrer, per tant, destacava aquesta voluntat de renovació que durant la dècada dels anys setanta estava mostrant la novel·la catalana, que deixava certes tècniques

108 *Ibidem*.

109. P. GIMFERRER, "Literatura. Dos balances provisionales", *Destino*, 22 d'abril de 1976, p. 35.

tradicionals i cercava noves fórmules d'expressió narrativa. També amb la seva novel·la *Fortuny*, s'inserirà en aquesta línia d'escriptors que demostren una voluntat per innovar dins del gènere.

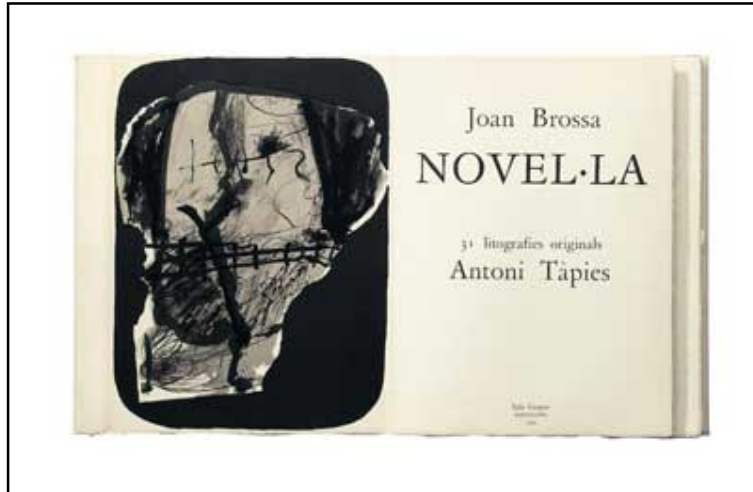
L'any 1975, en ocasió de la publicació de la novel·la de Brossa i Tàpies *Novel·la*, una edició en facsímil d'Els Llibres del Mall, Gimferrer publicava a la revista *Serra d'Or* una interessant reflexió crítica. Aquí, Gimferrer subratllava l'actualitat que encara deu anys després tenia la proposta literària en forma de novel·la de Brossa i 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, per tant, no sols destacava l'actualitat de la novel·la de Brossa i Tàpies, sinó que considerava que la novel·la havia de ser subversiva, capaç d'innovar, de fer noves propostes, d'eixamplar-ne els horitzons tradicionals. És essencial aquesta consideració de Gimferrer per entendre la seva voluntat amb *Fortuny* no solament de proposar una nova forma de fer i d'entendre la novel·la, sinó també d'inserir-se en la línia més innovadora



Fotografia de Fernando Cortiglia del lloc de la coberta de la primera edició de *Novel·la*, de Joan Brossa i Antoni Tàpies, Barcelona, Sala Gaspar, 1965. La coberta va ser elaborada amb un relleu en sec per Antoni Tàpies.



Fotografia de Lluís Bover de la portada de *Novel·la*, de Joan Brossa i Antoni Tàpies (edició facsímil), col·l. “Els Llibres del Mall”, Barcelona, Curial, 1975.

Entre el 1979 i el 1981, en els articles d'opinió que va publicar a *El Correo Catalán* (textos, successivament, recollits als *Diataris*), Gimferrer també analitzava la particular situació que estaven vivint la llengua i la literatura catalanes, que en aquells moments començaven a experimentar un creixement ràpid d'autors, de títols, de premis literaris i també del mercat editorial. Segons ell, aquest creixement quantitatiu no anava acompanyat, però, d'un creixement qualitatiu. Gimferrer, doncs, sentia el deure moral com a escriptor de denunciar els perills que afectaven el desenvolupament qualitatiu de la literatura catalana. Analitzant aquestes reflexions entendrem per què, a l'hora d'escriure la seva primera novel·la en llengua catalana, opta per crear un llenguatge literari culte, volgudament artificial, totalment poètic i allunyat de la realitat i del present. En aquest sentit, destaquem i analitzem els escrits següents, seguint un ordre cronològic:

1/XI/1979, “Crítica i tradició literària”

En aquest article, i en ocasió de la publicació del volum pòstum d'escrits de Gabriel Ferrater, *Sobre literatura*,¹¹⁰ Gimferrer comentava els deures i les responsabilitats que havia de tenir qualsevol literatura en el procés de definir una tradició literària pròpia.

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.¹¹¹

Per a Gimferrer, el treball de Ferrater *Sobre literatura* reflectia aquests dos vessants de responsabilitat, és a dir, el de saber valorar els autors imprescindibles i el de saber-ne eliminar aquells que, per contra, no tenen cap valor. Per això, el llibre de Ferrater havia d'esdevenir un model a seguir a Catalunya de fer crítica literària.

[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.¹¹²

Aquesta opinió de Gimferrer que la crítica, en la conformació de la pròpia tradició literària, havia de ser capaç de “desempallegar-se” de certs autors, era també un atac envers un altre tipus de crítica literària catalana, que, contràriament, tendia a incloure-ho quasi tot. Un mes i mig després, com veurem, Gimferrer reforçava aquesta seva posició en un altre escrit, “De la necessitat dels mandarins”.

24/XI/1979, “Llengua i estil”

110. G. FERRATER, *Sobre literatura*, Barcelona, Edicions 62, 1979.

111. P. GIMFERRER, *Obra catalana completa*, vol. 2, *op. cit.*, p. 57-58.

112. Ídem, p. 59.

En aquest escrit, Gimferrer se sentia amb el deure moral de denunciar un altre perill, és a dir, la tendència a l'empobriment del llenguatge literari, que s'acostava al llenguatge parlat sense un treball d'estilització.

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.¹¹³

Segons Gimferrer, calia elevar la qualitat del llenguatge literari sense cap temor a allunyar-se del llenguatge parlat, per tal de poder construir una tradició literària enfortida. En el procés de normalització i represa de la llengua i de la literatura catalanes de finals dels anys setanta, calia, des de l'òptica de Gimferrer, prendre consciència que el registre literari pertany a un altre nivell d'experiència 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.¹¹⁴

Aquesta denúncia de Gimferrer que hi havia una literatura catalana que emprava un llenguatge massa pròxim al llenguatge col·loquial, sense un treball d'estilització, encara es reforçava més en un escrit d'uns quants dies després, l'article del dissabte 8 de desembre "La corrupció dels mots".

8/XII/1979, "La corrupció dels mots"

113. Ídem, p. 96.

114. Ídem, p. 95.

Arran de la publicació del llibre *Discours secrets*,¹¹⁵ que recollia els discursos privats que va fer el cap de les SS Heinrich Himmler l'any 1943 a Poznań davant dels membres de les SS, Gimferrer denunciava la buidor del llenguatge parlat sobretot a les ciutats —i en aquest cas feia referència tant al català com al castellà—, perquè havia esdevingut una suma de frases estereotipades i de tòpics, semblant al llenguatge corrupte i retòric de la política. D'altra banda, Gimferrer sostenia que la parla que es podia sentir a les zones allunyades de la ciutat encara es mantenia autòctona, incontaminada i, per tant, 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.¹¹⁶

També en aquest article Gimferrer sentia, doncs, el deure moral com a escriptor de denunciar una situació que estava danyant la literatura catalana. Sostenint la posició de l'article "Llengua i estil", que el llenguatge literari s'havia d'allunyar del llenguatge parlat, i valent-se dels versos de Hölderlin, declarava que, per arribar a tenir una literatura catalana digna, era imprescindible que els escriptors adoptessin un llenguatge escrit original, poètic, que evités la corrupció dels mots.

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.¹¹⁷

115. H. HIMMLER, *Discours secrets*, París, Gallimard, 1978.

116. P. GIMFERRER, *Obra catalana completa*, vol. 2, *op. cit.*, p. 121-122.

117. Ídem, p. 123.

Quedava clara, d'una banda, la preocupació de Gimferrer pel català literari que s'emprava, segons ell massa normal i senzill, en el sentit de vulgar, i no d'aparentment senzill (com era el cas del llenguatge literari de Pla o de Rodoreda, que es valien d'un treball d'estilització), i, de l'altra, la seva posició que proposava una literatura catalana que s'havia de servir d'un llenguatge literari que no tingués por d'allunyar-se de la parla del carrer, que no s'estigués d'usar un lèxic i un llenguatge cultes, poètics.

13/XII/1979, "De la necessitat dels mandarins"

Gimferrer tancava l'any 1979 amb un escrit contundent que denunciava que la crítica literària catalana havia de ser més atenta i exigent a l'hora d'establir les qualitats literàries d'una obra o d'un autor, per tal de construir una literatura catalana a l'altura de les altres literatures "normals". Un cop més, se sentia en l'obligació de denunciar un perill: en aquest cas, i com a conseqüència dels perills anteriors, la provincianització que estava patint la literatura catalana. Per evitar-la, Gimferrer només hi veia una solució radical, és a dir, la de tenir el coratge de reconèixer els escriptors aficionats, per tal de no construir una tradició literària de segon ordre:

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'esclarissen, 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 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.

El que Gimferrer estava denunciant era una actitud que, segons ell, s'anava generalitzant. La crítica i altres figures importants del panorama literari català, com ara els escriptors mateixos, tendien a sobrevalorar massa autors, de tal manera que la quantitat anava guanyant terreny a la qualitat i, consegüentment, el cànnon literari que s'estava creant no podria estar a l'altura de les altres literatures.

A través d'aquestes reflexions de Gimferrer no sols hi llegim el seu punt de vista particular sobre la llengua i la literatura catalanes d'aleshores, sinó que hi notem un compromís personal, la necessitat de denunciar una situació i de proposar unes solucions.

Aquesta qüestió dels mandarins i del mandarinatge va emergir una altra vegada amb la publicació, el 1981, de *Dietari. 1979-1980*.¹¹⁸ D'una banda, Manuel Carbonell, acostant la faceta d'escriptor de dietari de Gimferrer a la d'Eugeni d'Ors, destacava la posició de Gimferrer d'escriptor i d'intel·lectual compromès amb les qüestions més actuals de la seva cultura i de la seva llengua:

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—. ¹¹⁹

De l'altra, en canvi, Ignasi Riera, fent un balanç de la novel·la catalana d'aleshores, considerava que la proposta “mandarina” de Gimferrer no era gaire viable, perquè podia portar a decisions precipitades i equívokes:

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 seguei 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?¹²⁰

A més a més, actuar com els mandarins, segons Riera, era una posició que no ajudava a una projecció àmplia de la literatura catalana:

118. P. GIMFERRER, *Dietari. 1979-1980*, Barcelona, Edicions 62, 1981.

119. M. CARBONELL, “Imatges en un mirall: el *Dietari* de Pere Gimferrer”, *Els Marges*, núm. 22/23 (1981), p. 131.

120. I. RIERA, “Sobre novel·la catalana d'ara”, *Serra d'Or*, núm. 262-262 (juliol/agost 1981), p. 69.

I una de les raons —i que em perdonin els mandarins— d'aquest optimisme matisat rau en el fet que hi ha narradors que han passat les fronteres del cenacle on fins ara havia surtat la narrativa en català.¹²¹

Aquestes observacions de Gimferrer sobre l'estat de la literatura catalana i del tipus de llenguatge literari d'aquell període que emergien a "De la necessitat dels mandarins" han continuat essent objecte d'estudi per analitzar la figura d'escriptor i d'intel·lectual de Pere Gimferrer. Oriol Pi de Cabanyes considerava que l'objectiu de Gimferrer era el de denunciar una evidència, és a dir, que la cultura catalana, aleshores, s'estava banalitzant i que, per evitar-ho, feien falta "mandarins": "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."¹²² Jordi Gracia, per la seva banda, destacava que aquest escrit reflectia el paper actiu de Gimferrer com a escriptor i intel·lectual compromès amb la literatura i l'art 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."¹²³ Recentment, Eloi Grasset, seguint les consideracions de Carbonell, que acostaven Gimferrer a Ors en referència a l'escriptura de dietaris, ha posat en relació el projecte noucentista d'Ors de crear un nou model de llengua literària amb aquesta posició de Gimferrer, que emergia en el seu escrit "De la necessitat dels mandarins" (i en altres escrits dels *Dietaris* com els que estem analitzant en aquesta secció), de defensar una distància entre la llengua parlada i la llengua literària, per tal de crear també per a la literatura catalana un llenguatge literari digne:

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

121. *Ibidem*.

122. O. PI DE CABANYES, *A punta d'espasa. Noves glosses d'escriptors*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2005, p. 188.

123. J. GRACIA, "Introducción", a P. GIMFERRER, *Arde el mar*, Madrid, Cátedra, 2009, p. 15-16.

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.¹²⁴

Però, què vol dir “mandarí”? De què està parlant Gimferrer quan fa servir aquest terme?

Un dels llibres més coneguts de Simone de Beauvoir és *Les mandarins*.¹²⁵ El tema central de la novel·la és la descripció de la funció de l'intel·lectual francès compromès en les lluites polítiques i els seus mitjans d'acció per a la difusió de les idees en una societat devastada per la guerra i el descobriment de l'Holocaust. Així, amb el terme “mandarins”, Beauvoir al·ludia als funcionaris civils i militars de la Xina imperial per definir aquella classe d'intel·lectuals francesos. Gimferrer, doncs, el desembre del 1979 (vint-i-cinc anys després de la publicació de la novel·la de Beauvoir) reprenia aquest terme per expressar el seu compromís com a escriptor i intel·lectual en la realitat lingüística i literària catalana. Deu anys més tard, el 1990, una altra intel·lectual i escriptora reprenia el debat entre llenguatge poètic i compromís polític: Julia Kristeva. Kristeva, però, no usava el terme “mandarí”, sinó que en proposava un altre: “samurai”, titulant la seva novel·la —també de caràcter biogràfic— *Les Samourais*.¹²⁶ Segons Kristeva hi havia altres maneres de combatre i, l'intel·lectual, per tant, no havia de ser com un mandarí, és a dir, un funcionari al servei del poder, sinó com un samurai, és a dir, com un guerrer que combat amb la seva espasa.

Gimferrer, evocant Beauvoir, fa servir el terme mandarí d'una manera poètica, en el sentit metafòric, per definir l'escriptor *engagé*, és a dir, compromès, però no tant en l'àmbit polític, sinó, sobretot, a escala estètica i cultural.

29/I/1980, “Llorenç Villalonga”

124. E. GRASSET, “El quequeig modern i la sutura de la tradició. Eugeni d'Ors, Pere Gimferrer i la tradició estilística moderna”, a X. PLA (cur.), *Eugeni d'Ors. Potència i resistència*, Barcelona, Institució de les Lletres Catalanes, 2015, p. 196. En relació amb aquesta qüestió, vegeu també L. MESEGUER, *Literatura oberta*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997, p. 196.

125. S. de BEAUVOIR, *Les mandarins*, París, Gallimard, 1954.

126. J. KRISTEVA, *Les Samourais*, París, Fayard, 1990.

Com hem vist, Gimferrer ja destacava Llorenç Villalonga a l'article de la *Revista de la Universidad Complutense*, posant-lo al costat de Mercè Rodoreda, considerant que aquests dos escriptors eren les dues figures centrals de la novel·la en llengua catalana de postguerra. De Rodoreda, a l'article "Llengua i estil", i en aquest cas posant-la al costat de Pla, en precisava el treball d'estilització, la capacitat de crear un llenguatge parlat que, al mateix temps, també fos un llenguatge literari. De Villalonga posava en relleu la capacitat d'haver sabut crear, sense girs ni camuflatges, mitjançant una aparent simplicitat com la de Rodoreda i Pla, una prosa refinada i 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.¹²⁷

Aquesta prosa refinada, l'atemporalitat i el sentiment nostàlgic d'un passat elegant, que Gimferrer destaca en Villalonga, els farà emergir en la prosa de *Fortuny*.

Un cop més, a través de les seves opinions crítiques, Gimferrer no reconstrueix un cas particular important i peculiar de la literatura catalana (Villalonga en aquest escrit), sinó que troba un exemple del qual treure inspiració per elaborar l'estil per escriure *Fortuny*.

8/IV/1980, "Veure Catalunya" Josep Pla

L'editorial Destino acabava de publicar *Veure Catalunya*, de Josep Pla, amb il·lustracions del fotògraf francès Christian Sarramon,¹²⁸ i Gimferrer tornava reflexionar sobre estil i llenguatge literari, centrant-se en el llenguatge i l'estil de la prosa de Pla. Partint del verb del títol del llibre, "veure", Gimferrer els dots de Pla d'observador i de descriptor de la realitat, posant en relació l'ull físic amb l'ull moral. La perspectiva de Pla, segons Gimferrer, es formulava a través d'un llenguatge genuí i d'un determinat to:

127. P. GIMFERRER, *Obra catalana completa*, vol. 2, *op. cit.*, p. 205.

128. J. PLA, *Veure Catalunya*, Barcelona, Destino, 1980.

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.¹²⁹

Una altra vegada, Gimferrer denunciava el mal estat en què, segons ell, es trobava el català parlat a ciutat i, per això, recalrava que l'escriptor tenia el deure moral d'anar a l'arrel del llenguatge per construir un català literari digne.

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 dona tremp i vigoria a una llengua.¹³⁰

30/V/1980, “Catalanització”

Partint del discurs polític que havia fet l'aleshores diputat del Partit Socialista Andalus Alejandro Rojas-Marcos, que havia dit explícitament que calia catalanitzar els catalans, Gimferrer tornava a denunciar el mal estat del català i, agafant-se a aquesta idea, proposava com a solució la catalanització dels catalans. A més a més, exemplificava aquest mal estat del català mitjançant una anècdota personal que reflectia la incapacitat de molts catalans d'escriure en la seva llengua pròpia.

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

129. P. GIMFERRER, *Obra catalana completa*, vol. 2, *op. cit.*, p. 338-339.

130. *Ibidem*, p. 339-340.

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”.¹³¹

La posició de Gimferrer era també en aquest cas molt clara. Reconeixia els esforços que s’havien dut a terme a Catalunya per tornar a una normalitat cultural dins d’un context ja democràtic, però denunciava que calia ser més exigents, potser demanant menys quantitat, però fent més atenció a la qualitat. Fer més atenció a la qualitat volia dir tenir cura tant del llenguatge parlat com de l’escrit, i, en aquest darrer, ser capaç de construir un llenguatge literari, que, d’una banda, podia ser pròxim al llenguatge parlat, però calia un treball conscient d’estilització (Pla, Rodoreda i Villalonga), o, d’altra banda, podia allunyar-se del llenguatge corrent, sense temor del mot, mitjançant un registre culte i poètic.

30/VII/1980, “Escriure bé, i Josep Pla”

En aquest escrit, Gimferrer tornava a Josep Pla per afirmar que en llengua catalana no es podia escriure més bé que Pla, ja que el seu llenguatge literari era perfecte perquè defugia el clixé i buscava la precisió. L’objectiu de Pla era, segons Gimferrer, escriure bé, i, en aquesta voluntat, hi havia una responsabilitat moral que havia de ser un exemple.

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.¹³²

131. P. GIMFERRER, *Obra catalana completa*, vol. 3, p. 44-45.

132. *Ibidem*, p. 121-123.

Gimferrer, per tant, denunciava el mal estat del català, proposava algunes solucions i recordava, en aquest cas i mitjançant l'exemple de la prosa de Pla, la necessitat d'escriure bé. Una necessitat que havia de ser per a l'escriptor que volia escriure en llengua catalana un deure moral.

20/VIII/1980, "Els ulls i els mots"

En aquest escrit, Gimferrer posava en relació dos instruments capaços de descriure el món: els mots i les imatges. Així, segons ell, una novel·la explica el món a través de les paraules i una pel·lícula ho fa mitjançant les imatges. Malgrat assenyalar que són dos llenguatges narratius diferents, la novel·la reconstrueix i el film construeix, Gimferrer considerava que també els mots eren imatges i, per això, l'ull, tant el de l'espectador que mira imatges com el del lector que llegeix paraules, és el mateix.

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 capdavant, no són, al seu torn, sinó imatges de les coses.¹³³

Aquesta consideració de Gimferrer d'entendre els mots com imatges i un text narratiu en prosa com un potencial text visual, la fa palesa en la seva novel·la *Fortuny*.

Per concloure, com ha assenyalat Grasset, segons Gimferrer la creació del llenguatge literari aleshores no havia de partir del llenguatge parlat, sinó de la llengua literària de Carner, Riba o Foix, és a dir, d'aquella tradició literària catalana d'abans de la Guerra Civil espanyola que havia assolit un nivell equivalent al de les altres literatures. Aquesta operació ell mateix la posava en pràctica a l'hora d'escriure la seva novel·la:

Aquest posicionament de Gimferrer contra els que creuen que tota literatura ha de partir del modelatge de la llengua parlada, depassa 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*]

133. *Ibidem*, p. 148.

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.¹³⁴

Analitzant les reflexions de Gimferrer sobre l'estil i el tipus de llenguatge literari que emergeixen, sobretot, en aquests escrits del *Dietari* de finals del 1979 (“Crítica i tradició literària”, “Llengua i estil”, “La corrupció del mots” i “De la necessitat dels mandarins”), s'entén la proposta d'estil i de llenguatge literari que feia a principis dels anys vuitanta amb *Fortuny*.

134. E. GRASSET, “El quequeig modern i la sutura de la tradició. Eugeni d'Ors, Pere Gimferrer i la tradició estilística moderna”, *op. cit.*, p. 196.

2. Anàlisi narratològica de *Fortuny*

En aquest apartat, pretenem estudiar les estructures narratives de *Fortuny*, no pas perquè necessitem posar una etiqueta a una obra literària, una novel·la en aquest cas, sinó per exposar i demostrar com Pere Gimferrer, amb una evident voluntat de recerca, proposa una novel·la innovadora, que sap dialogar, no solament amb els altres gèneres literaris (principalment, amb la poesia, però també d'una forma indirecta amb el teatre), sinó també amb altres disciplines artístiques com ara la pintura, la fotografia i el cinema, i, per això, capaç d'obrir nous horitzons a la novel·la en llengua catalana.

Basant-nos en les anàlisis de Gerard Genette,¹³⁵ tot seguit pretenem explicar, en primer lloc, la història de *Fortuny*, i, en segon lloc, respondre tres preguntes concretes: què?, qui? i com?, en relació amb els tres pilars fonamentals sobre els quals es construeix el discurs narratiu: la veu, el mode i el temps.¹³⁶

Segons Genette, la paraula relat —*récit*, en francès— presenta tres nivells de significat. El primer designa l'enunciat narratiu, que en literatura equival al discurs, oral o escrit, que narra esdeveniments. Per a aquest primer significat, Genette proposa el terme *relat*. El segon designa el conjunt d'esdeveniments, ja siguin reals o inventats, que formen l'objecte del discurs narratiu. Per a aquest segon significat, proposa el terme *història*. El tercer, com el segon, també designa un(s) esdeveniment(s), però en aquest cas es refereix a l'acte de narrar en ell mateix i, per això, comporta un narrador, és a dir, algú que narra alguna cosa. Per a aquest tercer significat, Genette proposa el terme *narració*.

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).¹³⁷

135. Ens estem referint principalment a la definició de relat i als conceptes per definir el discurs narratiu: “temps”, “mode” i “veu” desenvolupats a *Figures III*; i també a *Fiction et diction* pel que fa al possible límit entre realitat i ficció en la creació d'un relat que narra sobre uns personatges històrics.

136. G. GENETTE, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989, pp. 73-75.

137. G. GENETTE, *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 12.

Tenint en compte, doncs, aquesta distinció de Genette, diem que *Fortuny* és una *narració*, un text narratiu escrit, que, a través d'un narrador (§ 2.2), narra una *història*, és a dir, una sèrie d'esdeveniments que estan relacionats entre ells, i que l'autor, Pere Gimferrer, disposa d'una determinada manera, i això és el que s'entén per *relat*.

— La narració (tercer nivell): és un text narratiu que explica, a través d'un narrador, una sèrie d'esdeveniments relacionats entre ells. Els esdeveniments que el narrador narra a *Fortuny* no són ben bé fets, sinó descripcions.

— La història (segon nivell): és el conjunt dels esdeveniments. En el cas de *Fortuny*, alguns aspectes de la vida i de l'obra de l'artista Marià Fortuny i de Madrazo.

— El relat o la trama (primer nivell): és el discurs —en el nostre cas escrit— que narra el conjunt dels esdeveniments de la història en l'ordre que l'autor els ha disposat. En aquest sentit, i tenint en compte que els esdeveniments a *Fortuny* són descripcions, Gimferrer, per a construir la història ha teixit un relat (una trama) complex mitjançant un conjunt considerable de descripcions disposades en un volgut desordre espaciotemporal.

2.1. DE QUÈ TRACTA LA NOVEL·LA O LA HISTÒRIA (NARRADA)

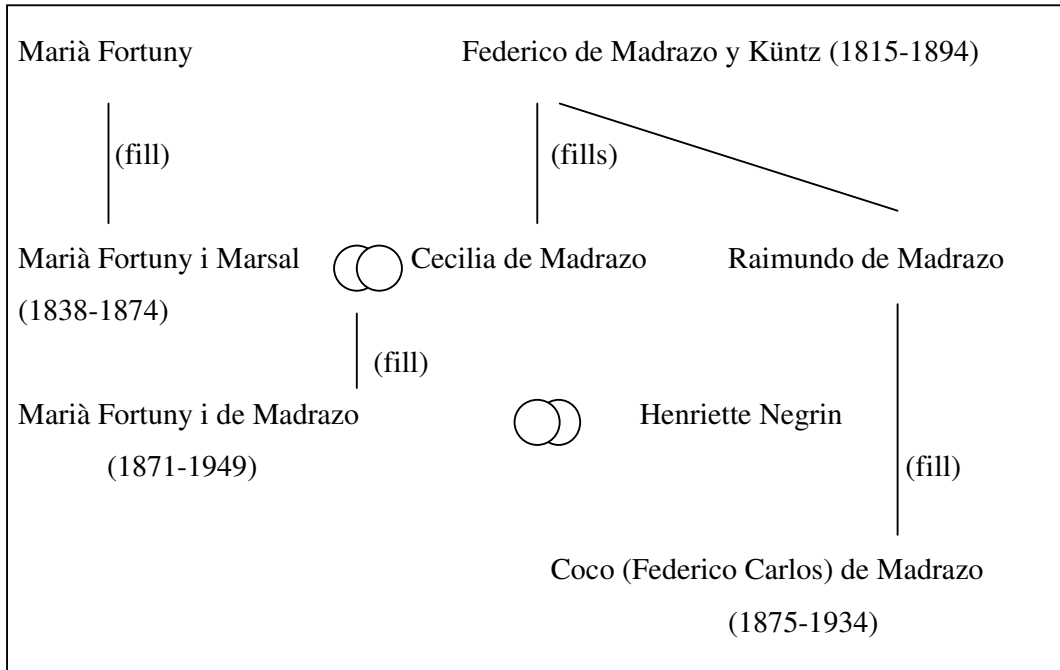
Fortuny és una narració que, essencialment, conté una descripció o, millor dit, moltes descripcions. Tot i això, encara que el nostre relat sigui complex i la història difícil d'identificar i, consegüentment, d'explicar i de resumir en poques línies, podem afirmar que *Fortuny* tracta principalment de la vida i de l'obra de Marià Fortuny i de Madrazo, un artista espanyol (que va viure la major part de la seva vida a Venècia), fill del cèlebre pintor català Marià Fortuny i Marsal. O, prenent les paraules del crític d'art Guillermo de Osma, màxim estudiós de Marià Fortuny i 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.¹³⁸

138. G. de OSMA, "Entre la màgia i l'art (Introducció a Fortuny)", a *El Fortuny de Venècia*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona. Publicacions, 1984, p. 73, catàleg de l'exposició que es féu al Museu Tèxtil i de la Indumentària: desembre 1984-gener 1985. Guillermo de Osma ha publicat diferents

Però *Fortuny* no és una biografia d'un artista, ja que al mateix temps que (re)construeix alguns episodis de la vida i l'obra d'aquest artista multidisciplinari, també (re)construeix alguns episodis de la vida i de l'obra d'altres personatges que van formar part del seu món. Així, d'una banda, la narració conté aspectes biogràfics familiars, que introdueixen al lector en la branca artística paterna, en la figura de Marià Fortuny i Marsal, però també en la materna, la dels Madrazo, amb pintors com el seu avi, Federico de Madrazo y Küntz, el seu oncle, Raimundo de Madrazo, i el seu cosí, Coco (Federico Carlos) de Madrazo. Com que molts d'aquests artistes són parents directes de Marià Fortuny i de Madrazo amb el mateix nom de pila i el mateix cognom, per tal d'aclarir el grau de parentesc entre ells, proposem un esquema del seu arbre genealògic, només tenint en compte els personatges que surten a la novel·la.

llibres i articles sobre aquest artista. En destaquem: *Mariano Fortuny: arte, ciencia y diseño*, Madrid, Ollero y Ramos, 2012; *Fortuny, Proust y los ballets rusos*, Barcelona, Elba, 2010; *Fortuny: the life and work of Mariano Fortuny*, Nova York, Rizzoli, 1994.



D'altra banda, la narració també conté aspectes de la trajectòria artística de Marià Fortuny i de Madrazo, de tal manera que el lector, mentre va descobrint les diferents disciplines artístiques que va practicar, de la pintura a la fotografia passant pel disseny i la invenció de diferents instruments i mecanismes, coneix altres personalitats artístiques que Marià va tractar al llarg de la seva vida, tant d'una manera directa com, per exemple, Gabriele D'Annunzio, amb el qual es va veure en diferents ocasions per discutir sobre possibles col·laboracions, com indirecta, per exemple, Marcel Proust, amb qui no se sap si efectivament es van conèixer o no, però el qual en la seva obra magna *A la recerca del temps perdut* anomena Fortuny i els seus vestits Delphos.

La llista de personatges relacionats amb Marià Fortuny i de Madrazo que conformen la novel·la és llarga i comprèn moltes més personalitats artístiques de relleu de finals de segle XIX i primera meitat del XX, arc temporal que defineix el període d'activitat artística del protagonista. Tots ells, tant els reals (els escriptors Hugo van Hofmannsthal o Henry James, però també el director de cinema Orson Welles, per citar els més coneguts) com els de ficció (sovint personatges de les obres d'aquests, com Francesca de Rimini, heroïna tràgica de D'Annunzio, o Albertine, personatge de Proust, però també l'Otel·lo cinematogràfic de Welles), l'autor els recull, com si es tractés

d'una guia per al lector, a l'últim capítol del llibre, titulat, precisament, "*Dramatis personae*".

Comptant aquest últim capítol, "*Dramatis personae*", que presenta els personatges per ordre d'aparició a la narració, la novel·la està composta per trenta-set capítols breus. Sense fer un resum de cada capítol, podem distingir diferents grups de capítols segons les descripcions que contenen:

a) Capítols dedicats a presentar Marià Fortuny i de Madrazo, que podem considerar el protagonista de la història, i també la seva família:

- Cap. 1, "L'home del turbant": presenta el protagonista a través dels seus pares, Marià Fortuny i Marsal i Cecília de Madrazo.

- Cap. 15, "Henriette": està dedicat a la muller del protagonista, Henriette Negrin.

- Cap. 36, "El saló japonès": narra sobre la parella Marià i Henriette, en diferents moments de la seva vida.

- Cap. 20, "Les figures de cera": narra de l'avi patern, Marià Fortuny, que es dedicava, precisament, a fer figures de cera.

- Els capítols 27, 28, 29 i 30: descriuen Marià Fortuny i de Madrazo, des de la seva infància a Granada —mitjançant un quadre del seu pare, *Dinar a l'Alhambra* (1872), que retrata els seus fills Maria Lluïsa i el mateix Marià— fins a l'edat adulta, mostrant el seu treball de fotògraf, dissenyador i estampador de robes.

b) Capítols en què la descripció té lloc a la ciutat de Venècia:

- A partir del segon capítol, "Els forasters", fins al capítol sisè, "Villa Pisani", la narració podríem dir que se centra a Venècia (i en alguns dels llocs més coneguts de l'anomenada "terra ferma veneziana"), explicant no solament l'arribada del protagonista i de molts altres artistes europeus i americans (com el novel·lista anglès Henry James o el pintor nord-americà John Singer Sargent) a la Venècia finisecular, que s'omplia de forasters atrets per la seva bellesa decadent, sinó també narrant, d'una banda, l'etapa artística de Marià Fortuny i de Madrazo com a pintor de quadres de temàtica wagneriana i, de l'altra, la seva faceta d'innovador en el camp teatral, principalment com a escenògraf, però també com a tècnic d'il·luminació, que el van portar a treballar i a establir amistat amb personalitats com el dramaturg italià Gabriele D'Annunzio. Així, els capítols "La tràgica" i "Villa Pisani" se centren en la relació amorosa i laboral entre D'Annunzio i l'actriu de teatre Eleonora Duse.

c) Capítols que evoquen altres ciutats, com ara:

▪ Cap. 7, “Interludi”: París és un dels escenaris de la narració que presenta la mundanitat de la *Belle Époque*, que evoca diferents relacions homosexuals i bisexuals que tenen com a figura central l’escriptor Marcel Proust, però també altres personalitats del món de l’espectacle, com ara l’actriu i cortesana francesa Liane de Pougy o l’aristòcrata veneciana Mimy Franchetti.

▪ Cap. 10, “Latituds”: Nova York i Egipte.

▪ Cap. 12, “El viatger”, i cap. 13, “El decorat”: Viena,

d) Capítols que tracten el pas del temps i la Història en majúscules:

▪ Cap. 17, “Retorn a Villa Pisani”: per segona vegada, Villa Pisani és l’escenari de la història que el narrador està narrant. En el capítol sisè, aquesta vil·la acollia els amants D’Annunzio i Eleonora Duse; ara, en canvi, la vil·la és alhora testimoni del pas del temps i testimoni de la Història. Villa Pisani és l’escenari d’una història d’amor i també l’escenari d’alguns esdeveniments protagonitzats per personatges de la Història, com Napoleó i Mussolini.

▪ Cap. 18, “Teatres”: els escenaris són un dels llocs on Marià Fortuny i de Madrazo va passar la major part del seu temps, tant com a espectador, admirant Wagner, com a treballador, ja sigui d’escenògraf, dissenyador del vestuari o inventor de diferents sistemes d’il·luminació. Aquest capítol mostra aquesta darrera faceta de Marià Fortuny i de Madrazo, evocant dos moments concrets. D’una banda, la inauguració, l’any 1906, de la “Cúpola Fortuny”, a París, en el teatre privat de la comtessa de Bearn. De l’altra, evocant l’aplicació del seu sistema-cúpula plegable pensat per als teatres mòbils o itinerants (els anomenats “carros de Tespis”), que es van posar en marxa l’any 1929 a Roma amb la representació de la tragèdia grega *Oreste*, de Vittorio Alfieri.¹³⁹

e) Finalment, la novel·la dedica alguns capítols al món del cinema, essencialment a través dels vestits Delphos de Marià Fortuny i de Madrazo, que moltes actrius de Hollywood admiraven, compraven, vestien i col·leccionaven. Aquests són els capítols que ocupen la major part de la segona meitat del llibre, des del dinovè, “Entreacte”, en què apareix per primer cop Charles Chaplin, fins al trenta-tres, “La tragèdia”, dedicat al film *Othello*, d’Orson Welles, passant pel vint-i-cinc, “Episodi”, que té com a

139. G. ISGRÒ, “L’avventura dei Carri di Tespi: dall’idea del decentramento culturale del teatro, al teatro ambulante per le masse”, a G. ISGRÒ, *Antonio Valente architetto scenografo e la cultura materiale del teatro in Italia fra le due guerre*, Palerm, Flaccovio, 1988, p. 83-96.

protagonista l'actor Rodolfo Valentino, o el vint-i-sisè, "Sororal", en què apareix un altre mestre del cinema, en aquest cas, David Wark Griffith.

Resumint, com un àlbum de records, *Fortuny* és una novel·la que, al mateix temps que narra la vida i l'obra de Marià Fortuny i de Madrazo, a través de petits fragments de la seva vida i de la seva obra, també narra altres fragments de vida i d'obra d'altres artistes que d'alguna manera s'hi van relacionar. Tot plegat, un enorme i complex *collage* que, partint de la realitat històrica d'un personatge concret, un artista, Marià Fortuny i de Madrazo, proposa una història literària que, si d'una banda està poblada de molts altres personatges, que viuen i es mouen en temps i espais diferents, de l'altra, és una història compacta que reflexiona sobre el pas del temps, mitjançant el valor atemporal de les obres d'art, i presenta un món de referències artístiques que conformen l'imaginari Fortuny.

Feta la descripció de la *història* narrada, ens proposem, tot seguit, dur a terme una anàlisi narratològica, analitzant, d'una banda, els elements de la *narració* i del *relat*, i, de l'altra, com aquests elements es relacionen entre ells.

De quina manera l'escriptor ens transmet aquesta història feta de moltes històries que ens parlen, a través de l'imaginari Fortuny, de l'atemporalitat de l'art?

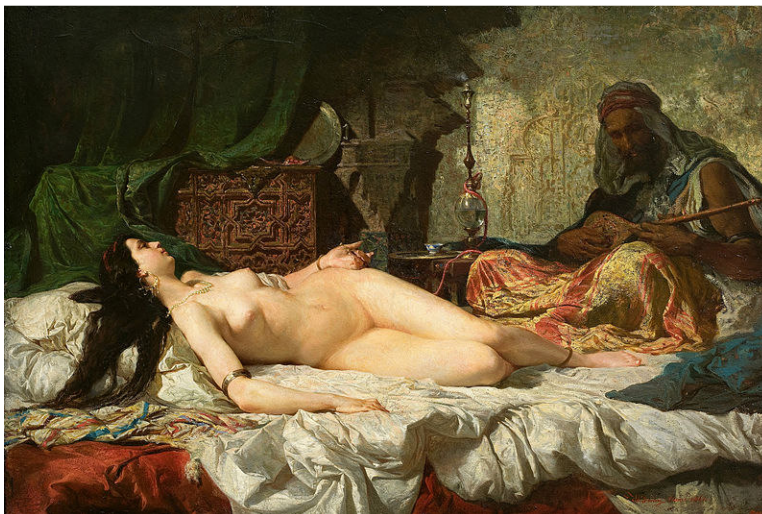
2.2. LA VEU NARRATIVA O EL NARRADOR

Tenint en compte que el narrador és l'entitat que transmet la història i que fa d'intermediari entre la història i el relat, entenent per relat els esdeveniments d'una història ordenats tal com el narrador els transmet, ja des de l'inici de la novel·la notem que el narrador bàsicament descriu.

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.¹⁴⁰

En aquest cas, el narrador descriu *L'odalisca*, un dels quadres més coneguts de Marià Fortuny i Marsal (Reus, 1831 - Roma, 1874).



L'odalisca (1861), de Marià Fortuny i Marsal.¹⁴¹

A través de la descripció d'aquest objecte artístic, el narrador, d'una banda, està presentant d'una manera indirecta un personatge concret de la història, Marià Fortuny i Marsal, i, de l'altra, està evocant un món determinat: el món àrab, que primer va captivar Marià Fortuny pare i, més tard, Marià Fortuny fill. Així, del narrador d'aquesta entitat que transmet la història, més que no pas saber *qui* és, identifiquem *com* narra. Narra a través d'una descripció que és alhora molt detallada i evocativa.

Segons Genette, el narrador es defineix a partir del seu nivell dins la història i de la seva participació en ella:

140. P. GIMFERRER, *Fortuny*, Barcelona, Planeta, 2003, p. 13-14. D'ara en endavant, totes les citacions de la novel·la són d'aquesta edició i, per això, indicarem la pàgina entre parèntesi seguidament de la citació.

141. Pel que fa a les característiques tècniques de les principals obres de Marià Fortuny i Marsal vegeu C. GONZÁLEZ i M. MARTÍ, *Mariano Fortuny Marsal*, vol. 1, *Maestros del arte de los siglos XIX y XX*. Diccionari Ràfols, 1989 [en línia], <http://ca.wikipedia.org/wiki/Llista_de_quadres_de_Mari%C3%A0_Fortuny> [Consulta: 20 maig 2016]

Si l'on définit, en tout récit, le statut du narrateur à la fois par son niveau narratif (extra- ou intradiégétique) et par sa relation à l'histoire (hétéro- ou homodiégétique), on peut figurer par un tableau à double entrée les quatre types fondamentaux de statut du narrateur: 1) *extradiégétique-hétérodiégétique* [...] 2) *extradiégétique-homodiégétique* [...] 3) *inradiégétique-hétérodiégétique* [...] 4) *inradiégétique-homodiégétique*.¹⁴²

Per tant, per definir més acuradament aquest narrador, cal analitzar quina és la seva relació amb la història que narra, però també com és la seva participació en ella. Així, en el fragment anterior de *L'odalisca*, identifiquem un narrador que ni és cap personatge ni participa en la història, sinó que només descriu allò que veu. En aquest sentit, podem afirmar que l'estatus del narrador és extradiegètic-heterodiegètic. Tot i això, unes línies més avall, el narrador s'expressa en segona 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 (p. 14).

Tot i que aquest “nosaltres” no ens permeti identificar ben bé el narrador com un personatge de la història, sí que d'alguna manera podem considerar que participa en la història que narra. En aquest cas, l'estatus del narrador és intradiegètic-heterodiegètic. Sí que podem afirmar que aquest “nosaltres” fa que també el lector esdevingui partícip de la història narrada, com si fos un altre personatge, còmplice del narrador. Però, abans d'endinsar-nos en la figura del lector o narratori, és a dir, del receptor dels esdeveniments de la història, també aquest “nosaltres” ens porta a formular-nos una altra pregunta: *què sap el narrador?* D'una banda, i seguint encara dins del primer capítol, que ens serveix de mostra global del relat, el narrador opina sobre allò que descriu: “Un quadre és un espai autònom; però aquest espai autònom viu també en un altre espai visible, en un lloc concret” (p. 13). Segons el narrador, un quadre és una entitat autònoma, que viu en ell i per ell mateix, però que també viu quan és exposat i, per tant, vist i interpretat per qui l'observa. El quadre té sentit en ell mateix, però l'observador també el dota de sentit. Ja des de les primeres línies de la narració notem, doncs, com el narrador no solament descriu des de l'exterior, sinó que també opina i

142. G. GENETTE, *Figures III*, París, Seuil, 1972, p. 255-256.

reflexiona sobre allò descrit. I, de l'altra, el narrador també interpreta l'obra que està descrivint:

[...] 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 alhora tènue en la flonjor del mirinyac (p. 14).

El narrador, en la descripció d'aquesta escena que compren dues dones que estan conversant, incorpora també descripció d'allò no visible, com poden ser els sentiments o la manera de fer dels personatges de la situació descrita. Així, diu que la dona jove parla d'una manera cortesa amablement, amb una altra dona. En aquest cas, el narrador descriu allò que veu des de l'interior, com si ell també formés part del moment d'intimitat. A vegades, com hem esmentat unes línies més amunt, mitjançant el “nosaltres” inclou el lector en aquest moment privat:

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 (p. 16).

Aquesta dualitat del narrador en el descriure des de fora i des de dins depèn d'un altre element clau del discurs del relat: el temps, que sovint correspon al moment de la creació artística, és a dir, al moment en el qual el pintor pintava el quadre, o l'artista feia una fotografia, o es rodava l'escena d'una pel·lícula. En el fragment citat anteriorment, el moment “del cel de setembre de París” correspon a aquell en el qual Federico de Madrazo (Roma, 1815 - Madrid 1894) pinta la seva filla Cecilia. Però aquest aspecte del temps l'analitzem més endavant.

És important subratllar aquí la funció del narrador, que, a més de tenir una funció narrativa, ja que tot narrador transmet una història, en aquest cas també té una funció testimonial, perquè participa com a tal en la història que transmet amb una relació (més o menys) afectiva, moral i intel·lectual. A vegades adopta la forma d'un simple testimoni, com en l'exemple anterior, en què descriu el moment en el qual el pintor,

Federico de Madrazo, pinta el retrat de la seva filla Cecilia, i d'altres vegades és un testimoni que expressa la seva opinió sobre els esdeveniments narrats.

Resumint, el narrador bàsicament descriu múltiples imatges, però algunes vegades, molt poques, opina. Sobre quines qüestions el narrador opina, reflexiona?

Les reflexions del narrador no són reflexions precises i ben argumentades, sinó que es tracta de comentaris que ell mateix suggereix, esbossa, d'una manera imprevista. Com la descripció, també les reflexions en forma d'opinió del narrador són fragments autònoms relacionats entre ells.

Com era el cas, en el primer capítol, del comentari del narrador sobre l'autonomia de l'obra artística: “Un quadre és un espai autònom; però aquest espai autònom viu també en un altre espai visible, en un lloc concret” (p. 13), o en el segon capítol, “Els forasters”, en relació amb l'escriptor Henry James, el narrador reflexiona sobre l'escriptura, sobre l'acte d'escriure el propi passat, és a dir, recordar i plasmar sobre el paper els propis records a través de les paraules:

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*: dellà 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 (p. 22).

El narrador opina que “escriure és passar-hi ratlla, és descompartir límits, és allunyar la línia fronterera de l'horror”. El narrador transmet aquesta opinió mentre està evocant els darrers anys de vida de Henry James, quan, ja vell i malalt, a l'asil, escrivia les seves memòries. Per escriure el propi passat, segons el narrador, l'escriptor mira dins d'ell mateix i hi troba records: “Part dedins, Henry James té, potser, té d'altres imatges.” Aquestes imatges són els propis records que l'escriptor, mitjançant les paraules, evocarà en el paper. És en aquest sentit que, escrivint sobre el propi passat, l'escriptor allunya “la línia fronterera de l'horror”, és a dir, allunya el moment de la mort.

D'altra banda, el narrador també reflexiona i opina sobre el sentit de la Història en majúscules i sobre l'atemporalitat de l'art. Així, en el capítol 13, “El decorat”, diu:

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 (p. 79).

En el capítol 17, “Retorn a Villa Pisani”, el narrador també reflexiona sobre aquest argument, però ho fa d'una manera més àmplia, amb més profunditat, opinant que la Història també és decorat i simulacre:

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 seguicis d'Adolf Hitler i de Benito Mussolini s'acosten, per la riba del Brenta, amb aquell gust de cuiro 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 (p. 100).

L'autonomia de l'obra d'art (fruit de la seva atemporalitat) i el pas del temps són els arguments sobre els quals el narrador opina al llarg de la narració. Reflexions, per tant, que enllacen amb la història de la narració mateixa i amb els personatges que hi pul·lulen.

2.3. EL “COM” O EL “MODE”, ÉS A DIR, LA MANERA DE NARRAR

El mode, juntament amb el narrador (o veu narrativa) i el temps, és un dels tres camps d'estudi fonamentals de la narració. Tres camps que aquí analitzem separatament, però que en el nostre cas se sobreposen. En aquest apartat ens centrem, d'una banda, en la focalització, és a dir, en com el narrador regula la informació (entenent per informació la història o els fets que narra) i quina posició o punt de vista adopta per fer-ho. I, de l'altra, ens centrem en la manera de descriure, ja que el narrador, més que narrar fets, descriu imatges: un quadre, una fotografia, una escena, un moment íntim, etc. Dit en altres paraules, en aquesta narració preval el *showing*, és a dir, l'acció narrativa de mostrar, enfront del *telling*, val a dir, l'acció de contar.

En el fragment anterior relatiu a la descripció del quadre *L'odalisca*, identificàvem dos tipus de narrador, heterodiegètic-intradiegètic i heterodiegètic-extradiegètic, i, responnent a la pregunta “què sap el narrador?”, dèiem que el primer sap més que el personatge i que, en canvi, el segon, en sap menys. Aquest grau de coneixement del narrador d'allò que narra comporta un tipus de punt de vista o focalització o un altre:

— Focalització zero: el narrador transmet més informació de la que saben els personatges (narrador heterodiegètic-intradiegètic).

— Focalització externa: el narrador transmet menys del que saben els personatges (narrador heterodiegètic-extradiegètic).

Tot i aquesta clara distinció o correspondència entre tipus de focalització i tipus de narrador (segons allò que sap), en *Fortuny* preval el primer tipus, la focalització zero. D'aquesta manera, fins i tot quan el narrador és heterodiegètic-extradiegètic podem dir que hi ha una focalització zero, perquè en la descripció del narrador hi ha alguna cosa més que una simple descripció externa. Ja vèiem unes línies més amunt que el narrador opinava: “Un quadre és un espai autònom; però aquest espai autònom viu també en un altre espai visible, en un lloc concret” (p. 13). Fixant-nos una altra vegada: en el fragment de la descripció del quadre *L'odalisca* llegíem: “L'odalisca té una cabellera llarga i negra, esbandida en l'aire quiet i embafador”. Com sap el narrador que l'aire és quiet i embafador? No ho sap, però aquesta és la sensació que vol transmetre. Per això, la focalització del narrador no es pot considerar en cap cas una externa, sinó que es tracta d'una focalització zero, tot i que, des d'una posició totalment subjectiva i relativa, exclusivament, al punt de vista particular del narrador. En altres paraules, el narrador descriu allò que veu i també les sensacions que experimenta en la seva visió. En aquest sentit, podem dir que el narrador és igual a l'autor (N = A) i que rere la veu narrativa hi podem identificar (si volem) Pere Gimferrer.

Dèiem unes línies més amunt que el narrador, més enllà d'identificar-lo o no amb l'autor, narra la història a través de la descripció. Aquesta història conté un conjunt de descripcions que, si d'una banda tenen un sentit autònom perquè fan referència a una imatge real concreta, com era *L'odalisca*, de l'altra, depenen les unes de les altres perquè formen part d'una sola història. Així, *L'odalisca* és un quadre de Marià Fortuny i Marsal, però també és part de la història de la narració relativa a aquest pintor, que és un personatge de la narració. Totes les descripcions del narrador formen el relat. En

aquest sentit, comparem *Fortuny* a un mosaic, en què cada descripció és una petita peça del gran mosaic que és la totalitat de la narració.

Tenint en compte que la descripció literària té una funció estètica i que, a diferència de la descripció tècnica, aquesta no ha de ser verdadera, sinó versemblant, és evident que l'autor, a través del narrador, en l'acte de descriure és subjectiu, manifesta el seu punt de vista i destaca aquells aspectes que considera més rellevants per als seus fins. Pel que fa l'ordre en la descripció dels elements, també estarà sotmès a les necessitats de l'autor, és a dir, seguirà una lògica que depèn dels criteris artístics de l'autor. Això no vol dir que, en *Fortuny*, la descripció sigui caòtica, sinó que Gimferrer segueix un pla (o una estructura) que ell ha determinat. En aquest pla, bàsicament distingim dos punts:

— Un llenguatge connotatiu: el narrador no sols informa, sinó que també transmet sensacions i sentiments. A la base d'aquest llenguatge hi ha un ús recurrent de l'ècfrasi i una construcció sintàctica i adjectivació més properes a la poesia que a la prosa.

— La fragmentació o descripció discontinua, tant dels personatges com dels espais o ambients. No se'ns descriu un personatge de cop o d'una manera ordenada, sinó en petites dosis. El mateix passa amb els espais o la descripció dels llocs i ambients: per exemple, no se'ns descriu tota la ciutat de Venècia d'una manera contínua, sinó que al llarg del relat el narrador en descriu diferents parts. Aquesta discontinuïtat comporta dilatació en la descripció i, consegüentment, un tractament del temps no lineal.

El narrador descriu allò que ha vist (o veu), no solament servint-se del sentit de la vista: "L'odalisca té una cabellera llarga i negra", sinó també dels altres sentits: "l'aire quiet i embafador". El mode, és a dir, com el narrador narra la història, és essencialment descriptiu, però, com dèiem, segueix un pla o una estructura que l'escriptor ha determinat. En aquest sentit, caldrà analitzar les estratègies retòriques que l'escriptor utilitza. En altres paraules, la narració és prevalentment descriptiva i la descripció es configura a través de la prosa. Quin tipus de prosa crea Gimferrer per construir la seva novel·la? Tractem aquest aspecte al final d'aquesta anàlisi narratològica, en l'apartat dedicat al tipus de prosa (§ 2.7), per tal de poder analitzar amb més deteniment les característiques essencials de la prosa de *Fortuny*, una prosa poètica construïda mitjançant un llenguatge literari molt concret.

2.4. ESTRUCTURA FRAGMENTÀRIA O MOLTES PETITES HISTÒRIES

Com hem dit, *Fortuny* conté trenta-set capítols, l'últim dels quals, el “*Dramatis personae*”, es pot analitzar separatament, però s'ha de considerar part de la globalitat de la història, tant pel que fa a la seva forma com al seu contingut.

L'estructura fragmentària de *Fortuny* va més enllà de la divisió en capítols, ja que alguns capítols presenten al mateix temps diferents parts o fragments. Uns fragments compactes i autònoms entre sí, que narren esdeveniments concrets, directament o indirectament relatius a la vida i a l'obra de Marià Fortuny i de Madrazo. En aquesta fragmentació en moltes petites parts hi viu un corpus considerable de personatges que pertanyen a èpoques i a àmbits artístics diferents.

Per analitzar detingudament aquesta estructura fragmentària, comencem, encara que pugui semblar estrany, per l'últim capítol, “*Dramatis personae*” que, presentant el corpus de personatges de la novel·la, també presenta els *actors*, tant els principals com els secundaris, i les comparses de les petites històries que la novel·la conté.

2.4.1. Fragmentació i personatges

Dramatis personae és una expressió d'origen llatí que literalment vol dir “màscares del drama” i amb aquesta frase se sol denominar la llista de personatges de la trama d'una novel·la o d'una obra de teatre. *Fortuny* és una novel·la, però en la seva trama hi ha actors de teatre, com ara Eleonora Duse, o de cinema, com Charles Chaplin. A més, els espais, com les ciutats de Venècia i Viena, se'ns presenten com si fossin decorats d'una obra de teatre. El títol d'aquest capítol, “*Dramatis personae*”, ja revela, per tant, la seva funció dins la narració, que és, com dèiem unes línies més amunt, la de definir, com si es tractés d'una guia, els personatges de la novel·la. El narrador els presenta per ordre d'aparició i acompanyats d'una informació mínima que pot ajudar el lector a aclarir no tant qui són *realment* aquests personatges, sinó qui són en relació amb els fets narrats, és a dir, dins la ficció narrativa.¹⁴³

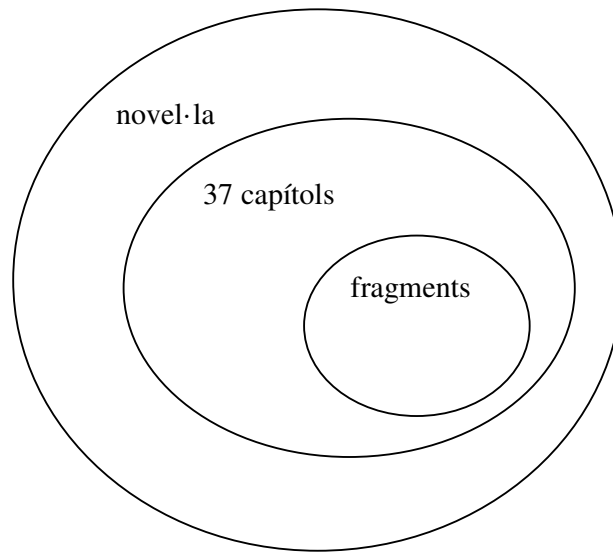
143. El pare Batllori, en la carta que escriu a Gimferrer (vegeu l'annex 2), confessa que sovint ha hagut de recórrer al *Dramatis personae* per comprendre i seguir la història.

Així, en el cas de Marcel Proust, no llegim, per exemple, “escriptor francès nascut el 1871 autor de l’obra mestra *A la recerca del temps perdut*, fill d’un prestigiós professor de medicina, etc”. La definició és, en canvi, extremament curta i exclusivament relativa al paper del personatge dins de l’obra. Referent a Proust, el narrador el defineix com un “home de món i més tard escriptor” (p. 190). Entre els *actors* de *Fortuny* trobem personatges que són persones que han pertangut al món real, com ara Marcel Proust o Rodolfo Valentino, i personatges que en el món real són personatges de ficció, com, per exemple, Otel·lo, Iago i Desdèmona.

“*Dramatis personae*” és un capítol més de la novel·la. No és ni un capítol imprescindible ni un capítol a part, perquè no conté una narració independent. Contràriament, allò que narra (com en el cas de Proust: “home de món i més tard escriptor”) depèn o té sentit en funció d’allò narrat en els altres capítols. Dit en altres paraules, el lector pot llegir la novel·la sense llegir aquest últim capítol, però aquest últim capítol complementa els altres i en facilita la lectura, no sols perquè posa en ordre d’aparició els personatges, sinó també perquè aclareix —ni que sigui amb una informació molt breu— qui són, però, sobretot, quin paper tenen dins l’obra. D’aquesta manera, Proust, igual que Orson Welles en el seu film *Othello*, serà un actor, un personatge de ficció, que interpretarà un paper determinat; en aquest cas, el paper d’un jove Proust que viu l’experiència de la mundanitat de París i que descobreix la Venècia de Ruskin. El joc de màscares, tal com indica la traducció literal del mateix títol del capítol, “màscares del drama”, és evident i subratlla aquesta dualitat entre persona i personatge (o actor) i, més concretament, la dualitat o joc de màscares entre escriptor i personatge. És el cas, per exemple, de l’Stelio Effrena, personatge protagonista d’*Il fuoco* de Gabriele D’Annunzio i, alhora, àlter ego de l’escriptor, i el Sr. von N., personatge protagonista de l’*Andreas oder die Vereinigten*, d’Hugo von Hofmannsthal, també altre ego de l’escriptor.

Per tant, considerem l’últim capítol com una part integrant de l’obra perquè no solament conté la llista dels personatges de la trama, sinó que aquesta informació en forma de llista és relativa a la història narrada. Per això, no considerem aquest capítol com un paratext (§ 2.6) i, per tant, com un apartat en si mateix. “*Dramatis personae*” no és un índex, ni un prefaci, ni unes notes, que tenen la funció d’acompanyar el text i que, en aquest sentit, la seva funció és bàsicament pragmàtica, sinó que és un capítol més de la novel·la que es presenta sota la falsa forma de llista.

Esquemàticament, *Fortuny* té l'estructura següent:



Per veure com un capítol conté diferents fragments, proposem el primer, “L’home del turbant”, no solament perquè el narrador presenta el personatge protagonista (entorn del qual graviten o es construeixen els altres personatges i els altres móns), sinó perquè ho fa mitjançant la fragmentació o, com dèiem unes línies més amunt, mitjançant petites dosis de descripció desordenada amb diferents temps, espais i disciplines artístiques.

El primer personatge a entrar a escena és Marià Fortuny i Marsal i ho fa d’una manera fragmentària, perquè el narrador l’introdueix a través de la seva obra i de l’obra d’un altre artista. Aquest mecanisme també servirà per a la presentació dels altres personatges. Així, en el cas d’aquest primer personatge, el primer fragment correspon a la seva obra, a unes imatges (uns quadres) que són el resultat del que ell com a artista ha vist i ha pintat, i el segon fragment correspon a l’obra d’un altre pintor, és a dir, una altra imatge (un quadre) que remet a l’acció contrària: com Marià Fortuny i Marsal ha estat vist i pintat (representat).

Pel que fa a Marià Fortuny i Marsal i a la seva obra, el narrador evoca el món àrab a través de tres quadres: *L’odalisca*, el *Ferrador marroquí* i la famosíssima *Batalla de Tetuan*, temàtica orientalista que va caracteritzar part de l’obra d’aquest pintor.



Ferrador marroquí (cap a 1870), de Marià Fortuny i Marsal.

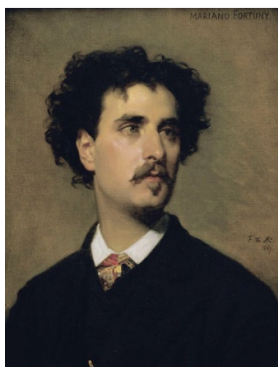
L'àrab dret és gairebé només un nu d'una bronzor d'oliva fosca; l'àrab ferraire, cofat amb un turbant vermell, amb prou feines té per cara alguna cosa més que un grumoll de taca del color de la soca d'un castanyer (p. 14).



La batalla de Tetuan (1862-1864), de Marià Fortuny i Marsal.

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'espingardes i la polseguera dels cavalls aràbics a galop tirat, en la planúria montuosa de Tetuan (p. 14).

El narrador completa el retrat, és a dir, la descripció-presentació de Marià Fortuny i Marsal, a través de l'acció passiva que és l'ésser vistós, amb el quadre que li va fer el seu sogre, Federico de Madrazo (Roma, 1815 – Madrid, 1894), *Retrat en bust del pintor Marià Fortuny*.



*Retrat en bust del pintor Marià Fortuny (1867), de Federico de Madrazo y Kuntz.*¹⁴⁴

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 (p. 16).

L'ordre que segueix el narrador per presentar Marià Fortuny i Marsal, però, no és aquest. Abans d'arribar al retrat de Marià Fortuny i Marsal fet pel seu sogre, Federico de Madrazo, el narrador comença a introduir un altre personatge, fent referència a una dona jove amb un capell blanc. Aquesta dona és Cecilia de Madrazo (1846-1932), la persona que no sols uneix aquests dos homes, essent la muller d'un, Marià Fortuny i de Madrazo, i la filla de l'altre, Federico de Madrazo, sinó que també fa de pont cap a un tercer pintor, ja que Cecilia de Madrazo és també la mare del protagonista, Marià Fortuny i de Madrazo. I de pont, encara, cap a una altra disciplina artística, la fotografia.

144. Pel que fa les característiques tècniques de les principals obres de Federico de Madrazo y Kuntz, vegeu, per exemple, J. L. Díez (ed.), *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)*, Madrid, Museo del Prado, 1994 (cat. exp.).



Fotografia dels anys trenta: Marià Fortuny i Madrazo.

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 (p. 17).

Fragmentació en la presentació dels personatges i fragmentació en la presentació de les obres. Els fragments són moments de vida emmarcats en un quadre o en una fotografia. I aquestes obres també emmarquen un espai-temps. Així, el narrador ens descriu Cecilia de Madrazo a Roma a la casa i estudi del seu marit: “talment la llum de Roma ve del jardí amb estàtues clàssiques i arriba al capell blanc de la dona” (p. 14); Cecilia de Madrazo nena a París pintada pel seu pare: “Federico de Madrazo va pintar, també, el retrat de la seva filla, la senyora jove del capell tan blanc” (p. 16).



Els fills del pintor (1845), de Federico de Madrazo y Küntz.

I, també, Cecília de Madrazo, dona vella a Venècia, al llit de morta i retratada ara pel seu fill:



Cecilia de Madrazo de cos present (fotografia feta pel seu fill el 1932).¹⁴⁵

Ara —molts anys més tard—, al llit de morta, Cecília de Madrazo, embolcallada en el luxe ofegador de les tapisseries ornamentals, serà només albesa sota flors que albeguen: un lliri fet llampec de glaç (p. 17).

Quins són, per tant, els fragments del primer capítol? Són uns fragments estretament lligats a uns personatges que, al mateix temps, estan relacionats entre si per uns vincles familiars directes. Així, el primer capítol té quatre fragments:

145. Al catàleg *El Fortuny de Venècia*, *op. cit.*, p.20. En aquest catàleg hi ha el text de Pere Gimferrer “Fortuny: el laboratori de l’aparença”, p. 7-9.

— Marià Fortuny i Marsal i el món àrab o la temàtica orientalista, que més tard el seu fill reprendrà en la seva obra, sobretot en els estampats de les seves teles.

— Federico de Madrazo i el món de la pintura dels retrats.

— Cecilia de Madrazo i el seu món de pintors: ella és filla d'un pintor, que també era fill d'un pintor; i ella es va casar amb un pintor i el seu fill també ha esdevingut un pintor.

— Marià Fortuny i de Madrazo i el seu món, que, de moment, s'insinua amb la fotografia i a la ciutat de Venècia.

Aquests són, essencialment, els quatre fragments del primer capítol, un capítol que té la funció de presentar el protagonista del relat, "L'home del turbant", i la seva família, la nissaga de pintors Fortuny i Madrazo. També els altres capítols presenten aquesta estructura fragmentària, de tal manera que no sols és fragmentària l'estructura de la narració, sinó que també ho és la manera de narrar o *mode* (§ 2.3). Com tractarem d'exposar tot seguit, aquesta estructura fragmentària serà present en el temps del relat.

2.5. EL TEMPS DEL RELAT

Dèiem que el narrador és l'entitat que transmet la història i que fa d'intermediària entre la història i el relat, i que aquest, el relat, conté els esdeveniments d'una història ordenats tal com el narrador els transmet. Com hem anat veient, la fragmentació, tan narrativa com descriptiva, és a la base de la construcció del relat i comporta una fragmentació temporal que, a més, no segueix un ordre cronològic. L'objectiu de l'autor, doncs, també a nivell temporal, és la de compondre un relat que contingui petits fragments de temps. De quina manera són creats i disposats en la narració aquests fragments de temps?

Segons Genette, estudiar el temps d'un relat equival a analitzar les relacions entre el temps de la història, és a dir, el temps real en el qual va passar la història (ja sigui imaginària o no), i el temps del relat, és a dir, l'ordre que l'autor escull a l'hora de transmetre tal "història", la qual pot començar, per exemple, *in media res*.

En el cas de *Fortuny*, el temps de la història és molt difícil d'identificar perquè, com dèiem, no hi ha una història composta de fets o d'esdeveniments (amb un principi, un nus i un desenllaç), sinó que hi ha una història que recull unes descripcions que, en

molts casos, són descripcions d'impressions i de moments que, principalment, corresponen a uns instants de vida. A més, aquests instants de vida no pertanyen a una sola vida que es pugui emmarcar en una època determinada, sinó que pertanyen a diferents vides (o personatges) que reflecteixen diferents èpoques. Tot i això, bàsicament, el temps de la història a *Fortuny* engloba uns cinquanta anys compresos en dos moments rellevants de la història contemporània d'Europa. El primer correspon a l'anomenada Belle Époque i el segon al període comprès entre l'abans i el després de la Segona Guerra Mundial. Aquests dos moments estan estretament lligats a dos etapes importants de la vida del personatge principal de la història del relat, Marià Fortuny i de Madrazo.

2.5.1. *La Belle Époque*

Durant la Belle Époque, Marià Fortuny i de Madrazo viu un dels moments més importants de la seva carrera i producció artística. De fet, l'any 1889, quan tenia 18 anys, arriba a Venècia amb la seva mare. Venècia en general, però en concret casa seva, el Palazzo Martinengo, i el seu estudi-fàbrica, el Palazzo Pesaro-Orfei, esdevenen lloc de pelegrinatge de l'elit social i artística de l'època. Pel Palazzo Martinengo passen Martín Rico, Albéniz, Zuloaga, Anglada Camarasa, Sert, D'Annunzio, Paul Morand, Henri de Régnier i potser Proust mateix, arran del seu viatge ruskià del 1900.¹⁴⁶ Aquest primer moment important, que va des de les acaballes del segle XIX fins a la Primera Guerra Mundial i que coincideix amb un dels períodes més intensos, artísticament parlant, de Marià Fortuny i de Madrazo, serveix al narrador per a presentar, d'una banda, la ciutat de Venècia, donant-li un paper també de protagonista, i, de l'altra, per a presentar tota una sèrie de personatges (o d'actors, si tenim en compte que en el relat Venècia és descrita pel narrador com un gran decorat) relacionats amb l'artista, com ara D'Annunzio i l'actriu —i aleshores companya sentimental de l'escriptor italià— Eleonora Duse, o l'escriptor Henry James i el pintor també americà John Singer Sargent. Al costat de Venècia, però potser amb un rol secundari, apareix París i la seva vida artística mundana, on es mouen un seguit de personatges artistes, com ara les ballarines i cortesanes Émilienne d'Alençon i Liane de Pougy. A Venècia i

146. G. de OSMA, *op. cit.*, p. 79.

a París hi apareix un altre personatge important, l'escriptor francès Marcel Proust. L'altra ciutat-decorat, com veurem tot seguit, és Viena, i, amb aquesta, el narrador presenta altres actors/personatges, com és el cas, per exemple, de l'escriptor austríac Hugo van Hoffmannsthal, que no sols va viatjar a Venècia (concretament, l'any 1898), sinó que també era un admirador i traductor a l'alemany de D'Annunzio.¹⁴⁷

2.5.2. La primera meitat del segle XX

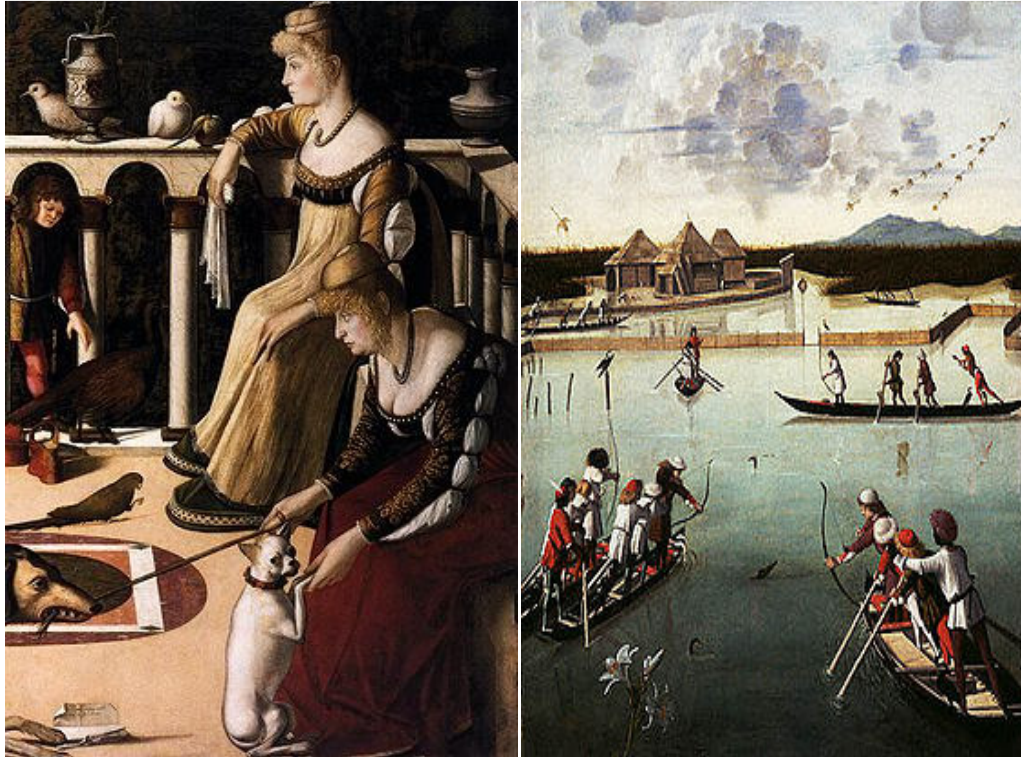
El segon moment, que va dels anys vint als anys cinquanta del Nou-cents, com ja passava amb el primer període, també està molt lligat al món del teatre i a Venècia (concretament a Villa Pisani, una vil·la que es troba a la localitat anomenada Stra, a la província de Venècia). Els personatges ara, però, poden pertànyer a mons molt diferents. Així, poden entrar en escena Benito Mussolini i els teatres mòbils, els anomenats “carros de Tespis”, molt usats durant el feixisme italià; i també l'actriu de cinema mexicana Dolores del Río passant, així, del món del teatre al del cinema. El *fil rouge* és sempre Marià Fortuny i de Madrazo, que no solament va viure de primera mà la Belle Époque, treballant en el món del teatre fent decorats, dissenyant vestuari o inventant sistemes d'il·luminació, sinó que vers el final de la seva vida també va participar, potser d'una manera més indirecta, en el món del cinema, com va ser el cas de l'*Othello* d'Orson Welles, encarregant-se de part del vestuari.

147. Com ha indicat Elena Raponi, Hofmannsthal va traduir alguns textos i fragments d'obres de D'Annunzio majoritàriament d'una manera privada o publicant en alguna revista especialitzada: “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”; E. RAPONI, *Hofmannsthal e l'Italia. Fonti italiane nell'opera poetica e teatrale di Hugo von Hofmannsthal*, Milà, Vita e Pensiero Università, 2000, p. 142-152.

2.5.3. *Els anys que conformen la història del relat*

Aquests seixanta anys, que corresponen als últims deu anys del Vuit-cents i als primers cinquanta del Nou-cents, són els anys que conformen la història del relat perquè coincideixen amb els anys de vida artística del personatge protagonista del relat, Marià Fortuny i de Madrazo. Però el procés podria ser invers, ja que vida i obra en aquest relat són el mateix. Però la història del relat conté altres anys que són anteriors a aquesta història principal. Són els que corresponen a algun moment de la vida i/o de l'obra dels tres personatges/artistes masculins directament relacionats amb el protagonista, com ara el seu pare, Marià Fortuny i Marsal; el seu oncle, Federico de Madrazo, i el seu avi patern, “lo sinyor Marianet de les figures” (p. 117), Marià Fortuny. Tot i això, la història del relat conté algunes pinzellades que fan referència al segle XV, com és el cas del capítol “L’ocelleria”, ècfrasi d’unes deu línies del quadre *Les dues dames venecianes* (1490-1495 aprox.) de Vittore Carpaccio.¹⁴⁸

148. Originàriament, entorn dels anys 1490-1495, aquest i el quadre *Caccia in laguna* eren dos panells d’una sola taula.



Due dame veneziane (1490-1495 aprox.) i *Caccia in Laguna* (1490-1495 aprox.).

L'objectiu de l'autor és el de suggerir a través d'aquest quadre una relació artística i sobretot estètica entre tres pintors d'èpoques i d'ambients diferents: Carpaccio, Fortuny i Madrazo i el japonès Hokusai. En aquest capítol, el narrador, amb el quadre de Carpaccio, ha fet un salt enrere en el temps, però l'espai, exceptuant el capítol immediatament posterior, "Latituds" —que transporta el lector de Nova York a Egipte, de la modernitat frenètica dels gratacels i els ascensors a la immobilitat del desert—, segueix essent el que era en els capítols anteriors, és a dir, Venècia, ja que el quadre de Carpaccio mostra la quotidianitat de dues dames venecianes assegudes en una terrassa mentre esperen el retorn dels seus homes que han anat de cacera a la llacuna.

Fins aquí hem intentat establir el temps de la història, un temps que no sols és força ampli i molt fragmentat, encara que bàsicament s'estructura segons la vida artística de Marià Fortuny i de Madrazo (que va des del 1889, any en què arriba a Venècia, fins al 1949, any de la seva mort), sinó que està disposat en un mode cronològicament desordenat i no lineal. Això fa que el temps del relat, és a dir, l'ordre que l'autor escull a l'hora de transmetre la història, sigui un no-ordre i el temps del relat, per tant, un no-temps o un temps atemporal i immòbil. De la mateixa manera que més amunt dèiem que la història narrada no conté fets (en la narració no hi ha acció) i que predomina la

descripció a través de l'ècfrasi, ara diem que la narració no conté un temps cronològic lineal perquè essencialment conté instants de vida, instants captats i immortalitzats a través de la pintura, de la fotografia, del teatre o del cinema.

Segons Genette, dèiem, estudiar el temps d'un relat equival a analitzar les relacions entre el temps de la història i el temps del relat. *Fortuny* presenta un temps de la història fragmentat i, a més, aquesta fragmentació no segueix un ordre cronològic lineal. Però la dificultat a l'hora d'analitzar les relacions entre un temps i l'altre encara és més gran perquè aquesta fragmentació també és present en cada capítol. Els capítols presenten anacronies (o discordances temporals) del tipus de prolepsis externa, ja que el narrador, que coneix tots els esdeveniments que narra, comença narrant pel final, és a dir, anticipant fets. Tot el primer capítol, per exemple, es pot considerar una prolepsis externa perquè allò que el narrador anuncia al títol, "L'home del turbant", ho narra al final, mitjançant una descripció d'una fotografia, un autoretrat, de Marià Fortuny i de Madrazo:

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 (p. 17).

Aquestes són les últimes ratlles del primer capítol, que, com dèiem, revelen el misteri del personatge desconegut del títol. Llegint el títol, el lector s'espera que el narrador presenti un home amb un turbant, és a dir, un home que tindrà alguna relació o que vestirà una faixa de tela al cap. Entre el títol i el descobriment final a través de la descripció d'una fotografia (i, per tant, d'un objecte artístic capaç de fermar el temps) no és que succeeixin diversos esdeveniments, sinó que, com hem anat dient fins aquí, el narrador presenta altres fragments de vida i obra que pertanyen a un altre temps (o època) que, en aquest cas, el primer capítol, són instants de vida directament relacionats amb el personatge principal, perquè que pertanyen, d'una banda, a la seva família (el seu pare, la seva mare i el seu oncle matern) i, de l'altra, perquè ens remetent a la seva obra.

2.5.4. *El temps: entre els 'Dietaris' i 'Fortuny'*

Aquesta estratègia narrativa de revelar una informació només presentada parcialment a l'inici del capítol —ja partint del mateix títol— no solament crea suspens, sinó que és una constant en tota la novel·la. Gimferrer ja va aplicar aquesta estratègia als *Dietaris*. Com ha assenyalat Eloi Grasset, hi ha dues estratègies que Gimferrer va aplicar tant als *Dietaris* com a *Fortuny*: d'una banda, la fragmentació, i, de l'altra, la no distinció (ontològica) entre els personatges de ficció i els històrics.¹⁴⁹ Totes dues serveixen a Gimferrer per a superar en l'espai literari del relat tant la linearitat cronològica del temps com la diferència entre realitat i ficció.

El temps de *Fortuny* és molt semblant al dels *Dietaris* i la definició del temps que en el seu moment va proposar Josep Maria Castellet per a aquests breus escrits també ens serveix per a explicar el temps 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.¹⁵⁰

Fortuny és una novel·la, però aquesta “gran troballa” del *Dietari* també és un dels trets més interessants de *Fortuny*. Ambdues obres, escrites i publicades una immediatament després de l'altre, com ja han assenyalat Eloi Grasset i Stefano Torresi,¹⁵¹ mostren nombroses similituds temàtiques i estilístiques. Aquestes similituds, sobretot les estilístiques, van més enllà dels gèneres literaris.

Per la seva banda, Dolors Oller, analitzant la poesia de Pere Gimferrer, en referència al temps, parlava d'un temps intemporal que el poeta crea a través de la paraula, del llenguatge poètic: “La paraula poètica pot fer visible i real el que ja no és a

149. E. GRASSET, *Modernitat i canvi de llengua. El pas del castellà al català a l'obra de Pere Gimferrer (Aspectes crítics, teòrics i lexicomètrics)*, op., cit., p. 153-157. Enric Bou, en referència al *Dietari. 1979-1980*, parlava d'“estructura fragmentària”, destacant que era “un dietari postmodern, és a dir, una relectura irònica del model canònic, utilitzant una forma que es basa en el fragmentarisme”; E. BOU, “Pere Gimferrer: escriptors i escriptura”, a *Papers privats: assaig sobre les formes literàries autobiogràfiques*, Barcelona, Edicions 62, 1993, p. 119.

150. J. M. CASTELLET, op. cit., p. 15.

151. Per a Grasset, vegeu l'apartat de la seva tesi de doctorat “Dietari o novel·la: estratègies paral·leles”, op. cit., p. 154-162; per a Torresi, *L'istante e la memoria. Il tempo nell'opera di Pere Gimferrer*, Roma, Aracne, 2010, p. 193-221.

l'abast de la percepció sensorial directe.”¹⁵² Aquesta observació que Oller va fer amb referència a la poesia de Gimferrer també ens serveix per a explicar el temps de *Fortuny*, un temps que podem qualificar igualment d’“intemporal”.

“Simultaneïtat històrica” i “temps intemporal”. Aquests dos termes utilitzats per a definir el temps d’altres textos de Gimferrer, que, a més, pertanyen a gèneres literaris diferents (prosa de no-ficció i poesia), ens serveixen i es complementen a l’hora de definir el temps de *Fortuny*. El primer, la “simultaneïtat històrica”, perquè al·ludeix a una de les reflexions que la novel·la tracta, és a dir, el pas del temps i el temps de la Història en majúscules; i, el segon, “temps intemporal”, perquè evidencia la força de la paraula d’aquesta prosa poètica capaç de crear imatges.

2.5.5. *El temps de la Història*

Quan analitzàvem la veu narrativa, dèiem que el narrador, a vegades, entre una descripció i una altra, expressa la seva opinió, reflexiona. És significativa la reflexió que fa sobre la Història (en majúscules) en el capítol “Retorn a Villa Pisani” no solament per la reflexió en si mateixa, sinó també perquè es construeix a partir d’un símil amb el món del teatre, l’art de la representació. D’aquesta manera, i seguint amb el joc dels miralls, la reflexió del narrador s’insereix perfectament en la història narrada, tant pel que fa a la forma (una forma que es basa en la representació) com pel que fa al contingut (un contingut artístic). A més, la reflexió conté una paraula, “refús”, que esdevé clau per entendre la simultaneïtat o la atemporalitat de la qual parlaven Castellet i Oller. El capítol s’obre així: “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” (p. 99). Refusar vol dir no acceptar, no consentir, és a dir, rebutjar. El narrador, per tant, opina que, segons ell, una obra d’art, com ara un tapís, en aquest cas un tapís dels que hi ha al palau de Marià Fortuny i de Madrazo, al palau Orfei, té la capacitat de rebutjar la Història, és a dir, de superar el pas del temps, com si l’obra d’art en si mateixa, tal com el narrador reflexionava al primer capítol, tingués vida autònoma, una vida que viu en les seves coordenades d’espai i temps i en les coordenades futures: “Un quadre és un

152. D. OLLER, “Pere Gimferrer: El temps intemporal”, a *La construcció del sentit*, Barcelona, Empúries, 1986, p. 42.

espai autònom; però aquest espai autònom viu també en un altre espai visible, en un lloc concret” (p. 13). En aquest sentit, per al narrador, també la Història (en majúscules) es pot entendre (o s’ha d’entendre) com una obra de teatre, com 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 seguicis d’Adolf Hitler i de Benito Mussolini s’acosten, per la riba del Brenta, amb aquell gust de cuiro 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 (p. 100).

Així, Benito Mussolini o Adolf Hitler no són només personatges històrics verídics, és a dir, personatges que pertanyen a uns esdeveniments de no-ficció, sinó sobretot personatges versemblants, actors que representen una història. En aquesta reflexió sobre la Història en majúscules es dedueix que el narrador considera que la Història en majúscules és una història en minúscules o que, dit d’una altra manera, totes les històries són senzillament això, històries, sense diferències ni graus. Aquesta reflexió que fa el narrador en aquest capítol concret de *Fortuny* apareix (sota diferents aspectes) ja en altres fulls del *Dietari*. Vegem-ho a *Dietari complet 1 (1979-1980)*

“El tema de la Història” (7-X-1979)

En aquest escrit, Gimferrer considera que hi ha dues posicions per entendre i definir la Història, una de cíclica i una altra de rectilínia. Tot i això, segons l’autor, el tema de la Història és només un, 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.”¹⁵³ De les dues posicions, Gimferrer considera més vàlida la cíclica, tot i que no sigui tan optimista com la rectilínia perquè la cíclica és regressiva. Això vol dir que el relat històric és sempre el mateix; canvien els personatges, els escenaris i el desenllaç dels esdeveniments (amb èxit o fracàs, per

153. P. GIMFERRER, *Obra catalana completa*, vol. 2, *op. cit.*, p. 25-26.

exemple), però el relat és idèntic perquè l'argument és sempre el mateix. D'alguna manera, aquesta ciclicitat seria la prova evident que l'ésser humà no aprèn res (o gairebé res) de la Història perquè periòdicament, al llarg dels segles, es repeteixen els mateixos errors.

D'aquest escrit ens interessa destacar com, més enllà del tema de la Història (que, segons Gimferrer és el poder) i de les dues posicions (cíclica o rectilínia), la Història en majúscules també és representació. Així, en la representació *a posteriori* dels fets de la Història, com en una novel·la o en una obra de teatre, també hi ha uns personatges, uns escenaris i un temps.

En aquest sentit, *Fortuny* és un relat històric perquè conté fets i personatges reals (Gimferrer no està mentint) o, si tenim en compte que tota la història narrada gira entorn de Marià Fortuny i de Madrazo, podríem dir que *Fortuny* és una biografia artística. El resultat d'aquesta mena de biografia artística és molt diferent dels treballs de Guillermo de Ossa, ja que el tractament del temps i del llenguatge per part de Gimferrer respon a una voluntat d'innovar en el gènere novel·lístic. En certa manera, Gimferrer (re)inventa una mena de biografia artística en què solament alguns fets —dins dels molts que conformen una vida— tenen una importància particular. Evocant aquests fets particulars, emergeixen desordenadament moments diferents d'una vida, com ara la infantesa, la joventut i la vellesa.

“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 dels diaris, enteses aquestes com 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 comportava un repetir periòdic dels mateixos episodis (guerres, canvis de monarques, etc.), en aquest text l'autor posa en relleu dos elements nous: la memòria i l'espai. Aquests dos elements li serveixen per a denunciar com les notícies d'avui són relats que simplement transmeten informació (dades), però que no són capaces d'interpretar els fets esdevinguts. Dit en altres paraules, les notícies d'avui 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 fóra, més aviat, que els diaris s'assemblessin, 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.¹⁵⁴

També en aquest escrit Gimferrer ens diu que la Història s'ha d'explicar des de la interpretació. Així, per entendre la Història, o per entendre les notícies d'un diari i saber en quin món vivim i no repetir certs episodis dramàtics del passat, cal evitar la simple exposició de dades, les quals són buides de significació, i cal interpretar-les i posar-les en relació amb altres fets. Per dur a terme aquesta operació, l'objectivitat, una narració només objectiva, és prescindible. En aquest sentit, podem afirmar que els esdeveniments que es narren a *Fortuny* són uns fets històrics interpretats pel seu autor i narrats a través d'un narrador. En aquesta interpretació hi ha un marge considerable per a la suposició, l'aproximació, no sols perquè l'escriptor no ha viscut en primera persona els fets que explica, sinó perquè no es pot ni explicar tot ni transmetre només dades. Els límits entre la realitat i la ficció també en un relat que narra fets històrics (tingui aquest la forma que tingui, de notícia o de full de diari o de novel·la) necessàriament es dissolen. En altres paraules, també en el caos aparent de fets que a la novel·la se succeeixen esdevé necessària una veu, probablement la de l'art, que intenti trobar un sentit a allò que s'està esdevenint.

“Història i moral” (29-XI-1979)

És en aquest text del mes de novembre (els dos anteriors, molt pròxims l'un de l'altre, són del mes anterior, octubre) que Gimferrer arriba a la qüestió del gènere literari. L'escriptor reflexiona entorn d'aquest gran tema que és narrar la Història (és a dir, fets de la Història) ara tenint en compte l'aspecte de la moral i, per tant, la intenció que hi ha rere la persona que escriu. Per fer-ho, distingeix entre l'historiador i el cronista: “El cronista explicava els fets d'un temps determinat —sovint, el fets que ell

154. Ídem, p. 46.

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.”¹⁵⁵ És per això que abans, a diferència d'ara (finals dels anys setanta), la Història en majúscules, segons Gimferrer, era un gènere literari que no prescindia de la moral, al contrari: “El sentit moral que es pot extreure de l'*Èdip* de Sòfocles és intrínsec a l'obra, i no exigeix pas que l'espectador cregui en Zeus, de la mateixa manera que no cal ser cristià per treure profit de l'*Athalie* de Racine.”¹⁵⁶ És en aquest sentit que entenem que Gimferrer, en escriure *Fortuny*, adopta el paper de l'historiador d'“abans” perquè per escriure la història o les històries de *Fortuny* ell ha recollit unes dades i s'ha proposat de fer art, d'escriure una obra literària, en aquest cas, una novel·la:

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.¹⁵⁷

La Història en majúscules és un gènere literari i com a tal ha de presentar els fets i les persones (o personatges) a través de la tècnica artística i, per tant, amb unes estratègies narratives i estilístiques pròpies de l'escriptor-historiador o historiador-escriptor.

“L'escriptura de l'historiador” (11-I-1980)

En aquest text, Gimferrer, seguint el fil dels textos anteriors, reflexiona sobre com ha de ser l'escriptura de l'historiador. Aquest és el quart aspecte que Gimferrer tracta en aquesta qüestió sobre la Història en majúscules: recordem que el primer se centrava en el tema, el segon en les notícies —o l'actualitat— en relació amb l'espai i la memòria, i el tercer en la moral. Ara, en el quart i últim punt, arriba a la qüestió de l'escriptura de l'historiador, com si arribés al final d'un trajecte. L'historiador francès Jules Michelet

155. Ídem, p. 103.

156. Ídem, p. 104.

157. P. GIMFERRER “Para esta edición”, *Fortuny, op. cit.*, p. 13-14.

(1798-1874) representa l'exemple d'escriptura de l'historiador que vol crear un text d'ambició artística i, per tant, que entén la Història com un gènere literari.

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.¹⁵⁸

Aquesta manera de fer història, però, ja no existeix, perquè “Michelet és, abans que res, un home del tombant de mitjan segle XIX. És en aquesta època que la Història concebuda com a obra d'art, la Història com a gènere literari, la Història segons l'entenien els grecs i els llatins, comença a anar de baixa”.¹⁵⁹

D'alguna manera, Michelet podria ser un personatge més de *Fortuny*, no solament perquè viu durant el segle XIX (com el Fortuny pare), sinó perquè l'historiador francès escriu textos d'Història amb intenció artística, literària. La literatura, per tant, és indispensable per escriure qualsevol història (en majúscules o en minúscules, tant se val). I aquesta estratègia és vàlida per als mateixos fulls del *Dietari* que, tot i que no es publiquen en un llibre d'història, tampoc no són completament literaris (o exclusivament literaris), ja que són textos periodístics, que es publiquen a la premsa catalana, concretament al diari *El Correo Catalán*.¹⁶⁰ Així doncs, el tractament gens convencional del temps i dels fets històrics que es narren a *Fortuny* obeeix a aquesta voluntat de narrar fets de la Història (del passat) mitjançant les eines de la literatura.

Aquests quatre fulls del *Dietari* són essencials per entendre, d'una banda, que *Fortuny* és una novel·la que va més enllà de la biografia artística, però, de l'altra, per entendre també *Imágenes y recuerdos 1909-1920. La pérdida del reino*,¹⁶¹ el seu assaig de caràcter històric, escrit pocs anys abans i que conté alguns elements que després es retroben a *Fortuny*. Tot seguit analitzem aquesta qüestió.

158. P. GIMFERRER, *Obra catalana completa*, vol. 2, *op. cit.*, p. 176.

159. Ídem, p. 176.

160. Analitza detalladament les estratègies ficcionals del *Dietari*, Eloi Grasset; vegeu E. GRASSET, “El dietari ficcional de Pere Gimferrer”, *Catalan Review* (Barcelona), núm. 25 (2011), p. 199-208. Vegeu també A. ESTEVE GULLÉN, “El *Dietari* de Pere Gimferrer: los límites de la escritura”, *Tropelías* (Saragossa: Universidad de Zaragoza), núm. 20 (2013), p. 140-148.

161. P. GIMFERRER, *Imágenes y recuerdos 1909-1920. La pérdida del reino*, Barcelona, Difusora Internacional, 1979.

2.5.6. *'Imágenes y recuerdos 1909-1920. La pérdida del reino', un assaig de caràcter històric de Pere Gimferrer*

Tal com deia Gimferrer mateix a la nota explicativa de *Fortuny* de l'edició espanyola del Círculo de Lectores, l'any 1977 va acceptar l'encàrrec que li encomanava Jorge Edwards d'escriure un text sobre el període històric comprès entre el 1910 i el 1920. El text en qüestió era *Imágenes y recuerdos 1909-1920. La pérdida del reino*, el volum segon d'un projecte de caràcter enciclopèdic de l'editorial Difusora Internacional. Gimferrer aclaria que acceptava l'encàrrec perquè escriure sobre aquell període li permetia aprofundir en alguns mites i figures de la Belle Époque:

En los años sucesivos, diversos asuntos atrajeron mi atención juvenil; pero la pervivencia de la constelación de mitos i 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 1910-1920.¹⁶²

Les connexions entre aquest assaig de caràcter històric, *Imágenes i recuerdos*, amb les reflexions sobre com s'ha de narrar la Història, que emergeixen en alguns escrits dels *Dietaris*, i la seva novel·la *Fortuny* són evidents. Destaquen, essencialment, dos elements en comú, dels quals Gimferrer se serveix per a confeccionar la narració, ja sigui aquesta, com hem dit, en forma d'assaig històric o de novel·la. D'una banda, la documentació visual: fotografies, cartells, fotogrames de films i quadres; i, de l'altra, les referències literàries. En ambdós casos, *Imágenes y recuerdos* i *Fortuny*, algunes imatges i alguns referents literaris, com veurem, coincideixen. Tot i això, malgrat que el moment històric sigui parcialment el mateix, els anys deu del segle passat, a *Imágenes y recuerdos* no hi apareix cap *Fortuny*.

Tal com indica el títol principal, *Imágenes y recuerdos*, el volum pretenia explicar diferents esdeveniments històrics de la segona dècada del segle XX a través d'imatges i de records, és a dir, mitjançant uns documents específics (principalment fotografies d'arxiu), però des d'un punt de vista volgudament personal, a través de "recuerdos". Aquest segon element, els records, enllaça amb la idea que emergia al full de dietari

162. P. GIMFERRER, "Para esta edición", *op. cit.*, p. 9.

“Les notícies i la Història”, en què Gimferrer considerava imprescindible la memòria per a construir una narració històrica. L’exposició dels fets del passat, sostenia, no passava per la simple enumeració, sinó a través d’una interpretació i, aquesta, sorgia de la memòria, és a dir, del record. En aquest sentit, la narració d’*Imágenes y recuerdos* adopta una veu narrativa molt personal (a través de diferents testimonis que han viscut la guerra en primera persona), allunyant-se de l’historiador que busca objectivitat i distanciament. Per exemple, en el primer capítol, “La gran guerra”, que parla sobre la Primera Guerra Mundial, llegim:

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.¹⁶³

Per tant, Gimferrer, per construir la seva narració de caràcter històric, per escriure sobre uns esdeveniments que no ha viscut, se serveix de les imatges i dels textos d’aquelles persones que sí que van viure els fets en primera persona. Per això, molts d’aquests textos literaris són autobiografies o quaderns de notes, és a dir, textos en què l’autor s’ha servit de la (seva) memòria i experiència personal. Concretament, en aquest primer capítol, les referències literàries són: *Hofmannsthal y su tiempo* d’Hermann Broch, *Escrituras* de Max Ernst, *Mi juventud* d’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* d’Ernest Hemingway i *Sin novedad en el frente* d’Erich Maria Remarque. I, pel que fa les il·lustracions, hi ha fotografies que mostren diferents moments de la guerra, com ara el retrat de l’arxiduc d’Àustria, Francesc Ferran, amb la seva muller, la duquessa de Hohenberg, assassinats en el famós atemptat de Sarajevo (28 de juny de 1914), i que simbolitza el detonant de

163. P. GIMFERRER, *Imágenes y recuerdos*, op. cit., p. 25.

la guerra, i també hi ha alguns cartells, com ara els que es van començar a fer servir per a fer propaganda bèl·lica (és el cas, per exemple, del cartell “Enlist. On which Side of the Window are You?”).

Imágenes y recuerdos. 1909-1920. La pérdida del reino conté nou capítols, però és en els tres centrals: el quart, “Las artes y las letras”; el cinquè, “Espectáculos”, i el sisè, “El cine: nacimiento de un lenguaje”, on trobem moltes de les referències visuals i textuals (literàries) que serviran a Gimferrer per a confeccionar la narració de *Fortuny*. Les referències literàries i visuals (principalment quadres i fotografies) de *Fortuny* les anem esmentant en l'estudi sobre l'imaginari Fortuny (§ 3) i les referències cinematogràfiques les analitzem a l'última part de la tesi (§ 6.2).

La diferència entre *Imágenes y recuerdos* i *Fortuny* recau, per tant, en el tipus de llenguatge i en el tractament del material original. En la novel·la, el llenguatge literari és volgutament poètic i les referències visuals i literàries no són explícites, sinó que apareixen en la narració mitjançant una figura retòrica, l'ècfrasi (§ 4.1.1).

En conclusió, *Imágenes y recuerdos. 1909-1920. La pérdida del reino*, alguns escrits del *Dietari* i *Fortuny* són tres textos diferents, ja que el primer és un assaig històric, els fulls de dietari són textos d'opinió d'estil periodístic i el tercer és una narració de ficció en forma de novel·la, però són també tres textos que reflexionen sobre la manera de narrar els fets històrics del passat, a través dels testimonis directes que representen altres textos, ja siguin narracions textuals (memòries, autobiografies, dietaris) o bé narracions visuals (quadres, fotografies, cartells, pel·lícules).

2.5.7. Una visió del temps “revivalística” enfront d'una visió historicista

En un recull d'assaigs interdisciplinaris a càrrec de l'historiador d'art italià Giulio Carlo Argan titulat *Il revival*,¹⁶⁴ el filòsof Rosario Assunto subratllava que la idea de *revival* històric és una noció historiogràfica que té un important valor ontologicometafísic, que va més enllà de la simple descripció històrica. En aquest sentit, dins la noció de *revival* hi té cabuda una concepció no historicista del temps. Sintèticament, es pot dir que en la visió historicista el temps és lineal, evolutiu, diacrònic. Des d'una òptica narratològica, i per evidenciar aquest desenvolupament

164. G. C. ARGAN (ed.), *Il revival*, Milà, Gabriele Mazzotta, 1974.

lineal, normalment es fan servir tant narracions ulteriors (en què el temps de la narració és posterior al temps de la història) com simultànies (en què el temps de la narració coincideix amb el de la història). En la visió “revivalística”, que identifiquem en primer terme a *Fortuny*, però que també ens val per al *Dietari* i per a *L'agent provocador*, el temps és, com hem anat dient fins aquí, fragmentari, anacrònic, com una sèrie d'interseccions sincròniques que no es resolen amb un desenvolupament cronològic. Argan diu:

La storia è ‘catartica’ proprio perché ci assicura che il passato è passato e non può ripetersi o rivivere, non essendovi ragione di riesperire 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.¹⁶⁵

Aquesta noció de *revival* nega, per tant, que hi hagi una separació entre la dimensió del passat, la del present i la del futur, perquè entén la vida com un fluir continu sense fi. És en aquest sentit, i adoptant el terme d’Argan, que definim la visió (o concepció) del temps de Gimferrer a *Fortuny* com una visió *revivalística*. A *Fortuny* el temps del passat (qualsevol temps, tant el del pare Fortuny com el del fill) és un temps que *re-viu* en el temps present, de tal manera que es reflecteix una idea de la història (en majúscules) *revivalística*.

Vegem-ne un exemple:

Viena és una bombonera? Viena és una bombonera de bombolles. [...] L’adolescent —Hugo von Hoffmannsthal— enretira els ulls, estabornits en la llum bombonosa. [...] Fondalades enllà, Marià Fortuny és en conxorxa de brocats flamígers amb Gabriele d’Annunzio en una raonada 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 (p. 73).

En aquest fragment tenim, d’una banda, la persona real, Hugo von Hoffmannsthal, és a dir, el poeta i prosador austríac (1874-1929), i, de l’altre, el seu personatge de ficció,

165. Ídem, p. 7.

el senyor Von N., que viu en el segle XVIII. D'aquest mateix capítol i per entendre millor aquesta idea de *revival* històric, citem encara el passatge següent:

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 precís que Marià Fortuny arriba a Venècia amb una noia que li diuen Henriette (p. 74).

Aquí tenim la suposada arribada d'un personatge de ficció, el senyor Von N., a Venècia el 1779, i, unes línies més avall, i com si es tractés de dos fets contemporanis, l'arribada a la mateixa ciutat per part de Marià Fortuny i de Madrazo amb la seva futura muller, Henriette, però ara l'any 1904. Per tant, en la construcció del relat, el temps, o l'ordre dels esdeveniments (reals o no), no és important. Precisament, per subratllar aquest desenvolupament no-lineal dels esdeveniments narrats, l'escriptor se serveix d'una narració "intercalada" en què el temps s'alterna al de la història. D'aquesta manera es crea una narració que és a vegades ulterior, successiva a allò esdevingut, i a vegades simultània, concomitant, a allò esdevingut o que s'està esdevenint. La finalitat última d'aquest recurs narratològic és l'intent complex i ambiciós de negar el transcórrer del temps. Potser per això en les obres de Gimferrer emergeix una fractura constant entre l'orgull utòpic d'aconseguir un passat perdut i la malenconiosa consciència de la impossibilitat de tornar allà on alguna cosa s'ha esdevingut. Reforcen aquesta idea els versos següents:

El somni no té sempre color ni moviment:
sovint, és un estat. El somni d'ahir nit
era silencios 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 enlloc, sense sentir
que ens caldrà deixar res o que res ens pertany.¹⁶⁶

166. P. GIMFERRER, *Aparicions, a Obra catalana completa*, vol. 1, *Poesia*, Barcelona, Edicions 62, 1995, p. 228-249.

Com en un somni, el temps és en cada moment un possible tot, amb fragments de passat i de futur en el temps present. En paraules de Túa Blesa, analitzant la qüestió del temps del somni en aquest poema, el somni és un estat sense temps fet d'un instant estàtic que transcorre precisament en el seu estatisme:

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.¹⁶⁷

La visió revivalística permet posar en un mateix nivell, és a dir, en un fragment d'història o de narració, no solament temps diversos, sinó també espais i persones diferents. D'aquesta manera, i en el cas concret de *Fortuny*, d'una banda, vida i obra de l'artista esdevenen un tot, i, de l'altra, aquest tot correspon a un imaginari precís, que és l'imaginari Fortuny.

2.6. EL PARATEXT

Paratext és el terme segons el qual Genette defineix el conjunt de marques que acompanyen el text, com ara el títol, l'índex, la dedicatòria o els epígrafs.¹⁶⁸

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.¹⁶⁹

Aquestes marques tenen una funció pragmàtica, però també poden comunicar una informació o una intenció determinades.

167 T. BLESA, "Apariciones en aparicions", *Zurgai: Euskal herriko olerkiaren aldizkaria: Poetas por su pueblo*, núm. 12 (desembre, exemplar dedicat a Pere Gimferrer) (2006), p. 92.

168. G. GENETTE, *Umbrales*, Mèxic, Siglo XXI, 2001.

169. Ídem, p. 7.

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 *interpretación* 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 investidura 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.¹⁷⁰

En el cas de *Fortuny*, algunes d’aquestes marques són clau per a interpretar el relat mateix i les analitzem tot seguit.

2.6.1. *El títol*

Per què el títol del llibre és *Fortuny*? Què indica aquesta paraula? Hi ha alguna intenció per part de l’autor o de l’editor? Com el mateix autor ens va indicar, el títol de la novel·la només podia ser una sola paraula: “Bastant aviat vaig comprendre que s’havia de dir Fortuny i prou.”¹⁷¹ “Fortuny” no solament fa referència a la nissaga protagonista del relat, sinó que també es refereix a l’imaginari que el relat pretén evocar. En tercera instància, però no per això menys important, Fortuny també evoca el *brand* Fortuny, és a dir, la marca amb la qual Marià Fortuny i de Madrazo va registrar i etiquetar les seves creacions. De fet, tot el capítol vint-i-nou, “L’afer”, evoca aquesta qüestió. Avui la marca Fortuny encara existeix.

170. Ídem, p. 15-16.

171. P. GIMFERRER, “Entrevista”, annexos, § 8.2.



Etiqueta de seda per a jaquetes i mantells de vellut i opuscle publicitari.



Etiqueta dels vels i xals de seda anomenats Knossos i logo de la marca actual.

El títol, per tant, és molt breu, una sola paraula, però una paraula clau perquè evoca, d’una banda, la missaga Fortuny, i, de l’altra, l’estètica Fortuny, a través de l’imaginari.

2.6.2. *Les dedicatòries*

El llibre presenta dues dedicatòries, una d’inicial i una altra de final.

La inicial, “A Maria Rosa”, es dirigeix a la dona d’aleshores de l’escriptor, la pianista Maria Rosa Caminals. Aquesta dedicatòria no aporta cap clau de lectura del text. Es tracta, per tant, d’un element paratextual que només l’acompanya.

La final, “To the happy few”, en canvi, no sols té la funció pragmàtica d’acompanyar el text, sinó que encara forma part del seu contingut i també pot ser-ne una clau de lectura. Qui són aquests *happy few* a qui l’autor dedica el text?

Ofèlia Dracs, en l’article polèmic contra el tipus de llenguatge literari emprat per Gimferrer, “La vànova de Valentino” (§ 1.3), recalca el caràcter elitista de la novel·la recordant aquesta dedicatòria final del llibre.

En fi, senyora Dracs: el darrer detall, l’oferiment del llibre als *happy few* m’ha acabat de trasbalsar. No és pedant aquest arrencament 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 públic que no és un *few*?

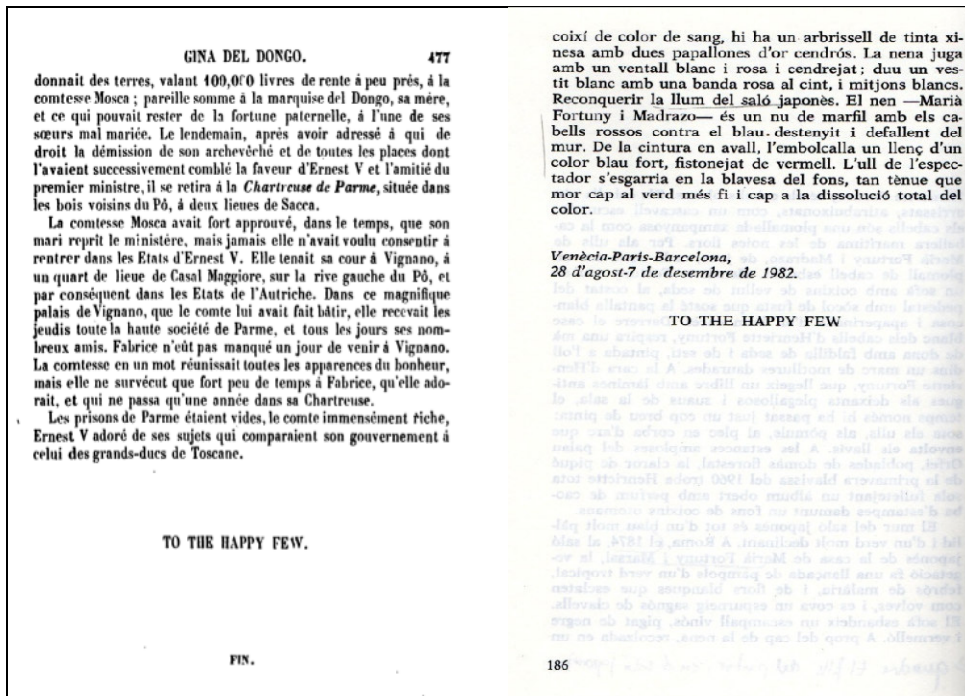
Gimferrer va aclarir aquesta qüestió en una entrevista en ocasió de la publicació per part d’Edicions 62 de la seva obra catalana, l’any 1995. L’entrevistadora li preguntava si ell creia en el valor de l’“immensa minoria” de Juan Ramón Jiménez i ell, entenent que l’entrevistadora estava fent referència al polèmic article d’Ofèlia Dracs, responia que amb aquesta dedicatòria final s’havia referit als *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.¹⁷²

“To the happy few” és la dedicatòria amb la qual Stendhal clou la seva novel·la *La Chartreuse de Parme* (1839), novel·la que Pere Gimferrer va traduir al català poc abans d’escriure *Fortuny*. La traducció de Gimferrer, *La cartoixa de Parma*, es va publicar l’any 1981 dins de la col·lecció “Les Millors Obres de la Literatura Universal” d’Edicions 62.¹⁷³

172. D. MASSOT, “Solo me interesa escribir para una minoría”, entrevista a P. Gimferrer, *ABC*, 24 de març de 1995, p. 71.

173. P. GIMFERRER, *La cartoixa de Parma*, Barcelona, Edicions 62, 1981.



La Chartreuse de Parme, París, J. Hetzel, 1846; *Fortuny*, Barcelona, Planeta, 2003.

Qui són els *happy few* de Stendhal i quina relació poden tenir amb els de Gimferrer? En el cas de Stendhal, els *happy few* són els lectors que sabran apreciar el text. La majoria dels lectors i crítics contemporanis de Stendhal no apreciaven gaire el seu estil realístic i, consegüentment, Stendhal va començar a ser un escriptor apreciat i críticament valorat a inicis del segle XX, unes dècades després de la seva mort. Conscient d'aquest fet, Stendhal va dedicar la seva novel·la *La cartoixa de Parma* als seus lectors, definint-los com “els pocs feliços”, però no ho va escriure en francès, sinó que ho va fer en anglès.

Com ha assenyalat Brian Joseph Martin, malgrat que aquesta dedicatòria final en anglès es pot interpretar essencialment de dues maneres, o bé com una al·lusió al cant onzè del *Don Joan* de Lord Byron, que parla dels “the thousand happy few” que gaudien dels avantatges i dels privilegis de l’alta societat, o bé com una citació d’una frase de la tragèdia *Enric V*, de Shakespeare: “We few, we happy few, we band of brothers” (*Henry V*, IV, 3); molt probablement Stendhal s’estava referint a la novel·la de l’escriptor irlandès Oliver Goldsmith *The Vicar of Wakefield* (1766), en la qual “the

happy few” fa referència irònicament als pocs afortunats que saben llegir (i interpretar) el títol pedant i obscur del tractat sobre monogàmia.¹⁷⁴

Gimferrer mateix ens aclaria aquesta qüestió sobre la dedicatòria final:

“To the happy few” és una cosa de Shakespeare, però la seva celebritat 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. [...] és una citació d’una citació i la qual ho és d’una altra citació.¹⁷⁵

Gimferrer, com Stendhal, també escriu aquestes paraules de la dedicatòria en anglès i en majúscules, i les col·loca al centre de la pàgina. D’una banda, el treball de traducció de la novel·la de Stendhal va influir-lo en la tria d’aquesta dedicatòria, però de l’altra evidència la posició de Gimferrer per defensar una literatura de qualitat enfront d’altres posicions que defensaven, en canvi, la popularitat.

2.6.3. Els epígrafs

L’epígraf és una citació d’un passatge breu d’una obra o d’un autor il·lustre que un escriptor pot posar abans de començar el propi text per tal de confirmar amb paraules legítimes allò que està per dir. Per exemple, l’escriptor italià Ugo Foscolo, a la seva obra *Dei Sepolcri* (1809), composta de 295 endecasíl·labs blancs, escriu l’epígraf següent: “Deorum Manium iura sancta sunt”, citant, així, una de les antigues lleis romanes del *Duodecim tabularum leges* per tal de confirmar el que està per narrar poèticament, és a dir, que els drets de les ànimes dels difunts són sagrats.

Abans que comenci el text de la novel·la, Gimferrer escriu tres epígrafs:

174. B. J. MARTIN, *Napoleonic Friendship: Military Fraternity, Intimacy, and Sexuality in Nineteenth-Century France*, UPNE, 2011, p. 123. Vegeu també la nota d’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 Huguét*. 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*”, a *La Chartreuse de Parme*, París, Garnier, 1961, p. 677.

175. P. GIMFERRER, “Entrevista”, annexos, § 8.2.

En ce temps-là on s'habillait de couleurs.

TALLEMANT DES RÉAUX

...un or
agonise selon peut-être le décor...

MALLARMÉ

It is the Art 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.

HENRY JAMES

Epígrafs que Gimferrer escríu a *Fortuny*.

El primer epígraf és una citació de Gédéon Tallemant des Réaux, un poeta francès del segle XVII conegut pel seu llibre *Historiettes*, un recull de biografies breus de diferents personatges de la seva època, com ara Richelieu, Lluís XIII o La Fontaine.¹⁷⁶ “En ce temps-là on s'habillait de couleurs”, és a dir, “En aquell moment en el qual hom es vestia de colors”, és una frase que Gimferrer probablement va extreure del recull de biografies *Historiettes*, en què Tallemant sovint comentava l'estil de la manera de vestir per reflectir la personalitat dels diferents personatges que retratava. Per exemple, per subratllar la importància de la decoració com a element estètic i modern, amb referència a la marquesa de Rambouillet (Roma, 1588 - París 1666), al llibre sota el pseudònim de Madame de Nouveau, Tallemant opinava que a l'hora de vestir era la més agosarada i també vanitosa de tot França, i narrava una anècdota significativa en relació amb aquesta opinió:

176. G. TALLEMANT DES RÉAUX, *Historiettes*, ed. d'Antoine Adam, París, Gallimard, 1960. L'obra va romandre manuscrita fins a l'any 1834, que es va publicar en sis volums: *Historiettes de Tallemant Des Réaux. Mémoires pour servir à l'histoire du XVII^e siècle, Sur le Manuscrit inédit et autographe*, París, Alphonse Levavas seur, 1834.

Madame de Nouveau est la plus grande folle de France en braverie. 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 refait 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.¹⁷⁷

La marquesa de Rambouillet, que de nom real es deia Catherine de Vivonne, va ser una dona que es va avançar al seu temps. Va ser la primera dona que va obrir un saló literari a París. El saló era en una sala de la seva residència, l'Hôtel de Rambouillet, residència que ella mateixa es va encarregar de reestructurar i decorar amb novetats a l'època importants, com ara pintar la seva cambra personal de color blau, amb cortines i teles també de color blau, quan normalment es pintaven amb tonalitats de color vermell. Van freqüentar les tertúlies literàries del saló de Catherine de Vivonne, nobles, burgesos, però també figures literàries com Georges de Scudéry, Madame de Sévigné, Pierre Corneille, Madame de La Fayette i lògicament el mateix Gédéon Tallemant des Réaux. A aquestes tertúlies sovint també hi assistia la seva filla gran, Julie, a la qual, gràcies a la seva bellesa i sensibilitat artística, algunes d'aquestes figures literàries van dedicar un recull de poesies, *La Guirlande de Julie*, entre les quals també hi ha una poesia de Tallemant des Réaux.¹⁷⁸ Aquest recull de poesies és un clar exemple de l'anomenat Preciosisme, un estil caracteritzat per un excés de refinament, especialment en el llenguatge, que aleshores, a mitjan segle XVII, entre el Barroc i el Classicisme, estava molt en voga en la societat i la literatura franceses. Aquest estil barroquitant del llenguatge i el món de la marquesa de Rambouillet (la seva manera de viure la vida a través de l'art, entenent també les arts decoratives i, per tant, la decoració d'interiors i el vestir com a mitjans d'expressió subversius)¹⁷⁹ ens remetent a l'estil barroquitant del llenguatge emprat per Gimferrer per evocar l'atmosfera de la Belle Époque, amb dones

177. G. TALLEMANT DES RÉAUX., *Historiettes de Tallemant Des Réaux. Mémoires pour servir à l'histoire du XVII^e siècle, op. cit.*, p. 211.

178. *La Guirlande de Julie* és un manuscrit poètic del segle XVII que es va editar per primera vegada l'any 1729, malgrat que alguns poemes ja havien estat publicats en altres reculls.

179. Vegeu, sobre aquesta qüestió, B. CRAVERI, *La civiltà della conversazione*, Milà, Adelphi, 2001 (trad. esp.: *La cultura de la conversación*, Madrid, Siruela, 2003).

tan singulars com la Marquesa Casati, però també ens remet a la vessant de col·leccionista i de dissenyador de roba de Marià Fortuny i Madrazo.

El segon epígraf, “...un or / agonise selon peut-être le décor...”, “un oro / Agoniza según tal vez rijosa fábula” o bé, “un oro / Agoniza según tal vez el decorado”,¹⁸⁰ és un vers de Mallarmé que es troba al sonet *Sonnet en xy*, que es va publicar per primera vegada l’any 1899 dins del recull de poesies *Poésie*.¹⁸¹

La paraula “décor” ens remet tant a la decoració en el sentit d’ornament decoratiu com al decorat en el sentit del lloc d’acció on es du a terme una representació i, per tant, al món de la ficció. Aquests dos elements, l’ornament, d’una banda, i el decorat o món artístic, de l’altre, són els principals que defineixen en general l’imaginari Fortuny, però d’una manera més concreta l’estil personal de Marià Fortuny i de Madrazo d’entendre la vida artística.

El tercer epígraf, “Is the Art of culture, of reflection, of intellectual luxury...”, és una citació de Henry James del seu llibre de crítica d’art *The Painter’s Art: Notes and Essays on the Pictorial Arts*.¹⁸² El passatge correspon a les paraules que James va fer servir per a definir l’art del pintor Edward Burne-Jones després d’haver vist alguns dels seus quadres a Londres, a la galeria d’art Grosvenor Gallery que el senyor Coutts Lindsay, l’any 1877, acabava d’obrir.¹⁸³ Com indicava James, Burne-Jones feia alguns anys que no havia exposat la seva obra en públic i aquesta vegada exposava set teles. Segons James, la presència de Burne-Jones a la Galeria Grosvenor, on hi havia també quadres d’altres pintors, n’era la principal atracció, i en destacava un quadre en concret, *The Mirror of Venus* (1875).

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

180. La primera traducció és d’Octavio Paz publicada el 1968 a la revista *Diálogos* de Mèxic i la segona de Jorge Camacho; vegeu <<https://zoevaldes.net/2010/09/20/el-soneto-en-ix-stephane-mallarme-traducciones-de-octavio-paz-y-jorge-camacho/>> [Consulta: 20 maig 2016]

181. S. MALLARMÉ, *Poésie*, Brussel·les, Chez Edmond Demand, 1899.

182. H. JAMES, *The Painter’s Art: Notes and Essays on the Pictorial Arts*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1989, p. 144 (1a ed.: Londres, Rupert Hart-Davis, 1956).

183. Vegeu, també, F. MCCARTHY, *The last Pre-Raphaelite: Edward Burne-Jones and the Victorian Imagination*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 2012, p. 184.

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.¹⁸⁴



The Mirror of Venus (1875), d'Edward Burne-Jones.

James destacava el quadre *The Mirror of Venus* perquè contenia la idea de la potència de la imatge artística, és a dir, de l'autonomia de l'obra d'art. Un quadre com un mirall pot reflectir una imatge de la realitat, però aquesta imatge no és només un reflex, sinó que és una imatge en ella mateixa.

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.¹⁸⁵

La imatge que reflecteix l'aigua clara de l'estany, com si aquesta fos un mirall, és una imatge que, com el quadre mateix, també té un marc, en aquest cas un marc de flors, "a flowery margin". La imatge dins de la imatge, i l'autonomia de l'obra d'art, és una qüestió que emergeix a les primeres línies de la novel·la de Gimferrer, mitjançant aquest narrador que esporàdicament també mostra la seva opinió: "Un quadre és un

184. H. JAMES, *The Painter's Art*, op. cit., p. 144.

185. *Ibidem*.

espai autònom: però aquest espai autònom viu també en un altre espai visible, en un lloc concret” (p. 13).

Segons James, l’art de Burne-Jones era interessant precisament perquè reflectia aquesta capacitat de l’artista de saber mirar el món i la vida no d’una manera directa, sinó des del reflex que se’n constitueix des de la literatura, la poesia, la història o l’erudició. Però no tots els crítics ho entenien d’aquesta manera i, com assenyalava James, alguns crítics no valoraven positivament la pintura de Burne-Jones perquè la consideraven poc viva, incapaç de reflectir el món tal com és.

“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.¹⁸⁶

Com el crític que James deia que s’havia irritat perquè la pintura de Burne-Jones era pura construcció i que no contenia vida, també Jaume Cabré - Ofèlia Dracs, en la seva polèmica carta “La vànova de Valentino”, consideraven que la novel·la de Gimferrer no era una novel·la perquè no tenia vida, perquè el seu autor havia estat incapaç de crear una acció narrativa amb personatges “vius”:

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. [...] 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!¹⁸⁷

186. Ídem, p. 145.

187. O. DRACS, “La vànova de Valentino”, *El Món*, 5 d’agost de 1983, p. 12.

Amb aquesta citació en forma d'epígraf, Gimferrer pretén avalar l'artificiositat i l'elaboració extremes de la seva novel·la: una narració sense acció, construïda a partir de la descripció d'un seguit d'escenes fruit de constants referències literàries, cinematogràfiques i artístiques. En altres paraules, una narració que no mira el món ni la realitat directament, sinó a través de les seves manifestacions artístiques.

Eloi Grasset analitzava aquest epígraf de James destacant que aquesta observació de James que “hi ha un art que neix de la gent que mira el món i la vida no pas directament”¹⁸⁸ es pot posar en relació amb la poètica de Gimferrer i amb la voluntat concreta en *Fortuny* d'evocar un imaginari mitjançant la (re)creació d'un seguit d'imatges.

2.6.4. *El títol de cada capítol*

El títol de cada capítol fa referència al seu contingut essencial. En aquest sentit, els títols són com “pistes” que poden ajudar el lector a interpretar la història del capítol que està a punt de llegir. Tot seguit definim breument allò que suggereix cada títol, ja que en el pròxim punt, la tercera part, que fa referència a l'imaginari Fortuny (§ 3), analitzem detalladament tot el món que aquests capítols contenen.

1. “L'home del turbant” és Marià Fortuny i de Madrazo, concretament Marià Fortuny i de Madrazo en una fotografia realitzada durant els anys trenta.

2. “Els forasters” són Henry James i John Singer Sargent, dos americans a Venècia.

3. “Les noies flor” és el títol d'un quadre del 1896 de temàtica wagneriana de Marià Fortuny i de Madrazo.

4. “La tràgica” és Eleonora Duse, protagonista de la peça teatral *Francesca de Rimini* (1901), de Gabriele D'Annunzio.

5. “Al palau Martinengo”. El palau Martinengo és on Marià Fortuny i de Madrazo va viure a Venècia amb la seva mare i la seva germana.

6. “Villa Pisani” és la vil·la que hi ha a la localitat italiana de Stra, molt a prop de Venècia. Eleonora Duse i D'Annunzio la van visitar quan eren amants i aquesta experiència personal D'Annunzio la (re)elabora i la descriu a la seva novel·la *Il fuoco* (1900).

188. E. GRASSET, *Modernitat i canvi de llengua, op. cit.*, p. 148.

7. “Interludi” és la farsa que es representa entre els actes d’una obra teatral. En aquest sentit, entenem que amb aquesta paraula el narrador suggereix el món de la representació.

8. “El mirall d’Eros” fa referència al quadre de Velázquez *Venus del espejo* (1650).

9. “Una visita” vol indicar que es narrarà una visita, és a dir, l’acció d’anar a veure algú a casa seva perquè hi ha un lligam d’amistat. Una visita és un acte que s’esdevé en un lloc i en un espai de temps concrets.

10. “Latituds” vol dir amplària, dimensió o distància. En aquest cas, suggerirà diferents llocs molt distants entre ells: Nova York i Egipte.

11. “Ocelleria” fa referència al quadre *Les dues dames venecianes* (1490-1495 aprox.), de Vittore Carpaccio.

12. “El viatger”, literalment vol dir un home que viatja. Aquí farà referència al personatge de ficció de l’escriptor austríac Hugo von Hoffmansthal: El senyor von N, que fa un viatge a Venècia.

13. “El decorat”. Com la mateixa paraula indica, aquest capítol evocarà la idea de decorat, en el sentit de lloc on s’esdevé una representació, una ficció (teatral o fílmica).

14. “Visions”. Amb aquesta paraula s’està fent referència a aquelles imatges no reals que, per l’efecte de la il·lusió, ho semblen. En aquest sentit, les imatges o les visions, com els personatges d’una novel·la o d’un quadre, es confonen amb la realitat.

15. “Henriette” és el nom de pila de la dona de Marià Fortuny i de Madrazo.

16. “Nocturn” evocarà tot un món relatiu a la nit.

17. “Retorn a Villa Pisani” indica que es retorna a la vil·la situada a la localitat de Stra.

18. “Teatres”. Capítol que evocarà una de les facetes artístiques de Marià Fortuny i de Madrazo: el d’escenògraf i dissenyador de vestits per al teatre.

19. “Entreacte”. Com indica la mateixa paraula, un entreacte és l’interval de descans entre dos actes d’un espectacle. Per això, aquest títol suggereix que el narrador evocarà algun episodi, o escena, relatiu a un entreacte.

20. “Les figures de cera”. Fa referència a la feina de l’avi de Marià Fortuny i de Madrazo, que es guanyava la vida fent de modelador de figures de cera.

21. “Instants” es refereix a uns moments de vida. En aquest cas, de diferents persones relacionades amb Marià Fortuny i de Madrazo.

22.“Els amants”. Els amants són dues persones que s’estimen. Aquest capítol evocarà distintes imatges d’amants, sempre relacionats amb Marià Fortuny i de Madrazo.

23.“L’esfinx”. L’esfinx és un animal fabulós amb cap i bust de dona, ales d’àguila i cos de lleó. El capítol evocarà principalment l’escena de la pel·lícula *Istanbul*, d’Orson Welles, on l’actriu Dolores del Río porta una disfressa de felí.

24.“Encontres”. Unencontre és una trobada, és a dir, un moment en el qual es reuneixen (o es troben per casualitat) diferents persones. En aquest cas, el narrador descriu una trobada entre Henry Miller, Georges Simenon i Charles Chaplin.

25.“Episodi”. Com en els capítols vint-i-u i vint-i-quatre, també en aquest cas el títol del capítol és una paraula que defineix un espai de temps i de lloc concrets. Un episodi és un esdeveniment de característiques específiques que s’enllaça més o menys amb d’altres que formen un tot o conjunt. Així, aquí el narrador evocarà un episodi relacionat amb els altres episodis que formen el conjunt de la història.

26.“Sororal”. Tal com indica el DCVB (*Diccionari català-valencià-balear*), aquesta paraula és un adjectiu inusitat, que deriva del llatí “sorore” i que vol dir germana. D’alguna manera, amb aquest títol el narrador indica que el capítol evocarà algun esdeveniment relatiu a aquest significat. De fet, les protagonistes seran dues germanes, les actrius Lillian i Dorothy Gish.

27.“Sobretaula”. Aquesta paraula també indica un instant concret, és a dir, el moment en el qual, després d’un àpat, les persones continuen assegudes al voltant de la taula d’una manera relaxada, parlant, jugant, etc. En aquest capítol, el narrador evoca un quadre de Marià Fortuny i Marsal, *Dinar a l’Alhambra* (1872).

28.“Retrat”. S’evoca la faceta de fotògraf de Marià Fortuny i de Madrazo.

29.“L’afer”. Es parla de la faceta d’empresari de Marià Fortuny i de Madrazo, evocant el seu negoci comercial d’estampes de teixits a Venècia.

30.“L’estatge” o estudi, és un lloc de treball. Aquí s’evoca el palau Orfei, palau a Venècia on Marià Fortuny i de Madrazo treballava.

31.“L’entrellat” és la manera com s’ha esdevingut una cosa.

32.“Incursions” fa referència a entrar en un territori o en una activitat artística o professió que no és la pròpia. En aquest sentit, es fa referència a la multidisciplinarietat artística.

33. “La tragèdia” és *The Tragedy of Othello, the Moor of Venice* de Shakespeare i l’*Othello* d’Orson Welles.

34. “El 2 de maig” al·ludeix al quadre de Goya.

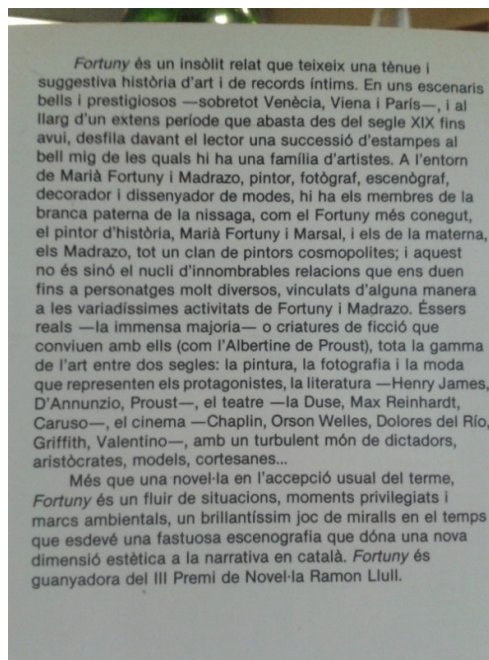
35. “La campana” és la campana de l’església de Sant Marc a Venècia, que toca per anunciar la mort de Marià Fortuny i de Madrazo.

36. “El saló japonès” és un quadre de Marià Fortuny i Marsal de 1874.

37. “*Dramatis personae*” és la relació dels personatges que han aparegut a l’obra.

2.6.5. L’escrit de la contracoberta

La contracoberta de la primera edició en català proposa un text que defineix el llibre com una novel·la innovadora. En aquest sentit, la contracoberta avisa el lector que el que té entre les mans no és una novel·la convencional. La part final d’aquest text conté també part de la frase que ja apareixia a la coberta i que, com hem indicat (§ 1.1), tenia la funció de presentar l’obra guanyadora del premi. La frase deia: “Una nova i brillantíssima dimensió estètica de la novel·la en llengua catalana.”



Fotografia de la contracoberta de la primera edició.

Qui va escriure aquest text de la contracoberta que defineix el llibre que el lector té entre les mans com una novel·la, un insòlit relat format per un fluir de situacions?

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 dóna una nova dimensió estètica a la narrativa en català?

Com ens aclaria Gimferrer, el text el va escriure essencialment Carles Pujol.¹⁸⁹ Recordem que Carles Pujol era un dels membres del jurat del Premi Ramon Llull i un dels que sí que considerava *Fortuny* una novel·la, tal com ell mateix aclaria a la ressenya que va escriure a *La Vanguardia* poc després del premi (§ 1.2). Com ha recordat recentment Julià Guillamon, Gimferrer i Pujol, a finals dels anys setanta, van ser dos grans defensors de l'obra de Perucho, després de gairebé deu anys que ningú parlés de Perucho; i, més tard, a finals dels anys vuitanta, concretament el 6 de gener de 1987, Gimferrer, Perucho i Pujol van crear l'Academia de los Ficticios.¹⁹⁰

El text de la contracoberta té una funció pragmàtica, és a dir, que presenta l'obra que el lector té entre les mans, però ho fa amb una intenció determinada. Una intenció de l'editorial —en la persona de Carlos Pujol— que pretén presentar el llibre guanyador del premi més important de novel·la en llengua catalana, el Ramon Llull, com una novel·la, en primer lloc, però, sobretot, com una novel·la que va més enllà dels termes canònics que estableix aquest gènere. Així doncs, aquest text no ens dóna una clau de lectura per a interpretar l'obra, però sí que ofereix algunes pistes al lector per saber de què tracta la història: “una tènue i suggestiva història d'art i de records íntims”, on i quan té lloc aquesta història: “En uns escenaris bells i prestigiosos —sobretot Venècia, Viena i París—, i al llarg d'un extens període que abasta des del segle XIX fins avui” i, finalment, quins personatges trobarà al text, explicant qui és el protagonista:

[...] 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

189. P. GIMFERRER, “Entrevista”, annexos, § 8.2.

190. J. GUILLAMON, *Joan Perucho, op., cit.*, p. 646-662.

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...”

3. Fortuny i l'imaginari Fortuny

Segons Eloi Grasset, “*Fortuny* és una novel·la en la qual Pere Gimferrer intenta recórrer la transmissió d'un imaginari. Generar, crear un imaginari des de les pàgines d'un llibre i resseguir-lo construïnt de nou un cert món artístic.”¹⁹¹

Amb referència a aquest tot que conformen la vida i l'obra d'un artista, i a l'imaginari Fortuny, cal tenir en compte la conferència “L'imaginari de Fortuny, del París dels Salons i de Roma a la Belle Époque”¹⁹² que Gimferrer va fer a Barcelona uns sis anys després de la publicació de la novel·la. En aquest context, Gimferrer aclaria que:

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.¹⁹³

Gimferrer, doncs, subratllava que aquesta concepció —que dura fins al Romanticisme— d'entendre i d'explicar un artista només tenint en compte l'obra que ha produït i deixant de banda, per tant, la seva vida, si no podem dir que sigui una concepció errònia, sí que podem afirmar que és totalment incompleta. Segons Gimferrer, vida i obra es troben en un mateix nivell, són un tot indissoluble. No s'entendrà més bé l'obra de l'artista perquè se'n conegui la vida, com tampoc no s'entendrà més bé la vida perquè es conegui al detall l'obra. En el cas de Marià Fortuny

191. E. GRASSET, “Com construir un imaginari. La intertextualitat en el *Fortuny* de Pere Gimferrer”, *Revista Literatures*, 2a època, núm. 4 (2006), p. 43.

192. Aquesta conferència, Gimferrer la va pronunciar el 7 de març de 1989 a Barcelona, a la Fundació “La Caixa”, i es va publicar posteriorment, el 1993, al recull *Valències*, València, Eliseu Climent i 3i4. *Valències* és a l'*Obra catalana completa*, vol. 5, *Assaigs crítics*, Barcelona, Edicions 62, 1997.

193. P. GIMFERRER, “L'imaginari de Fortuny, del París dels salons i de Roma a la Belle Époque”, a *Obra catalana completa*, vol. 5, *op. cit.*, p. 375.

i de Madrazo, la seva vida i la seva obra, tal com Gimferrer proposa en la seva novel·la *Fortuny* a través de la fragmentació i de la sobreposició espaciotemporals, són una vida i una obra que es barregen amb la vida i l'obra del seu pare, Marià Fortuny i Marsal. En aquest cas, per tant, la vida i l'art d'un artista es confonen amb la vida i l'art d'un altre artista. Tenen el mateix nom de pila, Marià, i el mateix primer cognom, Fortuny, però són dos artistes. El resultat d'aquesta “barreja” és l'imaginari Fortuny. Tal com Gimferrer aclaria en la seva conferència, la vida i l'art de Marià Fortuny i de Madrazo són una continuació de l'art del seu pare:

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.¹⁹⁴

La fotografia del Fortuny fill vestit d'àrab que el narrador evocava al primer capítol és, al mateix temps, un retrat de l'imaginari Fortuny del qual parlava Gimferrer, ja que rere aquesta imatge del fill vestit d'àrab s'amaga part de l'obra pictòrica del seu pare, Marià Fortuny i Marsal. La imatge que proposa el narrador en aquest capítol, com en la resta, no sols recull el moment de la creació —és a dir, el de fer la fotografia—, sinó que també reflecteix una atmosfera, un món artístic o imaginari.

No és casual que Gimferrer en l'elecció del títol opti per una sola paraula, Fortuny,¹⁹⁵ que si bé literalment correspon a un cognom, principalment al·ludeix a un món. Per explicar millor aquest món ens servim de la definició d'imaginari de Roland Barthes, segons el qual és l'assumpció global de la imatge.¹⁹⁶ Així, el títol conté en si mateix aquesta imatge global a la qual es refereix Barthes i que nosaltres identifiquem amb l'imaginari Fortuny, que tot intentarem definir.

Com ha assenyalat Eloi Grasset, la novel·la i la conferència tracten del mateix, de l'imaginari Fortuny, però són dues coses molt diferents:

Ens trobem davant de dues maneres diferents d'evocar un mateix imaginari: en primer lloc, la novel·la, que intenta parlar d'un imaginari a través de la seva construcció. Aquest imaginari

194. Ídem, p. 366-367.

195. P. GIMFERRER, “Entrevista”, annexos, § 8.2.

196. R. BARTHES, *Roland Barthes por Roland Barthes*, Barcelona, Kairós, 1978, p. 115.

quedarà caracteritzat mitjançant certes operacions de composició i l'intertext generarà aquest nou món a partir de certs detalls necessàriament fictivals. En segon lloc, la conferència, caracteritzada a través de certes operacions de resolució, en la qual es reproduïx allò que inductivament podríem dir que va existir.¹⁹⁷

Aquí ens proposem mostrar l'imaginari Fortuny que emergeix a la novel·la, però és evident que la conferència dóna molts indicis per fer-ho:

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.¹⁹⁸

Així, segons Gimferrer, l'imaginari Fortuny és un conjunt de signes artístics que poden pertànyer a disciplines artístiques diferents, que van més enllà d'un espai i d'un temps i que, per tant, formen part d'una estètica intemporal.

Quins són aquests signes artístics que formen una estètica intemporal? Com emergeixen en la novel·la?

Essencialment, distingim quatre signes: l'orientalisme; el *bric-à-brac*, el col·leccionisme, les escenografies o atmosferes (o ambients), i l'erotisme, que considerem un signe autònom tot i que també és present en els tres signes anteriors

3.1. L'ORIENTALISME

197. E. GRASSET, *Modernitat i canvi de llengua*, op. cit., p. 151.

198. P. GIMFERRER, "L'imaginari de Fortuny, del París dels Salons i de Roma a la *Belle Époque*", op. cit., p. 388.

Amb aquest terme ens referim, d'una banda, al corrent pictòric,¹⁹⁹ i, de l'altre, al món oriental en general en contraposició a tot allò occidental/europeu.²⁰⁰ A l'obra pictòrica de Marià Fortuny i Marsal, s'identifiquen dos tipus d'orientalisme: la temàtica orientalista arabitzant, que representa la primera etapa que marca el principi d'una carrera pictòrica de grans èxits, i la temàtica orientalista exòtica o japonesa, que emergeix cap al final d'una trajectòria pictòrica, però que no és un final en el sentit madur d'acabament d'una evolució, sinó que correspon a un final forçat, causat per la mort precipitada del pintor. No és casual que aquestes dues etapes, que expressen un principi i una fi en la trajectòria artística de Marià Fortuny i Marsal, corresponguin al principi i al final de la novel·la de Gimferrer. Vegem-ho.

Com ja hem comentat, el primer capítol, “L'home del turbant”, s'obre evocant la temàtica orientalista arabitzant de Marià Fortuny i Marsal, mitjançant els quadres *L'odalisca*, el *Ferrador marroquí* i la famosíssima *Batalla de Tetuan*. Tal com destaca Joan Miquel Llodrà, Marià Fortuny i Marsal se sentia molt atret per la cultura àrab, fins al punt que va esdevenir el principal tema de les seves pintures:

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.²⁰¹

Seran, doncs, aquestes característiques, com ara la llum i l'atmosfera en general, que van donar relleu a les pintures d'aquesta temàtica de Marià Fortuny i Marsal que el seu fill, Marià Fortuny i de Madrazo, reproduirà posteriorment en les seves obres i també en la seva manera de ser. En són un exemple evident els estampats de les seves teles²⁰² i els seus treballs d'il·luminació, com ara els famosíssims llums de seda.²⁰³

199. La pintura orientalista o de temàtica orientalista es va iniciar a França a la fi del segle XVIII i es va desenvolupar al llarg del segle XIX a França i a Anglaterra. Entre els pintors més destacats sobresurten els noms de Delacroix, Ingres, Bridgman o Landelle.

200. Per aprofundir en el tema sobre l'Orient vist per Occident, hem tingut en compte el treball, ja un clàssic, d'Edward W. Said; vegeu E. W. SAID, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, trad. it. de Stefano Galli, Milà, Feltrinelli, 2005.

201. J. M. LLODRÀ, “Precursor de la modernidad”, a *Fortuny*, Madrid, Ciro, 2006, col·l. “Grandes Genios del Arte Contemporáneo Español – El siglo XX”, núm. 25, p. 9.

202. Pel que fa a les teles i els vestits (i teixits en general) de Marià Fortuny i Madrazo, vegeu *Mariano Fortuny, la seta e il velluto*, catàleg a cura de Daniela Ferretti, Ginebra i Milà, Skira, 2010.



Detall d'un vestit de Marià Fortuny i de Madrazo i llum de seda "Scudo Saraceno".

Aquest món oriental, Marià Fortuny i de Madrazo no el transmet només en la seva obra, sinó que també ho fa a través de la seva pròpia persona, és a dir, del seu comportament, del seu ésser artista. Aquesta actitud queda immortalitzada en el retrat fotogràfic que el narrador descriu al final del primer capítol per presentar el personatge Marià Fortuny i de Madrazo, el qual apareix a la foto com si fos un àrab, vestit amb turbant i gel·laba. Persona i personatge, Occident i Orient, capturats en una imatge i presentats a través de les paraules.

203. Pel que fa a la representació d'Orient que trobem en l'obra d'aquest artista i, més concretament, en els seus llums, vegeu el documental: C. ZULIAN, "Fortuny i la llàntia meravellosa" [en línia], <http://www.rtve.es/alacarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-fortuny-lampara-maravillosa/1007455/> [Consulta: 20 maig 2016]

La novel·la s'acaba amb el capítol “El saló japonès”, un capítol que, tal com el seu títol indica, ens remet a un dels últims quadres de Fortuny pare, Marià Fortuny i Marsal, *Els fills del pintor en un saló japonès*.



Els fills del pintor en un saló japonès (1874), Marià Fortuny i Marsal.

Tot i això, el capítol comença parlant d'Henriette Fortuny, la muller de Fortuny fill. I hi ha una data: 1960. Això vol dir que Henriette és vídua des de fa onze anys. S'ha acabat, per tant, una nissaga d'artistes, però el narrador evoca una quotidianitat impregnada d'una atmosfera refinada i oriental, que encara és viva. D'aquesta manera, el lector, com l'espectador del quadre, n'és directament partícip. *Els fills del pintor en un saló japonès* és un quadre que representa el final d'una trajectòria artística, i alhora és també un signe de continuació, no solament perquè en la tela hi ha representats els fills del pintor (i, per tant, el futur), sinó també perquè aquesta tela mostra el nou tipus de pintura, una pintura quasi preimpressionista, que Fortuny pare hauria pogut realitzar si hagués viscut més anys.²⁰⁴

Un altre signe d'aquest tipus d'orientalisme japonès, el trobem en el capítol onzè, “Ocelleria”, en què, a l'última frase, apareix el nom del pintor japonès Katsushika Hokusai (Edo/Tòquio, 1760-1849): “Les dues dames vestides per Carpaccio, per

204. Aquesta hipòtesi ja es formula en els primers estudis sobre el pintor publicats a Espanya a finals del segle XIX, com els de Salvador Sanpere i Miquel, Josep Yxart o Francesc Miquel i Badia. Vegeu M. DOÑATE, C. MENDOZA i F. QUÍLEZ, “La fortuna pòstuma”, a *Grans genis de l'art a Catalunya. Fortuny*, 5, Barcelona, Círculo, 2008, p. 11-12.

Hokusai, per Fortuny” (p. 69). Les dues dames venecianes a les quals fa referència el narrador són les del quadre del pintor venecià del Cinc-cents Vittore Carpaccio *Due dame veneziane*, que anteriorment ja hem citat. El que el narrador està evocant, citant explícitament els cognoms dels tres pintors, és la faceta de dissenyador de vestits i de diferents peces de roba de Marià Fortuny i de Madrazo, i, al mateix temps, però ara d’una forma velada, l’ambient bohemi i artístic de les dames de la burgesia i l’aristocràcia europea i nord-americana de principis del segle XX que llüen els seus models.

Aquest vessant artístic de Fortuny fill no sols comprèn l’art del disseny relacionat amb els teixits, sinó que també inclou les arts decoratives, la pintura, el teatre i el cinema. Tal com suggereix aquesta frase que posa de costat tres artistes que pertanyen a èpoques diferents —Vittore Carpaccio va viure entre la segona meitat del segle XV i la primera meitat XVI; Hokusai, entre la segona meitat del segle XVIII i la primera del XIX, i Marià Fortuny i de Madrazo, entre la segona del XIX i la primera del XX—, hi ha alguna cosa que uneix aquests tres noms. El nexa és doble. D’una banda, la ciutat de Venècia, ciutat natal de Carpaccio, però també ciutat d’adopció de Fortuny fill. De l’altre, l’elegància i l’atemporalitat que tant la ciutat lacunar com la pintura de Carpaccio o els vestits de Fortuny tenen, igual que la pintura d’Hokusai. Els quadres de Carpaccio, però també els dels seus conciutadans, els pintors Bellini i Tizià, així com els vestits dels duxs i les cortesanes, són font d’inspiració per a Marià Fortuny i de Madrazo. Ja ho deia Proust, un dels personatges principals de la novel·la de Gimferrer, a través d’un dels seus personatges de la seva obra magna, *A la recerca del temps perdut*:

Quant als vestits, els que més li agradaven en aquell moment eren els que feia Fortuny. Aquests vestits de Fortuny, un dels quals jo li havia vist posat a Mme. de Guermantes, eren aquells dels quals Elstir, quan ens parlava de les magnífiques indumentàries de Carpaccio i de Tizià, havia pronosticat la pròxima aparició, ressorgint de les cendres, sumptuoses, ja que tot torna, com està escrit a les voltes de Sant Marc, i com ho proclamen, bevent en les urnes de marbre i jaspis dels capitells bizantins, els ocells que signifiquen alhora mort i resurrecció.²⁰⁵

205. Cito a través de G. de OSMA, “Entre la màgia i l’art (Introducció a Fortuny)”, *op. cit.*, p. 87. De Guillermo de Osma en relació amb Marià Fortuny i Madrazo i Marcel Proust, vegeu *Fortuny, Proust y los ballets rusos*, Barcelona, Elba, 2010. En aquest llibre, Osma recull totes les citacions en què apareix el nom de Fortuny d’una manera explícita o bé implícita, al capítol “Fortuny en Proust: Una antologia”, p. 61-76.

Pel que fa als vestits de Fortuny i Proust, ressaltem també el capítol catorzè, “Visions”. Aquí, el narrador evoca els models Fortuny que portava Albertine, personatge de ficció del sisè volum d’À *la recherche, La fugitive o Albertine disparue*. Al mateix temps, en aquest capítol, el narrador també fa referència als models de Fortuny que llüen les dones de D’Annunzio, tant les de ficció, com ara Isabella Inghirami, personatge protagonista de la novel·la *Forse che sì, forse che no* (1910),²⁰⁶ com les reals, cas de la marquesa Luisa Casati, amiga i amant:

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 (p. 83-84).

Els vestits Fortuny no solament són el nexa biogràfic entre Marià Fortuny i de Madrazo i els escriptors Proust i D’Annunzio, sinó que també fan de lligam entre la realitat i la ficció, entre persones reals i personatges de ficció.²⁰⁷ D’aquesta manera, aquests dos mons aparentment oposats es confonen i esdevenen un sol espai-temps.

206. G. D’ANNUNZIO, *Forse che sì, forse che no*, Milà, Oscar Mondadori, 2001. Per al seu personatge, Isabella Inghirami, alguns estudis diuen que D’Annunzio es va inspirar en la marquesa Luisa Casati, però tenint en compte la nota del 14 de juliol de 1908 del *Taccuino* s’entén que D’Annunzio es referia a la comtessa Giuseppina Mancini. Vegeu la ressenya en línia de Vulmaro Z precisament d’aquesta edició de Mondadori del 2001: <http://www.italialibri.net/opere/forsechesiforsecheno.html#Top_of_Page>, a *Italiabibli.it*, 24 de novembre de 2003. Vegeu també M. SAMARGASSI, “L’amante del Vate”, a *La Repubblica.it*, 9 de maig de 2010 [en línia] <<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2010/05/09/amante-del-vate.html>> [Consulta: 23 maig 2016]

207. Pel que fa a la presència de Proust a Fortuny, vegeu H. E. CRAIG, *The Reception of the Writings of Marcel Proust in Spain: Translations, Literary Criticism, and Narrative Influence*, Lewiston, Edwin Mellen Press, 2012. En el capítol dedicat a la novel·la de Pere Gimferrer, “Proust in Fortuny”, Craig destaca que Proust en forma de personatge de ficció apareix a *Fortuny* en quatre capítols: “Interludi”, “Instants”, “Una visita” i “Visions”, però que ja havia emergit als *Dietaris*, concretament a “El senyor Proust” (18/I/1980) i a “Figures de la tardor” (18/V/1980).

Tornant als quadres de Carpaccio i a la faceta de dissenyador de peces de vestir de Marià Fortuny i de Madrazo, cal afegir que aquest no sols cercava una estètica, sinó que creia en la llibertat de l'art i de les persones. Marià Fortuny i de Madrazo, per les seves creacions, s'inspirava en els vestits del Cinc-cents venecià, però també en d'altres:

Els vestits d'orient, la túnica copta, l'abaia àrab, el dòlman turc, el quimono japonès, tots aquells en què la moda es concep amb una més gran llibertat respecte al cos, seran interpretats en múltiples jaquetes, túniques mantells i capes de seda i vellut.²⁰⁸

El quimono és un altre signe evident de la passió que Fortuny fill va heretar del seu pare per l'Orient en general i vers l'art japonès en concret.



Quimono de principis del segle XX, col·lecció de Marià Fortuny i Madrazo. Museo del Traje.

Marià Fortuny i Marsal va ser un dels primers pintors espanyols atrets per l'art japonès i per la pintura d'Hokusai. En són una mostra els objectes provinents del Japó, que no solament comprava i col·leccionava, sinó que també pintava, tal com es pot

208. G. de OSMA, "Entre la màgia i l'art (Introducció a Fortuny)", *op. cit.*, p. 85. Vegeu també G. de OSMA, *Mariano Fortuny, arte, ciencia y diseño*, Madrid, Ollero y Ramos, 2012, p. 154: "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."

apreciar a la primera versió del quadre *El col·leccionista d'estampes I* (1863),²⁰⁹ on al mig de la composició hi ha una armadura japonesa.



El col·leccionista d'estampes I (1863),
Marià Fortuny i Marsal.

Aquest element decoratiu del quadre ens porta a parlar d'un altre tema de l'imaginari Fortuny, el col·leccionisme.

3.2. COL·LECCIONISME I FASCINACIÓ PER ALLÒ RAR O ÚNIC: EL *BRIC-À-BRAC* I GABRIELE D'ANNUNZIO²¹⁰

En el punt anterior exposàvem com les atmosferes i l'estil oriental del pare es perpetuen en l'obra del fill. Aquesta transmissió no sols neix a través d'una clara

209. Marià Fortuny i Marsal va realitzar en quatre anys, de 1863 a 1867, tres versions d'aquest quadre. En totes tres, els personatges principals —el col·leccionista d'estampes, el marxant i un home al fons— són sempre els mateixos; canvien els elements decoratius. Aquestes tres versions suposen la primera incursió de Fortuny en la pintura de gènere del segle XVIII, també coneguda amb el nom de “pintura de casaques”. Per aprofundir en la influència d'Hokusai en Fortuny i Marsal, vegeu R. VIVES, “Hokusai como modelo. Precisiones sobre los dibujos de Fortuny”, Madrid, Archivo Español del Arte, 1993, n. 21, p. 23-33; pel que fa a Hokusai en general a Espanya, vegeu el capítol de D. ALMAZÁN i E. BARLÉS, “La huella de Hokusai en España: valoración crítica, influencia, coleccionismo y exposiciones”, a *La Investigación sobre Asia Pacífico en España*, Granada, Pedro San Ginés Aguilar, 2006, p. 527-552.

210. Pel que fa referència a la influència que va tenir D'Annunzio en la literatura catalana contemporània, vegeu A. CAMPS, *El Decadentismo italiano en la literatura catalana*, Berna, Peter Lang AG International Accademica Publishers, 2010. Concretament, de Gimferrer, Camps diu: “Resulta bastante evidente, por otra parte, que D'Annunzio constituye un referente cultural, para buena parte de la literatura catalana contemporánea, [...] lo reencontramos evocado, por ejemplo, junto a Rubén Darío, en la primera producción poética de Pere Gimferrer, así como en Fortuny” (p. 354).

admiració que el fill sent envers l'obra pictòrica del pare, sinó que també es conforma mitjançant la fascinació que molts objectes de les diferents col·leccions del pare desperten en el fill. Així, Fortuny fill també serà un apassionat col·leccionista, fins al punt que, amb els anys, el palau Orfei²¹¹ esdevindrà, prenent les paraules de Gimferrer, “el *bric-à-brac* de la *belle époque*”,²¹² una mena de casa-museu-estudi-laboratori ple d'objectes més o menys artístics (però molt curiosos) aparentment desordenats i poc relacionats entre si:

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.²¹³

Bric-à-brac és un terme francès que resulta d'una onomatopeia, que es va fer servir per primera vegada durant l'època victoriana i que es refereix a objectes de col·leccionisme, com ara tasses de te, plomes, fotografies, estatuetes, etc. També es fa servir per a definir l'aspecte d'estances i de cases decorades amb mobles i objectes heterogenis, d'estils i d'èpoques diferents, amb un gust estetitzant o decadent. És en aquest darrer sentit que Gimferrer usa aquest terme per a descriure el palau Orfei. Tot i això, el caos i el desordre que reflecteix el *bric-à-brac* de Fortuny són només aparents, perquè cada objecte respon a una col·locació precisa i el conjunt a un univers funcional a l'imaginari. La mateixa sensació de caos i de desordre aconseguix reproduir Gimferrer en la seva novel·la, gràcies a una estructura fragmentària en què els fragments, pel fet que pertanyen a espais i a temps diferents, semblen no estar directament relacionats entre si, o bé, aparentment desconnectats. Per això definim *Fortuny* amb la mateixa frase amb la qual Gimferrer definia el palau Orfei, com el

211. Pel que fa al palau Pesaro Orfei, vegeu C. FRANZINI, G. ROMANELLI i P. VATIN BARBINI (cur.), *Museo Fortuny a Palazzo Pesaro degli Orfei, Venezia*, Milà, Skira, 2008.

212. “Casi por azar, visité el museo Fortuny de Venecia, nada alejado del hotel en el que parábamos. Aún recuerdo las palabras con que se lo describí a María Rosa: ‘Es el *bric-à-brac* de la *belle époque*’”; P. GIMFERRER, *Fortuny* (trad. cast.), *op. cit.*, p. 10.

213. C. FRANZINI, G. ROMANELLI i P. VATIN BARBINI (cur.), *op. cit.*, p. 69.

“*bric-à-brac de la belle époque*”. El que volem destacar aquí són dues qüestions. D’una banda, l’aparent desordre que, des del nostre punt de vista, respon a la concepció revivalística del temps, i, de l’altra, la connexió entre el gust estètic de Fortuny fill i el del seu amic Gabriele D’Annunzio. D’Annunzio, en relació amb la passió de Marià Fortuny i de Madrazo pels objectes, l’any 1896 escrivia el següent:

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 fremmento 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.²¹⁴

El text, una mena de full de dietari, va encapçalat pel lloc i la data d’escriptura: “Venècia, 17 d’octubre de 1896”. Proposem l’inici d’aquesta breu narració-full de dietari per mostrar com D’Annunzio construeix el relat a partir d’una anècdota real: l’obsequi que li va fer Marià Fortuny i de Madrazo. Es tractava d’una escultura femenina de guix que, com les escultures que feia la protagonista del seu relat, Miss Macy, una americana que vivia a Venècia tancada dins la seva casa-estudi com si fos una monja de clausura (d’aquí el títol del relat: “La clarissa d’oltremare”), era una còpia d’una obra (D’Annunzio no sap quina) que es trobava al Museu del Prado. Aquest text és una petita mostra sobre l’amistat entre D’Annunzio i Fortuny a Venècia. Es coneixien prou per tal que Marià pogués saber que un objecte com una escultura femenina de guix (tot i ser una rèplica) podria ser un regal que el seu amic Gabriele apreciaria. Un obsequi que potser un parell d’anys més tard —recordem que a Venècia D’Annunzio s’allotjava a la casa dels prínceps Hohenlohe—, entorn del 1898, aniria a parar a la seva residència florentina, la Villa Capponcina. Com ha assenyalat Mario Praz, aquesta vil·la fou “la prima dimora in cui il Poeta poté adempiere il suo sogno di arredi belli e rari”.²¹⁵ Serà, però, en la seva última residència, la Villa di Cargnacco, que el poeta batejarà amb el nom de Il Vittoriale, on es reflectirà amb tota la seva esplendor

214. G. D’ANNUNZIO, “La clarissa d’oltremare”, a *Il compagno dagli occhi senza cigli e altre Faville del maglio*, Milà, Arnaldo Mondadori, 1976, p. 55. Text publicat per primer cop el juliol de 1911 al diari *Corriere della sera*.

215. M. PRAZ, *Bellezza e bizzarria. Saggi scelti*, Milà, Arnaldo Mondadori, 2009, p. 749.

el *bric-à-brac*, aquest col·leccionisme desenfrenat, i una acumulació desmesurada d'objectes, tant artístics com simples records, que ompliran totes les estances de la casa de D'Annunzio, tots els racons. També en aquest cas, com en el del palau Orfei de Marià Fortuny, el desordre és només aparent, perquè, com ha indicat Praz, respon a la voluntat de convertir la realitat que l'envolta en una realitat especial.

Due [sono gli] aspetti della decorazione interna dannunziana: le piú disparate combinazioni e la predilezione pei motti. 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.²¹⁶

Per a D'Annunzio, per tant, decorar una estança és com escriure una pàgina d'un text; cada objecte, com una paraula en el full, té un sentit concret, i un sentit global dins del conjunt.

En aquesta passió dannunziana pels objectes decoratius bells i rars, també hi tenen cabuda els del món japonès. Amb el pseudònim *Il Duca Minimo*, D'Annunzio, uns anys abans, el 1885, escrivia una interessant reflexió entorn de la creixent passió occidental, europea, vers l'art nipó. N'hem seleccionat un fragment que en conté la 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.²¹⁷

D'Annunzio, en aquest escrit, assenyalava que ja feia uns deu anys —per tant, des de 1875—, a Europa, l'art japonès s'havia corromput a causa de les imitacions que la seva indústria produïa. Conseqüentment, els preus dels objectes originals provinents d'Orient i, concretament, de l'art japonès, com ara el *profumiere* de la senyora Beretta,

216. Ídem, p. 753.

217. G. D'ANNUNZIO, "Il gusto delle giapponeseria", a *Pagine sull'arte*, Milà, Abscondita, 2012, p. 42-46. Aquest article es va publicar per primer cop al diari *La Tribuna* el 19 de maig de 1885.

tenien un preu de mercat molt elevat i, per tant, per als *bibeloteurs*,²¹⁸ és a dir, per als col·leccionistes, comprar aquests objectes decoratius ja no era econòmicament tan senzill.

D'Annunzio i Marià Fortuny i de Madrazo van ser dues personalitats artístiques que van compartir una sensibilitat i un gust desmesurats envers l'art i els objectes decoratius llunyans, distants en el temps, com les peces d'antiquari, però també distants en l'espai, com tot l'art provinent del món oriental. Però encara hi ha un altre element que unia els dos artistes: la música. A finals dels segle XIX, Fortuny i D'Annunzio van començar a sentir una gran passió per Richard Wagner. Passió i període que el narrador de *Fortuny* evoca en els capítols en què la l'acció-descripció té lloc a la ciutat de Venècia. La Venècia del tombant del XIX al XX no era simplement una ciutat; era un escenari, la meta de molts artistes europeus i americans, arran de l'impacte que tingué el llibre *Les pedres de Venècia*, del pintor i escriptor britànic John Ruskin.²¹⁹ (Aquest aspecte de l'imaginari Fortuny l'analitzem unes línies més avall.)

Un altre personatge important, pròxim al que podem anomenar el binomi Fortuny-D'Annunzio, és la marquesa Luisa Casati (1881-1957), una d'aquestes dames selectes que van lluir els vestits dissenyats per Fortuny. La marquesa Casati va destacar per la seva qualitat de dona "estranya", en el sentit de singular, perquè va ser una persona — personatge— rara, excèntrica i transgressiva. La Casati era una esteta i també una gran col·leccionista d'art, que entenia la vida com una obra d'art total. La marquesa Casati, que va ser amiga i amant de D'Annunzio fins al 1903, mentre encara era una dona casada, va comprar l'any 1910 a Venècia el palau Ca' Vernier dei Leoni, on visqué fins al 1924. En aquest palau, la Casati, no solament hi organitzava festes mundanes i curioses, sinó que també hi allotjava animals exòtics i salvatges, com ara corbs albins, indiots i guepards.

218. Del francès *bibelot*, és a dir, petit objecte de decoració, sovint curiós o rar, principalment de vidre o de porcellana. Els *bibeloteurs* són, per tant, aquelles persones que compren i revenen aquests objectes amb la finalitat de col·leccionar-los.

219. La primera edició original en anglès, que correspon al segon volum, és del 1853. *Las Piedras de Venecia*, traducció a l'espanyol de Maurici Pla, Madrid, Consejo General de la Arquitectura Técnica en España, i Múrcia, Región de Murcia, Consejería de Turismo y Cultura, Dirección General de Cultura, 2000.

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 (p. 84).

Com es mostra en la imatge següent, Marià Fortuny i de Madrazo va immortalitzar en una fotografia un moment d'una d'aquestes festes extravagants organitzada per la marquesa al seu palau.



Fotografia de Marià Fortuny i de Madrazo amb el pintor Giovanni Boldini (damunt una mena de tamboret) i la marquesa Casati, al palau Ca' Venier dei Leoni l'any 1913.

La descripció del jardí del palau Ca' Vernier dei Leoni que fa el narrador de *Fortuny* al capítol "Visions" il·lustra molt bé aquesta passió pel col·leccionisme de la marquesa Casati, però sobretot el desig exagerat d'envoltar-se d'objectes i d'animals exòtics per tal de convertir la pròpia vida quotidiana i la pròpia persona en una obra d'art en moviment. No és estrany, doncs, que la Casati fos també musa dels futuristes i

que Marinetti la definís com “la piú grande futurista del mondo”.²²⁰ Aquest tret de transformar la vida en art i en art la vida és una característica comuna en D’Annunzio, Fortuny i la Casati que no solament expressa una voluntat d’èsser transgressiu i modern, sinó que reforça la idea que anteriorment apuntàvem en relació amb la biografia d’un artista, d’entendre i d’explicar la vida i l’obra d’un artista com un tot.

3.3. ESCENOGRAFIES, L’EUROPA *FIN DE SIÈCLE* I LA CULTURA DECADENT

La novel·la conté diferents escenaris i molts actors. En aquests escenaris trobem persones reals, com el mateix Fortuny o D’Annunzio, i també personatges de ficció. Rere els personatges de ficció, sovint s’hi amaga una persona real, com és el cas d’Albertine, personatge de ficció de Proust que s’inspira en el seu amant, Alfred Agostinelli, mascarant, així, la condició d’homosexual de l’escriptor francès. D’aquest darrer aspecte, dels personatges, n’hem parlat amb referència a l’estructura fragmentària. Aquí volem tractar els escenaris més importants del relat, perquè són els que conformen l’imaginari Fortuny. Ens referim sobretot a dues ciutats, Venècia i Viena, i a l’ambient-escenari que suggereixen. Si d’una banda l’espai és un decorat, de l’altra, també es una atmosfera, en el sentit que transmet un estat d’ànim, un conjunt de sensacions particulars que expliquen i defineixen, al mateix temps, aquell lloc i aquell moment. És el que Hans Ulrich Gumbrecht defineix amb el terme alemany *Stimmung*, és a dir, sensació, estat d’ànim o atmosfera, d’un text. Segons Gumbrecht, tots els elements que conformen un text contribueixen a crear unes atmosferes i uns estats d’ànim que poden evocar unes imatges o uns mons concrets:

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

220. Per a aquesta citació, però sobretot pel que fa referència a la vida i al mite de la marquesa Casati, vegeu S. D. RYERSSON i Y. M. ORLANDO, *Infinita Varietà. Vita e leggenda della Marchesa Casati*, Milà, Corbaccio, 2003.

forms of narration and particular atmospheres [...] The canon of world literature offers many examples of narrative prose we may associate, without hesitation, with Stimmung.²²¹

Per exemplificar aquesta idea, Gumbrecht proposa la novel·la alemanya *La mort a Venècia*, de Thomas Mann, perquè considera que és un text que, més enllà d'explicar una història, evoca un munt de sensacions que defineixen una certa decadència 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, smalls, 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.²²²

En aquest sentit, també *Fortuny* és una novel·la que, explorant dins d'aquest gènere narratiu, evoca unes atmosferes particulars pròpies de l'imaginari Fortuny.

3.3.1. *Venècia*

En una entrevista en forma de monòleg, Gimferrer confessava que, segons ell, Venècia era una ciutat que, d'una banda, per ella mateixa ja era un decorat i, de l'altra, era una ciutat sense temps, fora del temps. Aquesta definició personal de Gimferrer sobre Venècia reflecteix l'essència, o en termes de Gumbrecht, el *mood*, de la Venècia de la seva novel·la:

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.²²³

221. H. U. GUMBRECHT, *Atmosphere, Mood, Stimmung On a Hidden Potential of Literature*, Califòrnia, Stanford University Press, 2012, p. 5.

222. Ídem, p. 6.

223. J. MARTÍ GÓMEZ, "Pere Gimferrer: Venecia vista a través de un viajero enamorado", entrevista a P. Gimferrer en forma de monòleg, *La Vanguardia*, 5 d'agost de 1985), p. 16.

Com hem dit, des del segon capítol fins al sisè, la narració se centra a Venècia (§ 3.1). Les imatges i els moments que el narrador descriu estan relacionats amb aquesta ciutat. Però Venècia no serà només el marc d'aquestes històries, d'aquests moments de vida i obra de Marià Fortuny i de Madrazo, sinó que també en serà l'escenari. Aquesta Venècia ciutat-escenari que emergeix a la novel·la de Gimferrer és, com intentarem mostrar, la Venècia que, representant la fi d'una època, sedueix per la seva imatge decadent i misteriosa en la seva quotidianitat i intimitat. Com ha assenyalat Guillermo de Osma, a Marià Fortuny i de Madrazo no li interessava la Venècia monumental, sinó que el fascinava la Venècia dels venecians, la més íntima, quotidiana i 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.²²⁴

Aquesta Venècia feta de racons i de *calli* que narren una quotidianitat misteriosa serà la que el narrador farà emergir en el relat. Vegem-ho capítol per capítol:

Al capítol segon, “Els forasters”, el narrador, evocant els americans John Singer Sargent i Henry James, descriu alguns dels interiors dels palaus de la ciutat de Venècia. Els interiors d'aquests palaus —menjadors, sales de ball o habitacions— són escenaris íntims, de quotidianitat, que han estat immortalitzats per diferents artistes en diverses obres d'art. Artistes, tots ells, relacionats directament o indirectament amb Marià Fortuny i de Madrazo. En aquest cas, el nexa entre ells és la ciutat de Venècia, ja sigui perquè hi van viure o perquè la van convertir en l'escenari de les seves obres (en forma de quadre, de novel·la o fotografia).

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,

224. G. de OSMA, *Mariano Fortuny, arte, ciencia y diseño*, Madrid, Ollero y Ramos, 2012, p. 74.

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. (p. 21).

L'any 1881, Daniel Sargent Curtis va llogar el palau Barbaro i uns anys més tard, el 1885, el va comprar. Daniel Sargent Curtis era un parent del pintor John Singer Sargent i el seu palau va esdevenir un lloc d'acollida per als americans que anaven a Venècia i també va ser un punt de trobada de la intel·lectualitat anglòfona. En el fragment anterior, el narrador descriu, mitjançant l'ècfrasi, el quadre de Sargent *An interior in Venice*, un retrat de la família Curtis al saló de ball del palau.



An Interior in Venice (1900), John Singer Sargent.

Entre els retrats que va pintar Sargent destaquem, per la relació que els seus protagonistes van tenir amb Marià Fortuny i de Madrazo, els que va fer a Henry James (1913), a Eleonora Duse (1893) i, sobretot, el retrat d'una noia egípciana, *Egyptian girl*, un quadre del 1891 que mostra la passió també de Sargent per l'Orient i, especialment, per la seva sensualitat exòtica. El narrador evoca aquest quadre al vuitè capítol, "El mirall d'Eros", un capítol que tracta l'erotisme i la sensualitat a través del binomi el pintor (o l'artista) i la model.

La família Curtis també va acollir al seu palau Barbaro l'escriptor Henry James, el qual a Venècia va escriure *The portrait of a Lady* (1881), una de les seves novel·les més importants,²²⁵ en la qual tracta el conflicte entre la innocència de la joventut americana i

225. Pel que fa a Henry James i Venècia, vegeu R. MAMOLI ZORZI, *In Venice and in the Veneto with Henry James*, Venècia, Supernova, 2005; *Letters from the Palazzo Barbaro / Henry James*, Londres, Pushkin Press, 1998; o bé la versió anterior en italià, menys completa, *Lettere da Palazzo Barbaro: lettere 1869-1907: con alcune lettere di D. S., A., R. Curtis / Henry James*, Milà, Archinto, 1989.

la refinada decadència europea. Explícitament, però, el narrador fa referència a un altre text de Henry 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 inerm 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 (p. 22).

Aquesta novel·la breu de James està escrita en primera persona; la veu narrativa és la del protagonista, un crític literari americà que viatja a Venècia cercant les cartes que el seu admirat poeta Jeffrey Aspern va enviar a la seva musa. El joc de miralls o de màscares és evident i crea dos nivells de realitat: d'una banda, la realitat real, és a dir, la de l'escriptor, i, de l'altra, la realitat literària, en la qual es mou el personatge-narrador i en la qual Venècia és l'escenari. Així, persona i personatge, escriptor i narrador, es confonen, de la mateixa manera que Venècia és alhora ciutat i escenari. Aquesta dualitat entre realitat i ficció, entre autor i personatge, que emergeix a *The Aspern Papers* de Henry James, com anirem veient, és una constant en tota la novel·la de Gimferrer.

Un altre "foraster" que el narrador evoca és el poeta britànic Robert Browning (1812-1889), que va morir precisament a Venècia, al palau Ca' Rezzonico, aleshores propietat del seu fill:

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 (p. 24).

De la Venècia dels "forasters" anglòfons del capítol segon, el narrador passa, al tercer capítol, "Les noies flor", a la Venècia ciutat-escenari, evocant la faceta de pintor i d'escenògraf i il·luminador teatral de Marià Fortuny i de Madrazo. El títol del tercer capítol és una al·lusió directa al quadre de Marià Fortuny i de Madrazo *Les noies flor* (1896). D'aquesta manera, el narrador no solament evoca la passió de Fortuny fill (i, com veurem, també de D'Annunzio) pel compositor alemany Richard Wagner (1813-1883), sinó que fa emergir la ciutat de Venècia com si fos una atmosfera quasi palpable, un escenari teatral per on passegen els actors, Fortuny, D'Annunzio i Wagner, entre d'altres personatges de la *Belle Époque*. Així, com si l'aigua de la ciutat lacunar fos un gran mirall, Venècia esdevé escenari i les persones, personatges o actors.



Les noies flor (1896), Marià Fortuny i Madrazo. Aquesta imatge la trobem a la portada de la coberta de l'edició catalana de Planeta del 2003.

Les noies flor és una tela de temàtica wagneriana,²²⁶ fruit, concretament, de l'experiència estètica i artística que l'òpera *Parsifal* de Wagner va despertar en Marià Fortuny i de Madrazo en veure-la a Bayreuth. Són les noies flor de Fortuny, però també les de Wagner. Com ha assenyalat Guillermo de Osma, Richard Wagner va ser una de les principals fonts d'inspiració per a les primeres pintures de Marià Fortuny i de Madrazo, però també l'empenta per a explorar altres disciplines artístiques i introduir-se en el món del teatre, l'escenografia i la il·luminació:

Una de las principales fuentes de inspiración de Fortuny fue Richard Wagner. Las leyendas que sirvieron de base para los dramas musicales del compositor proporcionaron a Fortuny una amplia iconografía que él, como muchos otros artistas contemporáneos, desarrollaría en sus pinturas y grabados. [...] Su gran admiración por Wagner reforzaría en él su visión idealista del arte y el sentimiento de que la creación artística es un todo no divisible en parcelas. La experiencia

226. Vegeu E. MURS, "Mariano Fortuny Madrazo: un wagnerià polifacètic", *Wagneriana Catalana* (Barcelona), núm. 30 (2009), però, sobretot, C. NUZZI, "Fortuny artista wagneriano", a *Fortuny nella Belle Époque*, Milà, Electa, 1984, p. 25-35.

vivida en Bayreuth de las óperas del compositor le empujaría a introducirse en el mundo del teatro, la escenografía y la iluminación.²²⁷

El capítol s'obre a Venècia, a la plaça de Sant Marc, evocant la presència de Wagner i les seves “noies 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 (p. 27).

Per compondre aquesta història de les noies flor, el narrador evoca tres moments concrets. En primer lloc, i seguint l'ordre de la narració, evoca l'últim any de vida de Wagner, l'hivern de 1883, que el compositor va passar a Venècia amb la seva segona muller, Còsima, i el seu sogre i gran amic el pianista hongarès 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 (p. 28).

En segon lloc, el narrador evoca el moment en el qual Fortuny va a Bayreuth amb la seva mare i coneix la vídua de Wagner, Còsima:

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 solives de la tardor del 1894²²⁸ (p. 28).

En tercer lloc, el narrador evoca dos moments relatius al quadre *Les noies flor*. D'una banda, el moment en el qual va ser exposat per primera vegada, l'any 1896, a Munic, i, de l'altra, el quadre a casa seva, al palau Orfei, a Venècia.

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

227. G. de OSMA, *Mariano Fortuny, arte, ciencia y diseño, op. cit.*, p. 68-69.

228. Ídem, p. 70.

acarada a les finestralades en el temps mort i mut i immutable que banyen les clareses quietes del palau Orfei (p. 29).

Si el capítol anterior finalitzava amb la mort de Robert Browning, aquest es clou amb la mort de Richard Wagner, però, ara, des de dues perspectives diferents: la real, la que va tenir lloc a Venècia el 13 de febrer de 1883, i la literària, la que D'Annunzio narra a les últimes pàgines de la seva novel·la *Il fuoco*.

Fer l'inventari de tot això: el canal, la façana, el jardí, els llozers, les ombres fugisseres dels hostes que foren, l'estança buida on Richard 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 carreranyes ocres 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 (p. 29).

El narrador diu que “el viatger que ho anota tot” és Gabriele D'Annunzio i que aquest està “fent inventari” del que veu i viu a la ciutat lacunar. El narrador es refereix a les notes, relatives a visions i sensacions de la seva experiència veneciana, que D'Annunzio va escriure en un dels seus *Taccuini*,²²⁹ és a dir, dels seus quaderns d'apunts. Un material no literari que més tard es convertiria en prosa de ficció, en la seva novel·la *Il fuoco*. Concretament, l'inventari que està fent D'Annunzio li servirà per a narrar la mort de Riccardo Wagner, un dels personatges del llibre, que, efectivament, es va produir a Venècia el 13 de febrer de 1883. D'Annunzio, així, a *Il fuoco*, ficcionalitza aquest fet històric:

“Riccardo Wagner!” disse a bassa voce Daniele Glàuro, con una commozione subitanea, indicando un vecchio appoggiato al parapetto di prua. “Là con Franz Liszt e con Donna Cosima. Lo vedi?”

Anche il cuore di Stelio Effrena palpitò più forte; anche per lui disparvero a un tratto tutte le figure circostanti, s'interruppe il tedio amaro, cessò l'oppressione dell'inerzia; e solo rimase il sentimento di sovrumana potenza suscitato da quel nome, sola realtà sopra tutte quelle larve

229. G. D'ANNUNZIO, *Taccuini i Altri Taccuini*, Milà, Arnaldo Mondadori, 1965 i 1976, respectivament. Pel que fa a l'experiència veneciana, vegeu els capítols VIII-X del volum *Taccuini* i els capítol II-IV del volum *Altri Taccuini*.

indistinte fu il mondo ideale evocato da quel nome intorno al piccolo vecchio inclinato verso il tumulto delle acque.

Il genio vittorioso, la fedeltà d'amore, l'amicizia immutabile, supreme apparizioni della natura eroica, ancora una volta sotto la tempesta, silenziosamente. [...] "Sembra ch'egli soffra" disse Daniele Glàuro. "Non vedi? Sembra che stia per abbandonarsi. Vuoi che ci avviciniamo?" Stelio Effrena guardava con una commozione inesprimibile i capelli bianchi che il vento crudo agitava su quella nuca senile, sotto le larghe falde del feltro, e l'orecchio quasi livido dal lobo gonfio. Quel corpo, che era stato sostenuto nella lotta da un così fiero istinto di predominio, aveva ora l'apparenza di uno straccio che la raffica dovesse portar via e disperdere.

"Ah Daniele, che potremmo fare per lui?" disse egli all'amico assalito da un bisogno religioso di manifestare con qualche segno la sua reverenza e la sua pietà verso quel gran cuore oppresso. [...]

"Credi tu che immerso nella poesia dei miti egli abbia sognato un modo straordinario di trapassare e ch'egli preghi ogni giorno la Natura di rendere la sua fine conforme al suo sogno?" domandò Daniele Glàuro [...]. "Quale potrebbe essere per lui una fine degna?" – "Una melodia nuova, d'una potenza inaudita, che gli apparve indistinta nella sua prima giovinezza e che allora egli non potè fermare, all'improvviso gli fenderà il cuore come una spada terribile".

"È vero" disse Daniele Glàuro. [...]

Ma entrambi trasalirono vedendo il vecchio reclinato volgersi a un tratto con il gesto di chi affoga nel buio e aggrapparsi convulsamente alla sua compagna che gittò un grido. Accorsero. Quanti erano sul battello, colpiti dal grido angoscioso, accorsero, si affollarono intorno. Uno sguardo della donna bastò perchè nessuno osasse di avvicinarsi al corpo che pareva esanime. Ella medesima lo sostenne, gli palpò i polsi, gli si chinò sul cuore, in ascolto. Il suo amore e il suo dolore segnavano d'intorno all'uomo inerte un cerchio inviolabile. Tutti indietreggiarono, rimasero in silenzio, ansiosi, spiando su quel volto livido i segni del ritorno alla conoscenza.

Il volto era immobile, abbandonato sulle ginocchia della donna. Due profondi solchi scendevano per le gote verso la bocca semiaperta, s'incavavano presso le pinne del curvo naso imperioso. Le raffiche movevano i capelli radi e sottilissimi sulla fronte convessa, la bianca collana di barba sotto il mento quadrato ove la robustezza dell'osso mascellare appariva attraverso le grinze molli. Dalla tempia stillava un sudore viscido, e un lieve tremito agitava uno dei piedi pendente. Ogni minimo segno di quella figura smorta restò impresso nello spirito dei due giovani per sempre. [...]

"Noi lo porteremo" disse Stelio Effrena all'orecchio dell'amico, inebriato dalla tristezza delle cose e dalla solennità delle sue visioni. Il volto immobile dava appena qualche segno del ritorno alla vita.

"Sì, offriamoci" disse Daniele Glàuro impallidendo.

Essi guardarono la donna dal viso di neve; s'avanzarono, pallidi; offersero le loro braccia.²³⁰

230. G. D'ANNUNZIO, *Il fuoco*, Milà, Mondadori, 1977, p. 181-185.

Malgrat que *Il fuoco* és una novel·la quasi autobiogràfica i que rere Stelio Effrena s'hi pugui veure D'Annunzio i rere la Foscarina, Eleonora Duse (la seva companya d'aleshores), D'Annunzio no va conèixer Wagner, no va ser present en el moment de la seva mort, com es narra en aquest episodi, i encara menys en va portar el fèretre, escena final de la novel·la:

Stelio Effrena domandò alla vedova di Riccardo Wagner che ai due giovani Italiani i quali avevano trasportato una sera di novembre dal battello alla riva l'eroe svenuto, e a quattro loro compagni, fosse concesso l'onore di trasportare il feretro dalla stanza mortuaria alla barca e dalla barca al carro. Tanto fu concesso.²³¹

En aquest espai de ficció que és la novel·la *Il fuoco*, Wagner hi és descrit com un heroi per al protagonista, Stelio Effrena. Per això, Effrena demana a la vídua de Wagner poder tenir l'honor de portar el fèretre en braços des del tanatori fins al carro que l'haurà de portar al cementiri. Aquesta escena final que clou la novel·la no és verídica, D'Annunzio la inventa.²³² Un cop més, realitat i ficció es confonen, els límits de l'autobiografia i de la novel·la es desdibuixen.

Fent un salt en el relat, al capítol vint-i-dos, "Els amants", el narrador reprèn la temàtica wagneriana i la idea d'art total (*Gesamtkunstwerk*), a través de les diferents disciplines artístiques que va cultivar Marià Fortuny: pintor, escenògraf, realitzador de vestuari per al teatre i també escultor. L'escenari d'aquest capítol és, d'una banda, la ciutat de Venècia, tant els seus paisatges (els canals i les *calli*) com els seus palaus; i, de l'altra, els escenaris dels teatres, com ara el de La Scala de Milà i el de La Fenice de Venècia.

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 (p. 125).

231. Ídem, p. 337.

232. Vegeu F. COLOMBO, "D'Annunzio portò la bara di Wagner? Con la fantasia", *Corriere della Sera*, 17 de juny de 1995), p. 35.

Del teatre de La Fenice de Venècia, el narrador passa al de La *Scala* de Milà:

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. (p. 126)

El narrador està evocant la faceta de Marià Fortuny i de Madrazo escenògraf i dissenyador de vestuari per als escenaris, però al mateix temps evoca una de les obres mestres del Romanticisme alemany, l'òpera de Richard Wagner *Tristany i Isolda*, exponent indiscutible de la música moderna. L'any 1900, aquesta òpera de Wagner es va representar al teatre La Scala de Milà amb escenografies i vestits de Marià Fortuny.²³³ Els escenaris d'aquesta obra de Wagner són les terres del ducat de Cornualla (Anglaterra), però també Venècia, ja que va ser en aquesta ciutat, durant la tardor i l'hivern del 1858, on Wagner va acabar d'escriure el segon acte de *Tristany i Isolda*. El narrador de *Fortuny* també evoca una altra òpera important de Wagner, *La Valquíria* (*Die Walküre*):

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

La Valquíria de Wagner, com l'òpera *Parsifal*, també va ser font d'inspiració per a les creacions plàstiques de Marià Fortuny i de Madrazo. Si en el cas de *Parsifal*, Fortuny reproduïa les noies flor, ara se centrava, tal com indica el títol d'aquest capítol vint-i-dos, en els amants. Qui són els amants? Són quatre parelles d'enamorats. La primera, i per ordre d'aparició en aquest capítol, és la formada per Marià Fortuny i Marsal i la seva dona, Cecília de Madrazo; la segona, Marià Fortuny i de Madrazo i la seva dona, Henriette; la tercera, el Tristany i la Isolda de Wagner, i la quarta, els germans-amants Sigmund i Siglinda, protagonistes del drama musical *La Valquíria*,

233. “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”; “Il Mago degli Orfei. Mariano Fortuny y Madrazo”, *Museo Fortuny a Palazzo Pesaro degli Orfei, Venezia, op. cit.*, p. 13.

també de Wagner. En aquests darrers amants, Marià Fortuny i de Madrazo es va inspirar per fer, d'una banda, el quadre *L'abraçada de Sigmund i Siglinda* —del qual en va fer diferents versions en distints suports— i, de l'altra, una escultura de bronze que va realitzar cap al final de la seva vida.



L'abraçada de Sigmund i Siglinda (1893) i *Sigmund i Siglinda* (1940).

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 (p. 126).

En aquest sentit, com afirma Lourdes Jiménez, Marià Fortuny “es perfilà com la figura típica de l'artista modernista, en el que la noció de la *Gesamtkunstwerk* wagneriana s'encarnà en la seva pròpia figura com a pintor, gravador, fotògraf, escenògraf, figurinista, dissenyador de teles i escultor”.²³⁴

234. Vegeu L. JIMÉNEZ, “Siegmond i Sieglinde de Mariano Fortuny”, a *Bicentenari del naixement de Wagner* [en línia], <<http://www.bicentenariwagner.cat/siegmund-i-sieglinde-de-mariano-fortuny/>> [Consulta: 23 maig 2016]

Al quart capítol, “La tràgica”, el narrador evoca la faceta de Marià Fortuny i de Madrazo escenògraf i dissenyador de vestits per al teatre, en aquest cas a través de la parella Eleonora Duse i D’Annunzio, és a dir, del binomi actriu/musa escriptor. Ara, per tant, no ens trobem en la Venècia-escenari de les pàgines d’*Il fuoco*, sinó directament dalt de l’escenari amb la peça teatral *Francesca de Rimini* de Gabriele 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 (p. 34).

Eleonora Duse és Francesca de Rimini, personatge de ficció, protagonista del drama que per a ella D’Annunzio va escriure²³⁵ i per a la qual, tal com el narrador evoca, Marià Fortuny i de Madrazo va dissenyar el vestuari.

Francesca de Rimini es va estrenar al Teatro Costanzi de Roma el 9 de desembre de 1901. Per a l’ocasió, s’hauria d’haver utilitzat la famosa cúpula de Fortuny i també les seves escenografies i vestits. Tot i això, per motius desconeguts, el projecte de la cúpula no va arribar a dur-se a terme i les escenografies i el vestuari van anar a càrrec d’Antonio Rovescalli.²³⁶ Les escenografies i el vestuari que Marià Fortuny va preparar aquell 1901 van ser les de l’òpera *Tristany i Isolda* per al teatre La Scala de Milà, on, Marià Fortuny, a més, va començar a provar el seu nou sistema d’il·luminació:

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.²³⁷

En aquest capítol, el narrador també evoca un altre moment clau de la carrera d’actriu de la Duse, el seu final. Així, i fent un salt en el temps i en l’espai, el narrador fa aparèixer una altra figura important dels escenaris, Charles Chaplin, que tindrà un

235. G. D’ANNUNZIO, *Francesca da Rimini, a Tragedie, sogni e misteri*, Milà, Arnoldo Mondadori, 1964.

236. Vegeu C. NUNZI, *op. cit.*, p. 35.

237. *Museu Fortuny a Palazzo Pesaro degli Orfei, Venezia, op. cit.*, p. 13.

protagonisme rellevant a la segona meitat de la novel·la, la que evoca el món del cinema.

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 (p. 33-34).

El narrador, en aquest fragment, només diu que entre el públic admirador de la Duse hi ha Charles Chaplin i que, aquest, sense entendre l'idioma, aplaudeix en acabar l'escena. Aquesta imatge de Chaplin aplaudint Duse és la d'un record que el mateix Chaplin narra a *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.²³⁸

Teatre, escenari, persones i personatges formen un tot indissoluble. I Venècia, també en aquest quart capítol, serà l'escenari de la història d'amor entre Gabriele D'Annunzio i Eleonora Duse:

238. Ch. CHAPLIN, *My autobiography*, Londres, The Bodley Head, 1964, p. 122.

Amori et dolori sacra, és escrit en un quadern amb coberta de pell vermella, que ceta 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 (p. 34).

En aquest fragment, el narrador està fent una referència explícita una altra vegada a un *taccuino*, a “un quadern amb coberta de pell vermella”. Concretament, es refereix al quadern sisè, en què, al costat de la data, 26 de setembre de 1895 (“un sojorn de les acaballes de setembre”), D'Annunzio va escriure “Amori. et. dolori. sacra.” Aleshores, i tal com es pot llegir a la mateixa nota del quadern, D'Annunzio es trobava a Venècia, a l'Hotel Danieli. També, “Amori et dolori sacra” és un sonet “secret” que D'Annunzio va escriure per a la Duse.²³⁹

Al capítol cinquè, “Al palau Martinengo”, s'evoca la faceta de fotògraf de Marià Fortuny i de Madrazo a partir de diferents fotografies que va fer, com ara el retrat a la princesa de Hohenlohe. Aquesta fotografia, Marià Fortuny la va fer a casa seva, al palau Martinengo,²⁴⁰ i no solament va ser premiada a la Biennal de Venècia l'any 1899, sinó que també li va servir per a crear un cartell publicitari de mantega. El narrador fa una descripció de les dues imatges:

Mig d'esquena a la càmera, amb un gran capell negre que esclata en un devessall 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 (p. 38).

239. G. ZANETTI, “Note”, G. D'ANNUNZIO, *Notturmo*, Milà, Mondadori, 2005: “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.”

240. Fortuny i Madrazo es va instal·lar al palau Martinengo amb la seva mare quan van arribar a Venècia l'any 1889 i, deu anys més tard, ho féu al palau Orfei, lloc que, principalment, va ser el seu estudi.



Retrat de la princesa Hohenlohe (1899) i cartell publicitari per a Tenuta di Sirchiera (1899).

També, en aquest capítol, el narrador considera que el palau Martinengo, la casa familiar de Marià Fortuny i de Madrazo davant del Canal Grande, és tot decoració:

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 (p. 37)

Del decorat i de les decoracions del palau Martinengo del cinquè capítol es passa, al sisè capítol, “Villa Pisani”, al(s) decorat(s) de la història del relat, ja sigui aquest històric o literari. El narrador, evocant un altre cop *Il fuoco*, descriu diferents moments de la visita dels amants D’Annunzio i Eleonora Duse a Villa Pisani,²⁴¹ que és també la visita dels personatges Stelio Effrena i la Foscarina. Les escenes d’aquests enamorats que descriu el narrador de *Fortuny* evoquen algunes de les escenes descrites pel narrador d’*Il fuoco*, però també dels *Taccuini*, és a dir, de les anotacions que després servirien a l’escriptor per a crear els seus mons de ficció. Veiem, per exemple, la descripció de l’estança de l’emperador Maximilià d’Àustria:

- A *Fortuny*:

241. Villa Pisani és una *villa veneta* que es troba a la riba del riu Brenta, concretament a la localitat anomenada Stra, a la província de Venècia.

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 (p. 42).

- *A 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, sveglava l'iride in un gracile lampadario a goccioline di cristallo pendente dalla volta, accendeva le strisce rosse perpendicolari nella parete.²⁴²

- *Als 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.²⁴³

Com es pot comprovar, aquest fragment de *Fortuny* que descriu l'habitació de l'emperador Maximilià d'Àustria és una traducció literal de l'italià al català d'aquesta anotació que D'Annunzio va fer en el seu *taccuino*.

Després de l'estança de l'emperador Maximilià, segueixen altres descripcions de l'interior de la casa, com ara la cambra de Napoleó —amb el seu espai més íntim: el bany— i la sala de ball on hi ha el fresc *Apoteosi della famiglia Pisani*, del pintor venecià del Set-cents Giambattista Tiepolo.

242. G. D'ANNUNZIO, *Il fuoco*, *op. cit.*, p. 243.

243. G. D'ANNUNZIO, *Taccuini*, *op. cit.*, p. 218. La visita a Villa Pisani d'*Il fuoco* segueix, pas a pas, els apunts del quadern XVI, del 1897.



Fresc *Apoteosi della famiglia Pisani* (1760), de Tiepolo, a la sala de ball de la Villa Pisani.

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 (p. 42).

Després, els enamorats surten de la casa per visitar els exteriors: el jardí, el parc i el famós laberint amb la torre al bell mig, obra de l'arquitecte Girolamo Frigimelica de Roberti.



Imatge de l'entrada del laberint de la Villa Pisani.

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 pedra (p. 43).

Aquesta descripció del narrador de *Fortuny* no és una ècfrasi, sinó una citació implícita d'*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.²⁴⁴

El capítol es clou amb el retorn dels amants a Venècia i, sortint de l'escenari de la història de ficció d'*Il fuoco*, el narrador passa a la ciutat real, que esdevé imatge fixada en el temps en la fotografia de Marià Fortuny i de Madrazo: "L'obturador del càmera de Marià Fortuny estava a punt per fer precisament ara la fotografia, grisosa i blanca en la llum que llosqueja i fosqueja a la placa difusa" (p. 44).

Finalment, un altre capítol important que té com a escenari Venècia, i més concretament el palau Martinengo, és el novè capítol, "Una visita". Aquí, el narrador descriu l'arribada a Venècia de Marcel Proust i una suposada escena d'intimitat quotidiana: una trobada entre Marià Fortuny i Marcel Proust a casa seva, al palau 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 vermellosos que fan ressonar les passes com un murmur de fulles caigudes en un temporal boscós. [...] 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 agre dolços, amb un got de xerès, i unes postres de farbalans de pasta daurada i encintada, empolvorada amb farina sucrosa (p. 60).

244. Ídem, p. 250.

Aquesta trobada, com el mateix títol del capítol indica, és una visita de Proust a Fortuny a casa seva, un moment d'intimitat que ja va narrar Paul Morand al seu llibre de records *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 recouverte 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 vénétien.²⁴⁵

Així, un cop més, Gimferrer se serveix d'un citació explícita per construir un fragment del seu relat. Com en el text de *My autobiography* de Chaplin, la referència textual també en aquest cas prové d'un llibre fet dels records del propi autor.

Proust va fer dos viatges a Venècia entorn del 1900 sota la influència, com altres escriptors, de la lectura de *The Stones of Venice*, de Ruskin. Des de les primeres pàgines de *Du côté de chez Swann*, el personatge de la *Recherche* relata com la primera idea de Venècia li va sorgir en contemplar un quadre de Tizià al fons del qual hi ha la llacuna. Al llarg de tota l'obra, hi ha moltes referències a la ciutat de Venècia, amb una influència especial de *Stones of Venice*, fins que la realitat del viatge no es concreta. Va ser l'estudiós anglès Ruskin, a mitjan segle XIX, qui no solament va teoritzar l'estètica de la decadència, sinó que també va imposar la imatge de la ciutat-símbol. La visió ruskiniana que la bellesa de Venècia rau, precisament, en la seva decadència, és a dir, que Venècia és estèticament bella perquè es troba en ruïnes, comporta, a més, que Venècia sigui una ciutat perduda, una ciutat que es troba al marge del temps i del pas del temps. És, doncs, aquesta idea ruskiniana de Venècia la que emergeix en la novel·la de Gimferrer. Malgrat això, com ha assenyalat Herbert E. Craig, analitzant el personatge de Proust a *Fortuny*, Ruskin no és un personatge de la novel·la Gimferrer:

As is understandable in *Fortuny*, which focuses especially upon the life and work of the clothes designer who lived in Venice Mariano Fortuny i Madrazo, Marcel Proust's most important appearance in the novel occurs in Venice in the chapter entitled "Una visita". Proust had of course

245. P. MORAND, *Venises*, París, Gallimard, 1971, p. 45.

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.²⁴⁶

Per la varietat de personatges i de moments diferents en relació amb la ciutat de Venècia, proposem, per concloure aquest punt, una llista, per ordre cronològic, amb els esdeveniments narrats a la novel·la, situant-los en el seu context històric real:

1881:

➤ *Portrait of a Lady*. Henry James va escriure aquesta novel·la durant la seva estada a Venècia i hi va acabar d'escriure, al palau Barbaro, la novel·la breu *The Aspern Papers*, publicada per primera vegada l'any 1888 a la revista *The Atlantic Monthly*.

1883:

➤ 13 de febrer: mor, a Venècia, Richard Wagner. S'estava al palau Ca' Vendramin.

1887:

➤ Primer viatge de D'Annunzio a Venècia: "Nel 1887 a Venezia, [D'Annunzio] era arrivato a bordo dell'incrociatore Barbarico per un seguito di circostanze fortunate."²⁴⁷

1889:

➤ Marià Fortuny arriba a Venècia amb la seva mare i la seva germana. S'instal·len al palau Martinengo.

➤ Mor a Venècia el poeta i dramaturg britànic Robert Browning, que s'estava al palau Ca' Rezzonico

1894:

➤ D'Annunzio a Venècia. S'hi està dos anys, fins al 1896. S'allotja a la casa Rossa (*casetta Rossa*), propietat dels prínceps de Hohenlohe. Durant aquests dos anys viu una

246. H. E. CRAIG, *op.cit.*, p. 331.

247. G. FERRATA, "Introduzione", a G. D'ANNUNZIO, *Il fuoco*, *op. cit.*, p. 28. A la nota a peu de pàgina, Ferrata explica les circumstàncies *fortunate* en les quals D'Annunzio arriba a Venècia. Resulta que D'Annunzio estava fent un viatge en vaixell, "il batello *Lady Clara* di Adolfo de Bois", pel mar Adràtic, però aquest estava a punt de naufragar i, per salvar la tripulació, va arribar un altre vaixell, un creuer (militar), el *Barbarigo*, el qual anava a Venècia. D'Annunzio es va quedar a Venècia dos mesos.

intensa història d'amor amb l'actriu Eleonora Duse. Aquesta història durarà uns deu anys.

- El baró Giorgio Franchetti compra el palau Ca' d'Oro.

1895:

- D'Annunzio pronuncia a Venècia (el mes de novembre) el discurs de clausura de l'Esposizione d'Arte, "Glosa alla Allegoria dell'Autunno", que inclourà dins la novel·la *Il fuoco*.

1899:

- Marià Fortuny i la seva família es traslladen al palau Pesaro Orfei.

1900:

- *An Interior in Venice*, quadre de John Singer Sargent. Sargent s'estava al palau dels seus parents, Daniel i Ariana Curtis, palau Barbaro. És sabut que Sargent va fer diferents viatges a Venècia al llarg de la seva vida. Destaquem la seva sèrie d'aquarel·les (un centenar) sobre Venècia.

- Proust arriba a Venècia. Gimferrer, en el capítol desè, "Una visita", hi narra una possible trobada.

1910:

- La marquesa Casati compra el palau Vernier dei Leoni, avui seu de la fundació i del museu Peggy Guggenheim.

3.3.2. Viena

Com Venècia, Viena també és una ciutat-decorat:

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 bombarda de baldufes blaviscoses. [...] Viena és un teatre: decoració per a la desfilada, en un palafre blanc, d'un pintor disfressat amb la gonella de Rubens (p. 73).

En els capítols dotze i tretze, "El viatger" i "El decorat", el narrador evoca aquesta atmosfera quasi màgica, reflex d'aquella felicitat i despreocupació de la Viena de finals del segle XIX. Viena, a partir del Compromís austrohongarès (1867), va esdevenir la

capital de l'Imperi, en convertir-se, sobretot, en un centre cultural, artístic, polític, industrial i financer de primer ordre mundial. Com Venècia, “Viena és un teatre: decoració per a la desfilada”. Tal com l'escriptor austríac (nascut a Viena) Stefan Zweig narra a la seva obra autobiogràfica, *El món d'ahir: memòries d'un europeu* (1940),²⁴⁸ era l'època dels sumptuosos valsos vienesos a l'Òpera Nacional de Viena (Wiener Staatsoper), amb grans carruatges passejant per la Ringstraße i la Kärntner Strasse, així com dels típics cafès vienesos.

Al capítol dotzè, “El viatger”, el narrador evoca Viena al mateix temps que descriu diferents escenaris de Venècia. D'aquesta manera, les dues ciutats es confonen i esdevenen gairebé un sol decorat.

El títol, “El viatger”, fa referència a l'escriptor austríac d'origen italià Hugo von Hofmannsthal. Fent servir la mateixa estratègia del personatge àlter ego de l'escriptor —com hem vist amb Stelio Effrena de D'Annunzio i també amb el personatge del crític literari de James de *The Aspern Papers*—, el narrador descriu l'arribada a Venècia des de Viena de Hofmannsthal, però també la del seu personatge novel·lesc, el senyor 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 faraó aviada per Giacomo Casanova de Seingalt (p. 73-74).

Aquesta imatge que descriu el narrador és la traducció gairebé literal al català d'un fragment inicial del *Diari del viatge venecià del senyor 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.²⁴⁹

248. S. ZWEIG, *El món d'ahir: memòries d'un europeu*, Barcelona, Quaderns Crema, 2001.

249. H. von HOFMANNSTHAL, *Andrea o I ricongiunti*, traducció italiana de Gabriella Bemporad, a G. ZAMPA (cur.), *Narrazioni e poesie*, a cura de Giorgio Zampa, Milà, Mondadori, 1970. Hem tingut en compte l'edició italiana perquè les traduccions a l'espanyol només contenen *Andrea o Els reunits*, és a

El viatge que descriu el narrador és el del senyor von N. del *Diari del viatge venecià del senyor von N. (1779)*, però també és el viatge d'Andreas von Ferschengelder, protagonista de la novel·la inacabada *Andrea o els reunits*. La novel·la s'obre amb l'arribada d'Andreas a Venècia i l'aparició d'un desconegut amb màscara i mal vestit que se li ofereix a ajudar-lo a trobar un allotjament, un inici molt semblant al fragment anteriorment citat del *Diari*.

“¡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.²⁵⁰

Venècia és decorat, és una ciutat que té la capacitat de transformar en personatges les persones que hi passen. Venècia és el teló de fons d'aquests textos de Hofmannsthal, i a la novel·la *Andreas*, com ha assenyalat Claudio Magris, aquesta atmosfera de realitat i de somni i el desdoblament de la persona/personatge es concreten a la ciutat lacunar, a la ciutat mirall:

Andreas és la crònica d'un viatge i d'una vida, un mirall en el qual encaixen perfectament realitat exterior i realitat interior i en el qual es recomponen totes les escissions de la personalitat [...] un cercle màgic que vol representar totes les dimensions del temps, [...] una temptativa d'aferrar la simultaneïtat i la totalitat de la vida.²⁵¹

dir, la novel·la inacabada (que correspon al text començat entre 1912 i 1913) i que es va publicar inacaba per primer cop a la revista berlinesa *Corona* l'any 1930, un any després de la seva mort. Les edicions espanyoles són *Andreas o los unidos*, traduïda per Luis Izquierdo, Barcelona, Barral, 1978, i *Andreas*, traduïda per Corlota Rubies, Castelló de la Plana, Ellago, 2005.

250. H. von HOFMANNSTHAL, *Andreas o los unidos*, op. cit., p. 21-22.

251. C. MAGRIS, “Pròleg”, a H. von HOFMANNSTHAL, *Carta de Philipp Lord Chandos a Francis Bacon*, traducció de Jordi Llovet i Joan de Sola, presentació de Jordi Llovet, pròleg de Claudio Magris traduït per Jaume Vallcorba, Barcelona, Quaderns Crema, 2007, p. 15.

Les entitats personatge i escriptor se sobreposen, es confonen. Sense seguir un ordre cronològic lineal, en aquest capítol, el narrador també evoca la Venècia de l'escriptor, sobreposant, així, el nivell de ficció (el senyor von N. o Andreas) amb el de la realitat (Hofmannsthal) i subratllant-ne encara més el caràcter d'escenari atemporal, quasi irreal, de somni.

El setembre venecià és lluminós i confús. L'aigua alta de la marea envaeix la porxada de Sant Marc, pel cantó del cafè Quadri, 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 (p. 74).

Hofmannsthal va arribar a Venècia la tardor de 1898 i hi va escriure el poema dramàtic *Der Abenteurer und die Sangerin* (*L'aventurer o la cantant*), inspirant-se, precisament, en el venecià de les mil màscares, Giacomo Casanova.²⁵² Com suggeria Carme Arnau, “Gimferrer sembla centrar la seva atenció en el mirall on es reflecteix una realitat sempre fugissera, inaferrable”.²⁵³ En el fragment que hem citat anteriorment, que feia referència al viatge a Venècia del senyor von N., el narrador hi introduïa aquest altre personatge, Giacomo Casanova de Seingalt. D'aquesta manera, enllaçant una referència, la del senyor von N., amb una altra, la de *L'aventurer o la cantant* (coneguda també com el *Casanova* de Hofmannsthal), el narrador evoca la relació entre Hofmannsthal i Marià Fortuny i de Madrazo en el camp teatral operístic. Per a la representació teatral d'aquesta obra, *Der Abenteurer und die Sangerin*, l'any 1908, Marià Fortuny va preparar dues maquetes.

252. *L'avventuriero e la cantante o I doni della vita*, traducció italiana a cura d'Enrico Groppali, Milà, SE, 1987. Pel que fa a la relació de Hofmannsthal amb Itàlia, vegeu E. RAPONI, *Hofmannsthal e l'Italia. Fonti italiane nell'opera poetica e teatrale di Hugo von Hofmannsthal*, Milà, V & P Università, 2002, p. 20.

253. C. ARNAU, *op. cit.*, p. 49.



Maqueta teatral de Marià Fortuny per a *Der Abenteurer und die Sängerin*, d'Hugo von Hofmannsthal.

Com ha assenyalat Osma, Fortuny va col·laborar en diferents projectes teatrals per a Hofmannsthal:

Hofmannsthal había conocido a Fortuny en París en 1905 y colaboraría con él en varios proyectos teatrales, una *Electra* en 1906 y la obra *El aventurero y la cantante* en 1908, cuya maqueta con las variantes de luz se encuentra en el Palazzo Fortuny.²⁵⁴

Tenint en compte l'estada de Hofmannsthal a Venècia, el narrador clou aquest capítol dotzè fent coincidir a Venècia Hofmannsthal i Fortuny i evocant la vessant de fotògraf del darrer:

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 (p. 75).

254. G. de OSMA, *Mariano Fortuny, arte, ciencia y diseño*, op. cit., p. 163-164.



Fotografia de Marià Fortuny i de Madrazo que mostra una vista de Venècia, realitzada amb la seva Kodak Panoramic, 1907.

En les fotografies panoràmiques de Venècia fetes per Marià Fortuny i de Madrazo en aquell període, el 1907,²⁵⁵ com indica el narrador, Hofmannsthal no hi surt: “Hugo von Hofmannsthal no tindrà existència visual pròpia.” Tot i això, el narrador els acosta, reforçant, així, la imatge que Venècia és la ciutat on Hugo von Hofmannsthal i Marià Fortuny i de Madrazo viuen, però, també, l’escenari de ficció on hi fan passejar els seus personatges.

El capítol següent, el tretzè, “El decorat”, s’obre amb una reflexió del narrador sobre aquesta qualitat de Viena i de Venècia de ser ciutats-decorat, sense temps:

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 (p. 79).

Després d’aquesta reflexió que defineix el sentit de Viena i de Venècia, el narrador evoca la relació professional entre Hofmannsthal i Fortuny, introduint, d’una banda, una altra ciutat —en aquest cas, Berlín— i, de l’altra, la faceta d’inventor de tècniques d’il·luminació de Fortuny. La llum, per tant, com a element essencial de les escenografies de l’imaginari Fortuny.

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” (p. 80).

255. *Ibidem*, p. 75: “Hay una serie muy interesante de fotografías de Venecia de este período [tres vistas de Venecia realizadas por Fortuny con su Kodak Panoramic, en 1907.”

Elektra és una tragèdia en un acte únic que Hofmannsthal va escriure entre 1901 i 1903 i que es va representar per primera vegada al Kleines Theater de Berlín el 30 d'octubre de 1903. El personatge d'Electra s'inspira en l'Electra de Sòfocles i està dedicat a Eleonora Duse, però l'actriu italiana mai no va interpretar aquest paper. Successivament, l'amic i col·laborador de Hofmannsthal, el compositor alemany Richard Strauss, va adaptar l'obra a l'òpera, que es va representar per primera vegada al Königliches Opernhaus (Semperoper) de Dresden el 25 de gener de 1909. De la mateixa manera que la Duse no va interpretar el paper d'Electra, la col·laboració de Marià Fortuny amb Hofmannsthal per a la seva segona *Electra*, malauradament, tampoc no va arribar a bon port.²⁵⁶

Així, en aquests dos capítols, es comença a fer evident la llista de contactes, és a dir, d'artistes europeus, amb els quals Marià Fortuny va col·laborar, desplegant les seves facetes artístiques dins del món del teatre, com a dissenyador de vestits, però també com a creador d'escenes i inventor de diferents tècniques d'il·luminació. Vestits, decorats i llum, tres elements que formen part de l'escenografia, d'aquesta atmosfera de l'imaginari Fortuny que van revolucionar el món del teatre i de les arts escèniques. Tres elements característics de la Venècia i de la Viena de finals del segle XIX i principis del XX.

Va ser a l'octubre de l'any 1900 quan Marià Fortuny i de Madrazo va patentar el seu primer invent relacionat amb la il·luminació, el "sistema d'illuminazione scenica con luce indiretta", i ho va fer, precisament, a Venècia. Aquesta invenció va evolucionar molt ràpidament i, juntament amb l'anomenada "Cúpula Fortuny", es va aconseguir un efecte de profunditat d'escena (una mena d'efecte tridimensional) que va convertir Marià Fortuny en una figura de referència internacional en les arts escèniques. Entre els admiradors que el van anar a veure a la Rue Washington de París, on Fortuny havia llogat un estudi per poder treballar en la recerca de nous sistemes d'il·luminació, hi

256. "Resulta exemplificadora, pel que fa al cas, la història d'una fallida trobada professional i artística amb Hugo von Hofmannsthal, a qui [Marinao] 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"; *El Fortuny de Venècia, op. cit.*, p. 43.

havia el gran director wagnerià Friedrich Kranich, l'actriu Sarah Bernhardt i l'escenògraf suís Adolphe Appia.²⁵⁷

Una de les figures més innovadores en aquells moments en el panorama del teatre europeu era el també austríac Max Reinhardt (1873-1943). Reinhardt, de família jueva de l'alta burgesia austríaca, va ser un dramaturg, director, actor i productor de teatre que va destacar sobretot pel seu caràcter innovador com a escenògraf. Entre les seves innovacions, destaquem, per un costat i per la relació amb la vessant d'escenògraf de Marià Fortuny, el Großes Schauspielhaus, un teatre que va fundar el 1919 amb un sol escenari enorme que, per primera vegada, feia possible el somni wagnerià de teatre total, ja que eliminava la separació entre escenari i públic. D'altra banda, i per la seva relació amb Venècia i el món del teatre, destaquem que Reinhardt, el 1934, va fer servir la ciutat mateixa, com si fos un escenari natural, per a representar-hi el drama de Shakespeare *El mercader de Venècia*. Recordem aquí que, durant la segona dècada del segle XIX, la marquesa Casati solia recitar diferents papers pels carrers de Venècia, entenent la ciutat com un escenari natural i ella mateixa com una persona-personatge. Reinhardt, a més, va treballar amb els seus connacionals Strauss i Hofmannsthal, amb els quals, a partir del 1918, va impulsar el Festival de Teatre de Salzburg. Tornant als anys que ens interessin, és a dir, el primer decenni del Nou-cents, i a Hofmannsthal, destaquem també que Reinhardt va portar a escena l'*Electra* de Hofmannsthal al Theater am Schiffbauerdamm de Berlín entre 1903 i 1906.

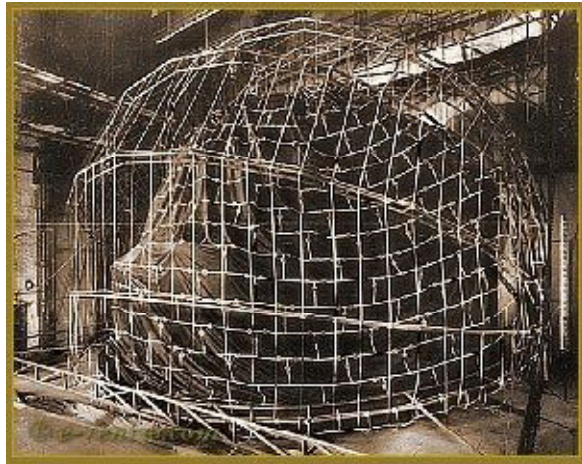
Al capítol “El decorat”, el narrador evoca la col·laboració entre Marià Fortuny i Reinhardt, aleshores director del Deutsches Theatre de Berlín, descrivint el moment precís d'instal·lació d'una cúpula Fortuny al teatre Kroll, que va ser l'any 1907, i sota la direcció i supervisió directes tant de Fortuny com de Reinhardt, però també de l'amic Hofmannsthal.²⁵⁸

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—

257. *Museo Fortuny a Palazzo Pesaro degli Orfei, Venezia, op. cit.*, p. 14. Vegeu també, pel que fa el teatre i a la relació de Fortuny amb el suís Appia, S. de FUSO S. i S. MESCOLO, “Entorn i dimensió de Mariano Fortuny”, a *El Fortuny de Venècia, op. cit.*, p. 33-41.

258. G. de OSMA, *Mariano Fortuny, arte, ciencia y diseño, op.cit.*, p. 117.

veuen en el blanc adònic del cel teatral, un castell de núvols en combat de flames arrasant l'espai (p. 80).



Cúpula Fortuny al Teatre Kroll de Berlín (1910).

Venècia i Viena són dues ciutats-escenari; les màscares i els jocs de miralls són mons d'aparença. La ciutat és un gran teatre, però el teatre també pot viatjar d'una ciutat a l'altra.

Al capítol divuit, “Teatres”, el narrador, evocant encara l'enginyosa cúpula plegable de Fortuny, descriu dos moments relatius a aquest invent. D'una banda, aquell en el qual l'invent va ser posat en pràctica per primera vegada, és a dir, el 1906, al teatre privat de la comtessa Martine de Bearn a la seva casa de París; i, de l'altra, l'evolució d'aquest invent en un sistema-cúpula plegable destinat als teatres ambulants ideats per l'escenògraf italià Giovacchino Forzano, anomenats “carros de Tespis”. El narrador descriu una imatge imaginada, però possible: el moment en el qual, el juliol de 1929, el carro de Tespis es va presentar a Roma, acte en el qual van participar Fortuny mateix i el cap d'estat Benito Mussolini.²⁵⁹

Quan Fortuny i Benito Mussolini el van veure, pel juliol del 1929, el carro de Tespis, 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

259. Ídem, p. 225, i a la pàgina 248, fotografia del carro de Tespi ideat per Marià Fortuny.

asimètrica a la faisó de l'art ciclàdic, tan plenes de dibuixos com és el buit del fons de tela absorta en blanquesa (p. 106).

L'evocació d'aquests dos moments que pertanyen a temps i a espais diferents no sols reforça la idea d'atemporalitat, sinó que evidencia la voluntat per part de l'escriptor d'evitar una exposició cronològica dels esdeveniments en la composició de la narració.

Al capítol vintè, "Les figures de cera", mitjançant l'evocació de l'avi Fortuny, "lo sinyor Marianet de les figures" (p. 115), emergeix l'imaginari Fortuny relatiu a les escenografies i a la creació de personatges, representat en les tres generacions d'artistes homònims.

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 (p. 116).

3.4. EL COMPONENT ERÒTIC I SEXUAL

Decorats i escenografies, col·leccionisme i orientalisme, són temes fonamentals de la novel·la perquè conformen l'imaginari Fortuny. Tot i això, encara hi afegim un quart element, el component eròtic i sexual, que té una certa autonomia, però que essencialment forma part dels tres temes anteriors. Aquest component és present en l'art que s'inspira en l'Orient i en allò exòtic (com ara objectes llunyans i antics), però també és en la realitat dels artistes que l'interpreten. En paraules de Gimferrer mateix:

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 orientaltzant o la coartada exòtica de l'antigor.²⁶⁰

260. P. GIMFERRER, "L'imaginari de Fortuny, del París dels Salons i de Roma a la Belle Époque", *op. cit.*, p. 378-379.

Al llarg de tota la novel·la, el narrador evoca molts moments d'erotisme, que van de la descripció d'una imatge, com és el cas del quadre anteriorment esmentat *Egyptian girl* (1891), del pintor nord-americà John Singer Sargent, a moments explícits d'intimitat més o menys artística, com els que tot seguit comentarem. En ambdós casos, emergeix el joc del mirar i de l'ésser vistos on la figura femenina es mostra nua. El pintor i la model en són els protagonistes, ja que l'artista mira i la model és observada, però també el fotògraf o el director de cinema, els quals miren a través de l'ull de la càmera. Indirectament, és a dir, a través de la descripció en paraules de l'obra creada (un quadre o una fotografia) o d'un moment d'intimitat, i, principalment, mitjançant el recurs de l'ècfrasi, també el lector de la novel·la esdevé un observador.

Començant per Marià Fortuny i Marsal, en el punt sobre l'orientalisme, i coincidint amb l'inici de la novel·la on el narrador presenta els personatges protagonistes, fem referència al quadre *L'odalisca* (1870), que representa una escena costumista d'un interior marroquí. Una odalisca és una prostituta, una esclava o concubina d'un harem turc. És important aclarir que les models dels quadres de Fortuny i Marsal que tenen per protagonista aquesta figura femenina oriental no són dones africanes o orientals, sinó que són models occidentals de pell blanca. La blancor de la pell encara ressalta més a partir del tractament de la llum, que il·lumina el cos nu de la dona i carrega d'erotisme tota la composició.²⁶¹ Aquest erotisme en els quadres d'odalisques o similars és evident i es tracta, com recorda Gimferrer en la seva conferència, d'un erotisme possible, és a dir, acceptat tant pel cànon com per les convencions socials.²⁶² Marià Fortuny i Marsal va anar més enllà de les convencions socials amb el quadre *Retrato de Carmen Bastián* (1871-1872) mostrant allò que no es podia mostrar: d'una banda, el pelatge púbic, i, de l'altra, representant la model sense idealitzar-la ni mitificar-la. El quadre no es va exposar.

261. Per a l'interpretació i explicació de l'obra quadre a quadre, vegeu B. TORRES GONZÁLEZ, *Fortuny un mundo en miniatura*, Madrid, Libsa, 2008.

262. P. GIMFERRER, "L'imaginari de Fortuny, del París dels Salons i de Roma a la Belle Époque", *op. cit.*, p. 377-379.



Retrato de Carmen Bastián, Marià Fortuny i Marsal.

Fortuny i Marsal va pintar la jove gitana granadina —que ja li havia fet de model altres vegades— amb totes les seves virtuts i defectes: unes cames força curtes, una cara rodona i unes celles abundants, allunyant-se de la feminitat clàssica que establia el cànon per apropar-se a la realitat, com si amb els pinzells hagués volgut “fotografiar” Carmen Bastián, fent un quadre semblant a les fotografies eròtiques de l’època.²⁶³

De les odalisques i la Carmen Bastián de Fortuny i Marsal passem a la faceta de fotògraf del seu fill. De fotografies, Marià Fortuny i de Madrazo en va fer moltes.²⁶⁴ El narrador de la novel·la evoca aquesta faceta de l’artista en diferents moments, com és el cas del ja esmentat capítol cinquè, “Al palau Martinengo”, en el qual se’ns descriu l’arribada a Venècia de Marià Fortuny i de Madrazo el 1889, que hi arriba des de París amb la seva mare i “un aparell fotogràfic de grans dimensions: un *Gilles Frères* de 18 centímetres per 24, comprat a París” (p. 37).

La sensualitat i l’erotisme que pot provocar l’acció de mirar el cos nu d’una dona, i gairebé posseir-lo a través de la mirada o de l’objectiu d’una càmera, pren un relleu especial en el capítol vuitè, “El mirall d’Eros”. Comencem, però, analitzant la part central del capítol, en què el narrador descriu el quadre de Sargent *Egyptian girl*.

263. B. TORRES GONZÁLEZ, *Fortuny un mundo en miniatura*, op. cit., p. 314-315.

264. Vegeu “Mariano Fortuny fotografo”, a *Museo Fortuny a Palazzo Pesaro degli Orfei*, op. cit., p. 81-81-96; I. ZANNIER, “Fortuny e la fotografia”, a *Fortuny nella Belle Epoque*, op. cit., p. 121-150.



Egyptian girl (1891), Singer Sargent.

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 ceneix 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 fogall de les anques (p. 54).

En aquesta descripció, el narrador posa un èmfasi especial en l'atmosfera eròtica del quadre, recalcant certes parts del cos de la noia, sobretot aquelles que donen plaer sexual: els llavis, el mugrons, el cul (“les natges”) i el sexe (“l'obsessió òptica d'aquesta canal de pregoneses obscures al fogall de les anques”). Igual que el quadre anteriorment citat de Marià Fortuny i Marsal, *Carmen Bastián*, també aquest quadre de Singer Sargent ens remet, d'una banda, a la fotografia eròtica i, de l'altra, a l'acció de copsar la imatge d'una noia nua real, és a dir, sense mitificar-la, a través d'un llenguatge artístic. Al principi del capítol, el narrador evoca algunes fotografies que Marià Fortuny i de Madrazo va fer cap a finals del segle XIX, principis del XX, a diferents models nues, en aquest cas noies joves occidentals, en unes posicions completament coherents per a l'ús que havien de tenir, és a dir, fotografies per a estudi pictòric, però també amb certs detalls eròtics, quasi fetixistes, que donen a la simple fotografia que ha de servir per a elaborar un quadre un valor eròtic important. És el cas de la fotografia d'una noia nua, però amb sabates negres i mitges del mateix color que li arriben fins a sobre el genoll.

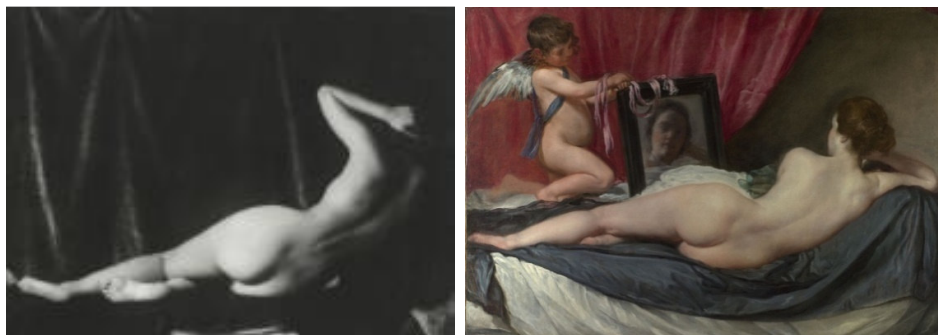
La noia està girada d'esquena; duu sabates negres i uns mitjons negres fins als genolls. El cabell de color castany clar, va recollit en un plomall a la nuca. Amb la mà dreta, tota blanca, la noia agafa el marc de fusta treballada d'un quadre que representa una dona de posat malenconiós; amb l'altra 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 (p. 53).



Fotografia d'un nu femení per a un estudi pictòric (1895), Marià Fortuny i de Madrazo.

Es tracta d'un nu per a un estudi pictòric, però, evidentment, també es pot veure com una fotografia eròtica. El narrador també descriu una altra fotografia d'una model que està posant per a un estudi de llum. La model està estirada en la mateixa posició provocadora, sensual i eròtica que la Venus de Velázquez del quadre *Venus del espejo* (1650).

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 (p. 54-55).



Fotografia d'una model (1925 aprox.), de Marià Fortuny i de Madrazo, i *Venus del espejo* (1650) de Diego de Velázquez.

Un quadre, el de Velázquez, que des del 1906 es troba a la National Gallery de Londres, ja que aquell any va ser comprat per la fundació Nacional Art Collection Fund.²⁶⁵ Per això, el narrador tanca aquest capítol imaginant l'escriptor Henry James a Londres, a la National Gallery, observant el quadre 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” (p. 55).

Es creu que Velázquez va pintar aquest quadre durant la seva segona estada a Itàlia. El nexa amb Itàlia, pel que fa a l'imaginari Fortuny, no es perd gairebé mai. A més, la composició de la *Venus del espejo* recorda la *Venus d'Urbino*, de Tizià (1477-1576), i pel caràcter íntim sembla inspirat en la *Venus adormida* de Giorgione (1477-1510). Com hem dit unes línies més amunt, aquests pintors del Cinc-cents venecià també van ser models per a Marià Fortuny i de Madrazo, en les seves creacions de vestits i peces de roba, sobretot pels colors i l'elegància.

Com hem indicat anteriorment, els títols dels capítols ens ofereixen una clau de lectura essencial. Així, el títol “El mirall d'Eros” ens ofereix dues pistes. D'una banda,

265. Vegeu L. CIRLOT, *National Gallery*, Barcelona, Espasa, 2007, col·l. “Museos del Mundo”, núm. 1.

un objecte, el mirall, i, de l'altra, un personatge de la mitologia grega, Eros, déu responsable de l'atracció sexual, l'amor i el sexe. El seu equivalent en la mitologia romana és Cupido, déu de l'amor o del desig amorós. Aquest personatge, Eros o Cupido, Velázquez el pinta agafant un mirall, un mirall en què l'espectador pot veure la cara de la deessa, però, sobretot, on la venus, la deessa-dona, ens mira, és a dir, observa l'espectador. La venus és una deessa-dona perquè Velázquez no la representa com una deessa, sinó com si fos una dona ordinària, despullada i d'esquenes, estirada en un llit i mirant-se en un mirall, en una posició volgudament sensual i eròtica. La representació de la deessa Venus és, per tant, del tot mundana. El mirall de la Venus de Velázquez ens remet a Venècia, tant a l'aigua dels seus canals que actuen de mirall i reflecteixen imatges com a les seves màscares, que amaguen identitats. Misteri i erotisme.

La mundanitat de Venus, finalment, és la mundanitat de molts protagonistes de la *Belle Époque*: prínceps, aristòcrates, cortesanes, pintors, ballarines, actrius, pianistes, cantants, etc. De fet, el capítol comença amb la descripció d'una escena, quasi de bordell, protagonitzada per una dona i un home. D'una banda, per la ballarina i cortesana Émilienne d'Alençon (1869-1946), una de les "Tres Gràcies" de la *Belle Époque*,²⁶⁶ i, de l'altra, per l'aristòcrata Jacques Hennessy.²⁶⁷

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 (p. 53).

També és de bordell l'escena descrita pel narrador que n'evoca una de *Saffo e Priapo*, un curtmetratge pornogràfic que se solia atribuir a Gabriele D'Annunzio.²⁶⁸

266. Juntament amb les també ballarines i cortesanes Liane de Pougy i Carolina Otero (aquesta d'origen espanyol, nascuda a Valga, Pontevedra, Galícia), Émilienne d'Alençon és una de les anomenades a l'època "Tres Gràcies". Tot i que es va casar l'any 1895 amb el genet Percy Woodland, també va tenir amants dones, tant abans del matrimoni amb la ballarina La Goulue com després amb la poetessa Renée Vivien. Vegeu C. DUFRENESE, *Trois grâces de la Belle Époque*, París, Bartillot, 2003.

267. Fill de Richard Hennessy, que havia estat un mercenari del rei Lluís XV i que es va fer ric amb el comerç del licor conyac.

268. El crític cinematogràfic italià Paolo Cherchi Usai, soci i fundador del festival de cinema mut de Pordenone, *Giornate del Cinema Muto di Pordenone*, en una entrevista del 1998 al *Corriere della Sera* en

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 (p. 54).

Deixant a part si *Safo i Priap* és o no és un treball cinematogràfic de D'Annunzio, és evident que el narrador està evocant no sols la passió que l'escriptor sentia pel món del setè art en totes les seves dimensions —compresa la del cinema eròtic o pornogràfic, utilitzant un terme més contemporani—, sinó també el seu caràcter de *viveur*, és a dir, d'una persona amant dels plaers més terrenals i de la vida mundana. En contraposició a aquest món més “baix” o terrenal, hi ha el món mitològic. Venus i Eros (o Cupido) en el quadre de Velázquez, Safo i Priap en el títol d'aquest suposat curtmetratge pornogràfic de D'Annunzio. Tots ells noms relatius a la cultura clàssica. Priap és un déu de la mitologia grega i romana, dotat d'un penis desmesurat (d'una llargada exagerada) i que simbolitza, per tant, la potència i la virilitat masculina i, en general, també la fertilitat. Safo, com és sabut, fou una poetessa de la Grècia antiga, i en els seus versos exalta la bellesa de la feminitat i l'eros entre dones. D'aquí els termes amor sàfic o lèsbic per designar l'atracció sexual i l'amor entre dones. Els versos de Safo, però també la vida amorosa de la mateixa poetessa, que va tenir relacions amb dones (malgrat que es casés i tingués una filla) que reflecteixen aquesta “mundanitat amorosa” o “llibertat sexual” femenina i masculina de molts dels personatges de la Belle Époque que protagonitzen la novel·la de Gimferrer. És el cas d'Émilienne d'Alençon, que abans hem esmentat, però

ocasió d'aquestes *Giornate*, revela que, ni el curtmetratge és del 1909, ni el director, i tampoc l'autor de les didascàlies, és de Gabriele D'Annunzio; es tracta, això sí, d'un film porno, que té la intenció evident de fer paròdia sobre D'Annunzio, escriptor famós no sols per la seva obra literària, sinó també per la seva 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 e' 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 cineteche 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.”; M. PORRO, “È falso quel porno firmato D'Annunzio”, *Corriere della Sera*, 12 d'octubre de 1998, p. 29.

també el de Liane de Pougy (1869-1950),²⁶⁹ una altra de les components de les anomenades “Tres Gràcies” i en la qual sembla que Marcel Proust es va inspirar per crear el personatge d’Odette de Grécy, l’obsessió amorosa de Swann. Liane de Pougy no solament va ser una dona d’origen humil que va deixar marit i fill per anar a París, on es convertí primer en una refinada prostituta d’elit²⁷⁰ i després en princesa (ja que es va casar amb el príncep hongarès Georges Ghika), sinó que també va ser una dona moderna i lliberal, intel·ligent i molt culta, una escriptora important, podríem dir, una Safo *fin de siècle*, ja que la seva obra (novel·les i un llibre de memòries, *Mes Cahiers Bleus*) descobreix la seva bisexualitat amb amants com ara l’escriptora francesa Colette (Sidonie Gabrielle Colette, 1873-1954) i la nord-americana —resident a París des del 1899— Natalie Clifford Barney (1876-1972).

Aquest món d’amors lèsbics i bisexuals d’Émilienne i de Liane és evocat pel narrador principalment en dos capítols: “Interludi”, que precedeix “El mirall d’Eros”, i “Nocturn”, el setzè.

Al capítol “Interludi”, el narrador descriu una possible escena d’un ball a París amb Marià Fortuny i de Madrazo, Marcel Proust, Liane de Pougy i la també lesbiana Mimy Franchetti, una aristòcrata veneciana que cap al 1918 va tenir una relació amb la pianista Renata Borgatti²⁷¹ (1894-1964, filla del tenor wagnerià Giuseppe Borgatti), a la qual Sargent, l’any 1921, va fer un retrat.

269. Vegeu J. CHALON, *Liane de Pougy, courtisane, princesse et sainte*, París, Flammarion, 1994.

270. A París la va protegir una altra gran dona, Valtesse de la Bigne (1859-1910), també cortesana i lesbiana, amant de Napoleò III, en la qual es va inspirar Émile Zola per crear el personatge Nanà de l’homònima novel·la del 1880. Vegeu l’article en línia sobre la biografia de Liane de Pougy de Giuseppina La Delfa: <<http://www.culturagay.it/biografia/271>> [Consulta: 23 maig 2016]. Aquest article se serveix també de la biografia citada en la nota anterior de Jean Chalon.

271. Renata Borgatti va tenir moltes amants, entre les quals destaquem també la pintora americana Romaine Brooks (Beatrice Romaine Goddard, 1874-1970), companya durant més de cinquanta anys de l’escriptor i compatriota Natalie Clifford Barney. Romaine també va pintar la marquesa Casati i Gabriele D’Annunzio, ja que, a part de viure a París, com molts altres intel·lectuals i aristòcrates homosexuals de l’època, va passar alguns anys de la seva vida a l’illa italiana de Capri, famosa en aquell període per ser una mena de refugi natural, un lloc on es podien evitar les rígides convencions socials. Vegeu T. CASTLE, *The Literature of Lesbianism: A Historical Anthology from Ariosto to Stonewall*, Columbia University Press, 2005; F. TAMAGNE, *A history of homosexuality in Europe: Berlin, London, Paris, 1919-1939*, vol. I i II, *A History Of Homosexuality In Europe*, Algora Publishing, 2006.

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 (p. 49).

Al capítol setzè, "Nocturn", el narrador descriu alguns moments de la història d'amor entre Liane de Pougy i Mimy Franchetti, una història viscuda en part a la ciutat de Mimy, Venècia, ciutat-escenari de la família Franchetti i de Marià Fortuny i D'Annunzio, tots tres, a més, units en la restauració del palau Ca' d'Oro.²⁷²

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 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 (p. 96).

Coco de Madrazo, és a dir, Federico Carlos de Madrazo y Ochoa (1875-1934), era el cosí de Marià Fortuny i de Madrazo, el fill, per tant, del pintor Raimundo de Madrazo y Garreta (1841-1920). Raimundo de Madrazo va ser un cèlebre retratista espanyol de l'alta societat de París, amic, entre d'altres, de Reynaldo Hahn (1874-1947), compositor veneçolà, nacionalitzat francès, amic íntim de Proust. Raimundo va conèixer, així, la germana de Reynaldo, María Hahn, que va esdevenir la seva segona esposa l'any 1899. La primera, Eugenia de Ocho, va morir de part en néixer Federico Carlos. Coco, com el seu pare, va ser un gran pintor retratista, però també va ser un dels personatges protagonistes de la vida artística i mundana de París. El narrador evoca Coco de

272. L'any 1894, el germà petit de Mimí, el baró Giorgio Franchetti, un gran col·leccionista d'objectes d'art, va comprar el palau Ca' d'Oro, que estava en molt mal estat, i en els treballs de restauració, per tal que el palau retrobés el seu estil original del segle XV, es va servir dels consells de D'Annunzio i de Mariano Fortuny. Vegeu l'entrada de l'enciclopèdia italiana en línia, *Treccani*, dedicada a Giorgio Franchetti, escrita per Adrianna Augusti: <http://www.treccani.it/enciclopedia/giorgio-franchetti_%28Dizionario-Biografico%29/> [Consulta: 21 maig 2016]

Madrazo també en el capítol “Instants”, mostrant la relació d’aquest amb Liane de Pougy, Reynaldo Hahn i 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 (p. 121).

Coco de Madrazo, amb Reynaldo Hahn i l’artista pluridisciplinari Jean Cocteau van treballar junts en el ballet *Le Dieu Bleu* (1912), un ballet per als Ballets Russos de Diaghilev en un sol acte amb música de Reynaldo i llibret de Cocteau i Coco de Madrazo. Un altre exemple, aquest, de les relacions entre artistes, no solament d’un mateix grup social, com Reynaldo i Proust, sinó també d’un mateix entorn familiar, com els Reynaldo i els Madrazo.

Com hem intentat mostrar en l’anàlisi dels tres temes de l’imaginari Fortuny, l’obra de Fortuny fill és una continuació de l’obra de Fortuny pare, i aquesta es manifesta en diferents llenguatges artístics que corresponen a les diverses facetes artístiques del fill: la de pintor, la de fotògraf, la d’escenògraf, la de dissenyador de vestits, però també la d’inventor de sistemes d’il·luminació, etc. La pluridisciplinarietat artística de Fortuny fill, que, com hem dit, respon a la idea wagneriana d’art total, comporta que estableixi contactes i col·labori amb altres artistes afins a la seva estètica, de tal manera que la novel·la descobreix al lector la llarga llista de persones amb les quals Marià Fortuny i Madrazo, entre la fi del segle XIX i la primera meitat del XX, va tenir-hi relacions, tant en l’àmbit artístic com en el familiar. D’aquesta llista de contactes, és a dir, dels molts personatges que pul·lulen per la novel·la, segurament els que s’enquaden en una estètica determinada de l’Europa *fin de siècle*, com ara D’Annunzio, Hugo von Hofmannsthal i Proust, però també els americans Henry James i John Singer Sargent, hi tenen un paper més destacat. Tot i això, l’activitat artística de Marià Fortuny i de Madrazo, malgrat les dues guerres mundials que colpeixen l’Europa de la primera meitat del segle XX, és sempre intensa i innovadora, atemporal, capaç de superar modes i cànons, capaç, com l’au fènix, de renéixer de les cendres.

4. Característiques de la prosa de *Fortuny*

4.1. PROSA POÈTICA

Fortuny és un text narratiu (principalment descriptiu) que es presenta com una novel·la, però que conté elements propis de la lírica. La capacitat suggeridora i evocadora de les paraules, la bellesa de les imatges i l'acumulació d'ècfrasis i altres figures literàries mostren que l'escriptor explota al màxim la funció poètica del llenguatge per evocar al lector no solament visions, sinó també sensacions.

Com hem indicat en l'anàlisi relativa a la recepció crítica (§ 1), majoritàriament la crítica defineix l'estil de la prosa emprada per Gimferrer a *Fortuny* com una prosa poètica, construïda amb un llenguatge culte i barroquitzant. Com observava J. V. Foix, en una carta que va enviar a Gimferrer per felicitar-lo pel premi rebut, *Fortuny* és una novel·la construïda amb poemes en prosa: “Alguns dels paràgrafs de la vostra enginyosa novel·la són poemes en prosa que a mi em plauria d'haver escrit.”²⁷³ Gimferrer mateix ens aclaria en una conversa que “volia que la prosa sonés com la impressió visual que donen les coses de Fortuny, i quan dic Fortuny, dic tots els fortunys”.²⁷⁴ En aquest sentit, entenem que Gimferrer, d'una banda, elabora una prosa en sintonia amb l'imaginari Fortuny i, de l'altra, crea una prosa el màxim de visual possible, capaç d'evocar imatges relatives a l'imaginari Fortuny. Però la prosa també cerca una sonoritat, una musicalitat, que ajuden significativament a (re)crear l'imaginari Fortuny. De quina manera l'escriptor crea imatges i sons a través de la prosa? Essencialment, a través del seu caràcter visual i musical.

4.1.1. *El caràcter visual i l'ècfrasi*

273. Vegeu l'annex 2.

274. Vegeu l'annex 1.

El caràcter visual de la prosa, l'escriptor l'aconsegueix a través de l'ècfrasi i, com veurem més endavant, mitjançant un llenguatge narratiu pròxim al cinematogràfic (§ 3).

L'ècfrasi, tal com sintetitza el conegut vers d'Horaci "ut pictura poesis" (*Art poètica*, versos 361-365), pertany a la història de les relacions entre arts literàries i arts figuratives. En aquest sentit, l'ècfrasi pot ser una operació d'extratextualitat, és a dir, d'interrelació d'un text amb altres textos no escrits pel mateix autor, combinada amb l'interdiscursivitat o intermedialitat, perquè presenta una relació entre un text literari i altres textos no literaris, com ara pictòrics, musicals, cinematogràfics, etc. (§ 5.2).

Ja a partir dels *Dietaris*, Gimferrer semblava interessat a voler portar fins a l'extrem la possibilitat retòrica de l'ècfrasi, sobretot en el volum segon,²⁷⁵ que es diferencia del primer, pel que fa a la forma, en una major voluntat de destil·lar imatges, renunciant a posar referències explicatives i concentrant-se en la descripció d'una imatge o d'una seqüència que uneix dos fets, dues escenes. En el segon dietari sembla que no hi ha imatges concretes, materials, des de les quals parteix l'autor i a les quals es pugui dir que fan referència. Així, parlem d'ècfrasi *nocional* perquè Gimferrer tradueix en paraules processos mentals, com ara pensaments, fantasies, visions. És el cas, per exemple, de la descripció de Josep Pla, que correspon a la imatge del seu record, fruit d'una trobada no gaire llunyana. De fet, el mateix títol, "Possible imatge de Josep Pla", ja indica que s'està fent referència —o que s'està traduïnt en paraules— a un record i, per tant, a una imatge subjectiva, 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, lúcida, vívida, amb ulls espurnejants de pastor tartàric.²⁷⁶

Contràriament, a la novel·la *Fortuny*, com ja aclaria el mateix autor, la gran majoria de les imatges de les quals parteix l'escriptor són materialment existents, sobretot quadres, fotografies i fotogrames de pel·lícules: "Fácilmente inferirá el lector que algunas de mis fuentes principales no fueron literarias sino visuales: pinturas,

275. D'aquesta relació entre els *Dietaris* i *Fortuny*, Gimferrer en parlava amb Julià Guillamon a l'entrevista "Més enllà dels miralls", *op. cit.* Aquí, Gimferrer també subratllava l'aspecte visual i la influència del cinema en la complexitat de la seva obra.

276. P. GIMFERRER, *Obra catalana completa*, vol. 3, *Dietari complet, 2 (1980-1982)*, Barcelona, Edicions 62, 1996, p. 324.

fotografías, secuencias fílmicas.”²⁷⁷ Aquestes imatges serveixen, segons l’expedient retòric de l’ècfrasi, de referent (extratextual) per a construir els fragments de la narració que conformen el relat.

A l’ècfrasi relativa al quadre *Egyptian girl* de Sargent, l’escriptor va més enllà d’una transposició en paraules d’una imatge, perquè no es “limita” a descriure la imatge, sinó que la seva transposició és una descripció que transmet un significat, una atmosfera. Com ha assenyalat Eloi Grasset, Gimferrer defuig l’ècfrasi literal:

En el *Fortuny* ja no tan sols es crea la imatge de nou sinó que l’autor fuig de l’ècfrasi literal, és a dir del vincle amb el món, per explorar lliurement els poders il·lusoris del llenguatge. [...] La finalitat de la descripció d’una imatge no serà tan sols aconseguir acostar la comprensió de la significació que pugui aportar sinó també aspirar a crear una percepció particular de l’objecte, creant-lo i no pas intentant buscar-ne el reconeixement. Això permet alliberar l’escriptura de qualsevol automatisme perceptiu. La imatge tornarà a ser per primera vegada.²⁷⁸

Mitjançant una prosa poètica construïda amb una sintaxi i un llenguatge elaborats, l’escriptor, en el procés de transcriure en paraules una imatge, posa una èmfasi especial en algun aspecte concret de la imatge. D’aquesta manera, l’ècfrasi no solament evoca una imatge, sinó també un conjunt de sensacions. En aquest cas del quadre de la noia egípcia, com analitzàvem en l’apartat referent a l’imaginari *Fortuny* (§ 4), l’atenció de la descripció i, per tant, de l’ècfrasi recau en l’atmosfera eròtica del quadre.

Umberto Eco, analitzant de quina manera un text verbal pot fer veure alguna cosa, estudia en deteniment el “problema” de l’ècfrasi. Eco, considerant que l’ècfrasi és una descripció d’una obra visual, també entén el procés de transformar un text visual en escrit com un acte de traducció.

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.²⁷⁹

277. P. GIMFERRER, “Para esta edición”, *Fortuny, op. cit.*, p. 13.

278. E. GRASSET, “Com construir un imaginari. La intertextualitat en el *Fortuny* de Pere Gimferrer”. *Revista Literatures*, 2a època, núm. 4 (2006), p. 56-57.

279. U. ECO, *Decir casi lo mismo*, Barcelona, Debolsillo, 2009, p. 270.

Eco distingeix entre dues tipologies d'ècfrasi, la clàssica (o *patent*) i l'*oculta*. L'ècfrasi patent (o literal, terme que hem fet servir unes línies més amunt, tenint en compte les observacions de Grasset) es limita a traduir en paraules una imatge; en canvi, l'ècfrasi oculta és aquella que, més que voler descriure una imatge a través de les paraules, vol evocar-ne una visió.

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.²⁸⁰

En aquest sentit, definim les ècfrasis de *Fortuny* dins la tipologia d'ècfrasi oculta. Segons Eco, l'ècfrasi oculta pressuposa dos tipus de lector: l'ingenu i el culte.

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.²⁸¹

En el cas de *Fortuny*, el lector pot ser ingenu i culte alhora, és a dir, a vegades coneixerà la imatge referent, com podria ser el quadre de Velázquez *La Venus del mirall*, però moltes altres no, com podria ser el cas de les fotografies dels nus femenins per a estudis pictòrics de Marià Fortuny i de Madrazo. Malgrat que el lector no (re)conegui totes les imatges des les ècfrasis ocultes que conformen la novel·la, recrea amb la seva imaginació les imatges que evoquen, com si les veiés per primer cop. Per exemple, tot i que el lector no hagi vist mai el quadre de Sargent *Egyptian girl*, a través de l'ècfrasi (i de la seva imaginació) visualitzarà el quadre (i les sensacions que aquest pot transmetre, segons l'escriptor/narrador) per primera vegada. En aquest sentit, tant o més important és la imatge real que l'ècfrasi descriu com tot el món que la imatge pot evocar. En altres paraules, i reprenent l'exemple del quadre *Egyptian girl*, l'escriptor mitjançant una ècfrasi oculta descriu la noia egípciana pintada per Sargent, però també evoca tot l'erotisme que Sargent va plasmar en aquesta tela per tal de suggerir l'imaginari Fortuny.

280. Ídem, p. 271.

281. Ídem, p. 272.

D'aquesta capacitat visual i suggeridora de la novel·la de Gimferrer en va quedar immediatament fascinat el cantautor Quico Pi de la Serra, el qual, en una entrevista, reconeixia que la seva cançó "Bolero" (que no es troba publicada en cap disc, ja que era una des les quatre cançons inèdites que llavors presentava en ocasió de "Carambola", un espectacle per les Festes de la Mercè) s'inspirava 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.²⁸²

Uns anys més tard, un altre periodista considerava que aquesta operació del cantautor era "embolicar massa la troca", però Pi de la Serra insistia en l'efecte visual de la novel·la, com un dels trets més innovadors i interessants.

—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?²⁸³

Les consideracions de Pi de la Serra reflecteixen el caràcter visual i musical que Gimferrer dóna a la seva prosa per construir una novel·la que, més que explicar una història, la vol fer visible.

4.1.2. *El caràcter musical*

Com hem dit, Gimferrer va presentar-se al Premi Ramon Llull amb el pseudònim *Jordi Friginals*. No és casual, com ell mateix ens ha confirmat, que l'elecció del nom estigués condicionada no solament pel que pot suggerir el personatge de la novel·la de

282. B. NOYA, entrevista a Quico Pi de la Serra, *Avui*, 22 de setembre de 1985, p. 33.

283. J. VENDRELL, entrevista a Quico Pi de la Serra, *Avui*, 11 d'abril de 1988), p. 40.

Josep Pous i Pagès, sinó sobretot per la musicalitat d'aquest nom, de la sonoritat dolça de les consonants *g* i *f* amb el seu so corresponent fricatiu [ʒ] [f].

Una de les figures retòriques més presents a *Fortuny* és l'al·literació, una figura fonètica o morfosintàctica (de caràcter formal), principalment protagonista en la poesia, que repetint una determinada lletra crea un efecte sonor que pot suggerir en el lector diferents sensacions, com ara el soroll del vent entre les fulles, o altres de més abstractes. Com hem vist, Ofèlia Dracs subratllava l'estil barroquitzant i massa selecte de l'estil de la prosa de Gimferrer a *Fortuny*, en un article que duia per títol, precisament, una al·literació: “La vànova blava de Valentino”. Aquesta és la figura més present, però n'hi ha d'altres que tot seguit identifiquem i que classifiquem segons el grup al qual pertanyen.

4.2. FIGURES RETÒRIQUES

Com ha assenyalat recentment Nicola Palladino, *Fortuny* està composta de moltes figures retòriques:

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.²⁸⁴

4.2.1. Fonètiques

Al·literació

L'al·literació és la figura retòrica més present. Com a exemple, proposem tot seguit l'al·literació que va donar títol a l'article polèmic d'Ofèlia Dracs: “La vànova de Valentino” perquè il·lustra molt bé el tipus de joc lingüístic i retòric d'aquest capítol però també de tota la novel·la. El capítol vint-i-cinc, “Episodi”, comença així: “Valentino és una vànova vana i un ventall de vainilla i un envà” i continua amb un

284. N. PALLADINO, “Nota del traduttore”, de l'edició italiana: *Fortuny*, Roma, Aracne, 2016, p. 107.

seguit de paraules amb una bé baixa. La voluntat de l'escriptor per fer servir una prosa volgudament poètica i d'allunyar-se del tipus més tradicional de fer novel·la és evident.

Anàfora

És la repetició de la mateixa paraula o grups de paraules. Sovint, les paraules que es repeteixen a l'interior d'un capítol són les del seu títol. Així, per exemple, al llarg del primer capítol, que es titula "L'home del turbant", s'aniran repetint, ja sigui a l'inici d'un paràgraf o a l'inici d'una frase, les paraules "l'home" i "l'home del turbant":

L'home del turbant. [...] L'home que pinta això —l'home que quan es mori, [...] L'home — Marià Fortuny i Marsal— està assegut al mateix balancí on abans seia la dona jove del capell blanc. [...] L'home que ha fotografiat Cecília de Madrazo fa unes quantes passes enrera [...] L'home que ha fotografiat tants cops, Cecília de Madrazo, pot fer també unes quantes passes enrera en el temps. [...] L'home amb turbant, en aquesta fotografia, no és pas un àrab [...] 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.

La repetició d'una paraula o d'un grup de paraules no solament posa èmfasi en algun aspecte de la narració; en aquest cas, als diferents homes que pot ser aquest "home del turbant", sinó que dóna ritme a la narració. Quan no es repeteixen les mateixes paraules del títol, ho fan altres paraules que al·ludeixen al títol. Per exemple, al segon capítol, no es repeteixen les paraules del títol, "Els foraster", sinó els mots "els dos senyors que parlen en anglès":

Els forasters. Ningú no mira els dos senyors que parlen en anglès, els dos senyors que callen en anglès. [...] Els dos senyors que parlen en anglès —John Singer Sargent i Henry James— vénen de les fosqueses de color caoba d'un saló. [...] Asseguts a la terrassa del Florian, els dos senyors que parlen en anglès escolten, sota la ponentada luxosa i lenta, la fanfara esfilagarsada de l'orquestra d'estiu del gran cafè.

4.2.2. *De semblança i de relació de significat*

Símil: comparació o imatge

En aquesta figura s'estableix una relació d'analogia o semblança (de forma, de funció, de mida, de color) entre l'objecte real de què es parla i un objecte real o imaginat per l'autor per tal de fer més comprensible el primer. El símil, juntament amb les dues figures anteriors, l'al·literació i l'anàfora, també és una de les figures més presents. En aquest cas, la intenció no és la de donar sonoritat al text, sinó la d'evocar, com indica el mateix nom de la figura, una imatge: "Viena és una bomboneria"; "El cul de la noia és blanc com una clofolla d'ametlla".

Sinestèsia

Més que no pas metàfores, trobem sinestèsies, ja que el que s'associa en la comparació són dos elements que provenen de camps sensorials diferents. N'hi ha moltes amb els colors i, per tant, la descripció de l'objecte comporta el sentit de la vista, però també algun altre, com podrien ser el de l'oïda o l'olfacte: "Venècia és una trompeta de llum verdosa en un carrer aigualós."

Metonímia

En alguns casos, l'escriptor designa una cosa amb el nom d'una altra, lligada amb ella per diverses relacions: "Amb el nom de Liane de Reck, la cadella serà exhibida a Montecarlo" (p. 53).

4.2.3. *De pensament*

Antítesi

Aquesta figura també és una de les emprades per l'escriptor en l'elaboració de les múltiples descripcions que presenta la novel·la. Gimferrer oposa en una mateixa frase dos mots, pensaments o expressions de sentit contrari: "Els cabells negres li cauen per

les espatlles, a redós de l'estola; la cara és tota blanca arrasada en el vast suplici de les guerres còsmiques de l'esperit" (p. 33); "llum plujosa" (p. 130); "Ningú no mira els dos senyors que parlen en anglès, els dos senyors que callen en anglès" (p. 21).

Hipèrbole

La hipèrbole és una exageració evident per fer més expressiva una cosa. L'escriptor sovint se serveix d'aquesta figura per a descriure alguns ambients preciosos, luxosos. En l'exemple que proposem, l'autor vol exagerar la sensació de brillantor i de decoració luxosa de les cabines de la platja del *lido* a Venècia: "A les cabines del lido hi ha coixins i divans i broderies, i pells olioses, amb lluors d'harem, sota pijames de seda i de vellut brodat amb palletes d'or i pedreria" (p. 95).

Personificació o prosopopeia

Gimferrer sovint atribueix accions o estats d'ànim propis de les persones a entitats no humanes: "cel tens, fred i blanc, que no tremola" (p. 16); "llum d'eclipsi, al·lucinada i dramàtica" (p. 43); "La nit californiana és àvida" (p.130).

D'aquesta manera, la descripció de Gimferrer no solament adquireix una forma visual, sinó també sensorial.

Polisíndeton

El polisíndeton és la repetició successiva o freqüent d'una conjunció per donar més força a l'expressió. Aquesta també és una figura freqüent i d'aquelles que aconsegueixen donar un ritme a una narració que no conté acció. Vegem-ne un exemple on es repeteix la conjunció copulativa "i" per tal d'enllaçar els diferents elements d'una descripció; en aquest cas, del personatge Cecília de Madrazo:

Cecília de Madrazo, a París, pel setembre de 1867, té uns ulls ombrius i tendres, i un camafeu daurat a la sina, i una brusa blanca amb puntes, i un xal vermell amb guarniments verds que li cela les espatlles, i un fulard negre cenyint-li el coll (p. 16).

4.3. LA LLENGUA LITERÀRIA: ALGUNS MODELS DE PROSA SEGONS L'AUTOR MATEIX

Com hem vist (§ 2.5), Dolors Oller considerava que la llengua de *Fortuny* era una llengua poètica “especial: una llengua poètica arcaica, poc natural. [...] pel que fa la llengua, sembla [un text] escrit en una altra època”.²⁸⁵ I Àlex Susanna hi notava també “una gran abundància de cultismos y arcaísmos”.²⁸⁶ No repetirem aquí totes les reflexions de la crítica entorn de la llengua literària de *Fortuny*, però aquestes dues definicions no solament sintetitzen el tipus de llengua literària, sinó que ens poden ajudar a entendre les afirmacions de Gimferrer mateix sobre el que ell considera que aleshores, en el moment d'escriure *Fortuny*, haurien pogut ser els seus referents de narrativa catalana. D'una banda, hi reconeix la prosa medieval catalana del *Curial e Güelfa*, del *Tirant lo Blanc* i de Ramon Llull, i, de l'altra, la prosa de Miquel Batllori i 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.²⁸⁷

Són tots ells exemples d'un tipus de prosa en la qual Gimferrer pot trobar-hi aquesta llengua arcaica i poc natural de la qual parlava Oller, amb una gran abundància de cultismes i arcaïsmes, com notava Susanna.

Pel que fa a la narrativa catalana contemporània, Gimferrer reconeix una certa influència no tant d'escriptors concrets, sinó d'algunes novel·les específiques. És el cas de *Moment musical*, de Carles Soldevila, i de *Vida privada*, de Josep Maria de

285. D. OLLER, “Pere Gimferrer, *Fortuny*. Una nova i brillantíssima dimensió estètica de la novel·la en llengua catalana”, *op. cit.*, p. 45

286. À. SUSANNA, “*Fortuny* o la luxúria intel·lectual”, *La Vanguardia*, 6 de juny de 1983), p. 43.

287. P. GIMFERRER, “Entrevista”, annexos, § 8.2.

Sagarra.²⁸⁸ D'altra banda, Gimferrer també reconeix com a model de prosa catalana certes traduccions dels anys trenta fetes per Nin i Carner, però sobretot Foix:

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. [...] Realment, el que hi ha en la meua prosa de *Fortuny* és Foix i el Dickens de Carner.²⁸⁹

Gimferrer mateix considerava que aquella dècada havia produït uns títols concrets que formaven una novel·lística catalana variada i 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.²⁹⁰

Així, un cop més, com hem vist en relació amb les reflexions de l'autor sobre la novel·la catalana abans de la redacció de *Fortuny* (§ 1.4.2), Villalonga i Rodoreda emergien entre els noms dels autors que Gimferrer destacava també el 1992. És interessant la definició de Gimferrer sobre la prosa de *Moment musical*, ja que la considera elaborada, però alhora natural, que, contràriament a la prosa de Xènius, no és arcaica; ni tampoc no és artificial com la prosa de les traduccions 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

288. *Ibidem*.

289. *Ibidem*.

290. P. GIMFERRER, "Presentació", a C. SOLDEVILA, *Moment musical*, Barcelona, Edicions 62, 1992, p. 7.

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.²⁹¹

En fi, els models de prosa de Gimferrer per escriure *Fortuny* provenen d'una prosa que s'emmarca en una dècada molt concreta, la dels anys trenta, i, com ha assenyalat Grasset, per a Gimferrer aquells eren “els models literaris vigents abans que fossin adulterats per les circumstàncies anòmales”.²⁹²

4.4. INTERTEXTUALITAT

Què entenem per intertextualitat? Umberto Eco considerava la intertextualitat “como textos que citan otros textos, siendo el conocimiento de los textos precedentes una condición necesaria para entender lo que se lee, lo cual es un procedimiento típico de la literatura postmoderna”. En aquests sentit, tota l'obra de Pere Gimferrer es podria considerar com un catàleg d'intertextualitat o, dit en altres paraules, la intertextualitat és una característica comuna en tota la producció de Gimferrer, amb un conjunt de referències explícites i/o implícites a altres obres, que van des del cinema a la literatura, passant per les arts plàstiques o les ciències humanes.

Per qüestions d'espai, aquí només farem esment a tot un conjunt de teories que, entre els anys setanta i vuitanta del segle passat, van establir les bases per a poder afirmar que allà on hi ha intertextualitat hi ha interdisciplinarietat. Des d'aquesta òptica, per a autors com Roland Barthes i, sobretot, Gerard Genette (per citar els noms més coneguts) és ben sabut que el primer pas que s'ha de fer per a establir aquesta relació passa per concebre qualsevol producte cultural com un text. Així, i sense moure'ns de l'àmbit de les ciències humanes, no sols en la literatura o en els escrits d'història es produeixen textos, sinó que també les obres artístiques, com ara els quadres, les fotografies i les pel·lícules, es consideren textos i, com a tals, sempre potencialment connectats (o “connectables”) entre ells.

291. Ídem, p. 10-11.

292. E. GRASSET, “El quequeig modern i la sutura de la tradició. Eugeni d'Ors, Pere Gimferrer i la tradició estilística moderna”, *op. cit.*, p. 196.

D'aquesta manera, cada vegada que observem un text que al·ludeix a un altre text que pertany a un llenguatge artístic diferent, com, per exemple, una prosa que descriu un quadre, ens trobem davant d'un cas que presenta intertextualitat, però, potencialment, també interdisciplinarietat. De fet, per poder entendre millor aquesta relació entre dos textos d'àmbits diversos caldrà tenir en compte els dos contextos disciplinaris diferents.

Però anem a pams i vegem-ne algun exemple per poder mostrar com en l'obra de Gimferrer aquesta intertextualitat no és un *pastiche* ocasional o un *collage* accidental, sinó que hi ha una voluntat evident per part de l'escriptor de (re)crear unes històries, un món literari o, millor encara, un imaginari, que difícilment pot ser contingut en un sol camp artístic.

Al mateix temps que en mostrarem alguns exemples, i per poder-los explicar millor, puntualitzem a quin tipus d'intertextualitat pertanyen.

Començant per la poesia, recordem el poema "Cascabeles", un poema recollit a *Arde el mar*, poemari que va rebre el Premio Nacional de Poesía l'any 1966. Aquest poema evoca dos personatges: el *dandy* Antonio Hoyos y Vinent,²⁹³ periodista i narrador espanyol del tombant del segle XIX, i Lady Rebeca Wintergay, un personatge de ficció d'un conte del mateix Hoyos titulat "Los ojos de Lady Rebeca".²⁹⁴ Només amb aquestes dades ja entreveiem algunes referències que aquest poema conté. En termes narratològics, el poema "Cascabeles" és un cas d'extratextualitat, ja que es posa en relació el text literari amb un altre text literari escrit per un altre autor.

Aquí, en Montreux,
rosetón de los ópalos lacustres,
hace cincuenta años pergeñaba Hoyos y Vinent
la alucinante historia de lady Rebeca Wintergay.
Eran sin duda tiempos

293. Antonio Hoyos y Vinent (1885-1940), de família aristocràtica (marquès de Vinent), va ser un periodista i narrador espanyol que va pertànyer al corrent estètic del Decadentisme. Gimferrer dedica un capítol a aquest escriptor al seu llibre *Los raros* (1985) titulat "Antonio Hoyos y Vinent, el ineludible". D'una manera indirecta, Gimferrer ja havia parlat d'aquest autor a *Imágenes y recuerdos*, en el capítol "Espectáculos", amb referència a les cupletistes i a les ballarines. Per fer-ho, Gimferrer se serveix de les *Memòries* de Josep Maria de Sagarra, d'un fragment en què Sagarra narra una escena en la qual la famosa ballarina Carmen Tórtola Valencia arriba al cafè Pombo de Madrid acompanyada d'Hoyos de Vinent.

294. Relat breu que va aparèixer a la *Revista Summa*, núm. 5 (15 de desembre de 1915).

—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— [...].²⁹⁵

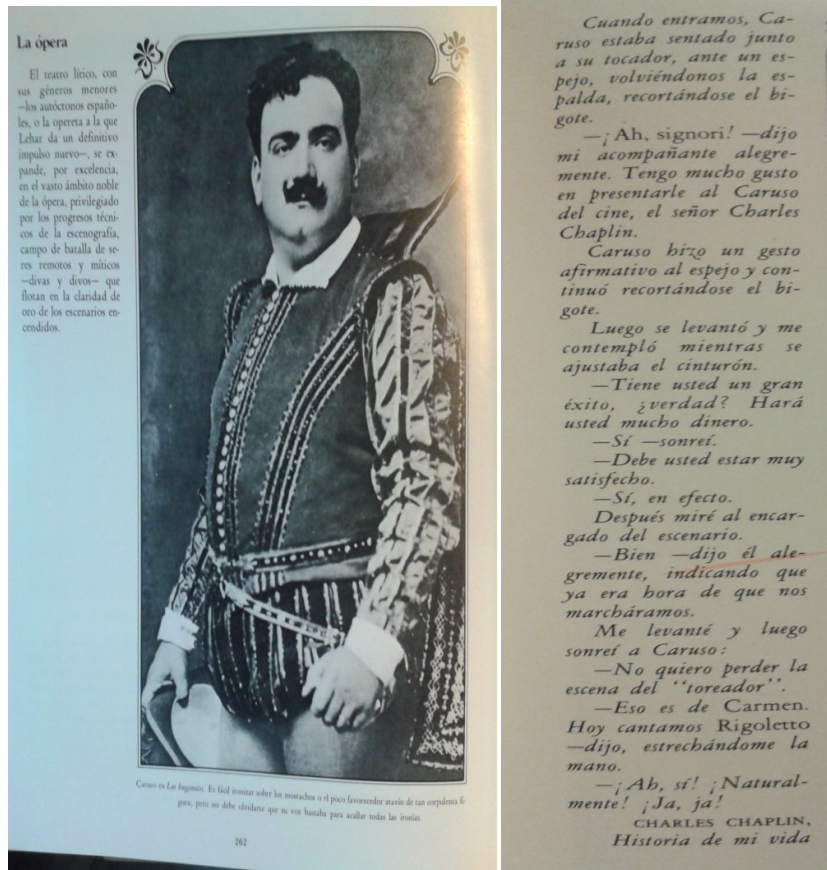
Tenint en compte ara la prosa periodística dels *Dietaris*, escrits entre el 1979 i el 1982, les contínues referències literàries, cinematogràfiques, històriques, de cultura pop, etc., són a la base de la mateixa idea d'escriptura. També aquesta vegada són moltíssimes les al·lusions que ens porten a posar en relació l'autor amb diferents àmbits no solament literaris. Veiem, per la relació que té amb la novel·la *Fortuny*, el full de dietari "Un àlbum de fotografies". En aquest text, Gimferrer hi descriu Gabriele D'Annunzio mentre el 1897 aquest fulleja un àlbum de fotografies "descolorides on hi ha reunides les imatges de les actrius, de les ballarines, de les cantatrius cèlebres" i Gimferrer afegeix: "Les anotacions del quadern íntim de d'Annunzio precises i de vegades sordament cruels tot i la seva concisió, invoquen aquests fantasmes."²⁹⁶ En aquest cas, tenim una doble referència: d'una banda, una referència a uns textos visuals, les fotografies observades pel poeta italià, i, de l'altra, una referència a un text escrit, el seu diari íntim, en el qual D'Annunzio comenta tals fotografies. En un altre nivell, Gimferrer no sols tradueix de l'italià al català els comentaris de D'Annunzio, sinó que, a més, els glossa, evocant altres autors que esbossen retrats escrits, com ara Proust i Saint-Simon. També en aquest cas, una altra vegada, tenim un complex entreteixit de referències intertextuals entre literatura, fotografia, llenguatge verbal i llenguatge visual. En altres paraules, en el text dels *Dietaris* "Un àlbum de fotografies", no solament ens trobem davant d'un cas d'extratextualitat, sinó que també tenim exemples de citacions explícites, com a expedient retòric base per a incorporar en un text fragments d'un altre text. Fragments que, però, pertanyen a la mateixa forma discursiva (diari) i al mateix medi del qual provenen (escriptura).

A *Fortuny*, la majoria del matèria extratextual fa referència a obres visuals (quadres, fotografies, cartells publicitaris i seqüències de pel·lícules), però també n'hi ha de textos escrits. Molt d'aquest material ja era present, com dèiem, al llibre *Imágenes y*

295. P. GIMFERRER, *Arde el mar*, a J. BARELLA (ed.), *Poemas (1962-1969)*. *Poesía castellana completa*, Madrid, Visor, p. 137.

296. P. GIMFERRER, *Obra catalana completa*, vol. 2, *op. cit.*, p. 85.

recuerdos. 1909-1920. La pérdida del reino. Proposem aquí un exemple de *Fortuny* amb material extratextual (alhora visual i textual) que prové d'*Imágenes y recuerdos*. Al capítol cinquè, “Espectáculos”, Gimferrer dedica unes pàgines a l’òpera, amb un text propi molt breu que acompanya, però, amb diferents fotografies i alguns fragments de textos d’altres autors. Així, una d’aquestes fotografies és un retrat del tenor italià Enrico Caruso i va acompanyada d’un fragment de l’autobiografia de Charles Chaplin, *Historia de mi vida*:



Text breu de Gimferrer sobre l'òpera amb la fotografia del tenor Caruso i fragment d'*Historia de mi vida*.

I a la novel·la *Fortuny*, al capítol dinovè, “Entreacte”, llegim:

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 (p. 111).

Aquest fragment conté una frase que prové directament de l'autobiografia de Chaplin: “Caruso hizo un gesto afirmativo al espejo y continuó recortándose el bigote.” L'única diferència és la llengua, ja que el referent textual és en espanyol i a la novel·la hi apareix en català.

No tots els exemples d'intertextualitat provenen d'*Imágenes y recuerdos*. Al llarg de l'estudi sobre l'imaginari Fortuny (§ 3) hem vist exemples d'intertextualitat (extratextual) en què el fragment de *Fortuny* és una traducció quasi literal al català d'un

altre text. Proposem aquí una altra vegada el cas dels apunts del *Diario del viaggio veneziano del signor von N. (1779)*, de Hofmannsthal

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 faraó aviada per Giacomo Casanova de Seingalt.

Arribo : alba. affamato. 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.

En aquesta operació d'intertextualitat, Gimferrer ha traduït els apunts de Hofmannsthal d'una altra llengua (nosaltres ens hem servit de l'edició italiana) al català, adaptant-los a la forma narrativa del seu relat. Això mateix també succeeix amb el francès, com hem vist amb el fragment de *Venises* de Paul Morand, que explica el suposat encontre entre Proust i Fortuny a Venècia, al palau Martinengo.

Pel que fa el material visual, apareix evocat a la novel·la a través de l'ècfrasi (§ 4.1.1) i, principalment, correspon a alguns quadres de l'obra pictòrica de la família de pintors Fortuny i Madrazo: Marià Fortuny i Marsal, Marià Fortuny i de Madrazo, Federico de Madrazo i Raimundo de Madrazo, però també hi són presents algunes obres del pintor americà John Singer Sargent, de la pintura veneciana del Cinc-cents (principalment, Carpaccio i Tizià) i del pintor espanyol barroc Diego de Velázquez. D'altra banda, també són referents visuals algunes fotografies, la major part de Marià Fortuny i de Madrazo, però també d'altra procedència, com és el cas, per exemple, de les fotografies d'actrius de cinema. Finalment, algunes seqüències de pel·lícules també són part del material visual que serveix a Gimferrer per a conformar la seva novel·la. Aquestes referències les analitzem detalladament al final de la tesi (§ 6.2), però, essencialment, es tracta de fotogrames de pel·lícules de Griffith, Chaplin i Orson Welles.

Per a construir la narració de la seva novel·la, per tant, Gimferrer se serveix de fragments de textos d'altres autors. Els textos, com dèiem, són principalment autobiografies o memòries, quaderns de notes i novel·les que són ficció autobiogràfica

en què rere el personatge protagonista s'amaga l'àlter ego de l'autor. Les referències literàries són: *My autobiography* de Charles Chaplin,²⁹⁷ *Mes Cahiers Bleus* de Liane de Puogy,²⁹⁸ *The Aspern Papers* de Henry James (i sobre Henry James, el text de Graham Green *Varieties of religious*);²⁹⁹ de Gabriele D'Annunzio: *Francesca da Rimini, Il fuoco, Forse che sì forse che no* i els *Taccuini*; de Marcel Proust, *A la recerca del temps perdut*; d'Hugo von Hofmannsthal: *Diario del viaggio veneziano del signor von N., Andrea o los unidos, L'avventuriero e la cantante o I doni della vita*, i en relació amb Henry Miller, la correspondència amb Brassai.³⁰⁰

Així, si el referent visual a la novel·la de Gimferrer esdevé text escrit a través de l'ècfrasi, el referent textual esdevé part de la narració a través de la traducció (quasi) literal d'una altra llengua al català. Malgrat això, el lector, per seguir la narració de *Fortuny* no és necessari que (re)conegui els textos que Gimferrer està citant.

297. Gimferrer ens aclaria a l'entrevista (vegeu l'annex) que va llegir aquest text en anglès, malgrat ja existís la traducció a l'espanyol: *Historia de mi vida*, Madrid, Taurus, 1965.

298. L. de POUGY, *Mes Cahiers Bleus*, París, Plon, 1977.

299. En una de les nostres converses, Gimferrer ens revelava que havia llegit l'assaig de Henry Graham Green sobre Henry James, "Henry James: The Religious Aspect".

300. BRASSAI, *Henry Miller, rocher heureux*, París, Gallimard, 1978.

5. Precedents i successors de *Fortuny*?

Per tot el que hem vist fins aquí, considerem que *Fortuny* és una novel·la singular en el panorama de les lletres catalanes. Tot i això, presenta algunes similituds estructurals o temàtiques amb altres obres, tal com han declarat Gimferrer mateix i alguns crítics.

5.1. POSSIBLES OBRES REFERENTS I DEUTORES, SEGONS L'AUTOR

Gimferrer, en la nota explicativa a la segona edició espanyola de Círculo de Lectores, afirmava que en relació amb l'esquema compositiu de *Fortuny* el van influir dues novel·les: *Ragtime*, de Doctorow, i *Les Géorgiques*, de Claude Simon: “Dos novelas, muy distantes entre sí, de aparición entonces reciente —*Ragtime* de Doctorow i *Les Géorgiques* de Claude Simon— dejaron alguna huella en mi esquema compositivo.”³⁰¹ De la mateixa manera que Gimferrer considera —com ha declarat i escrit— que *Moment musical*, de Carles Soldevila, i *Vida privada*, de Josep Maria de Sagarra, són dues novel·les per a ell referents pel que fa al tipus de prosa narrativa en llengua catalana; en aquests dos casos, *Ragtime* i *Les Géorgiques*, Gimferrer hi veu un model d'estructura compositiva.

Tot i això, l'autor no ha esmentat mai cap novel·la com a inspiradora o referent global (tant en la forma com en el contingut) de *Fortuny*.

Pel que fa a possibles obres deutores de *Fortuny*, Gimferrer ha esmentat, principalment, dues novel·les: *La passió segons Renée Vivien*, de Maria-Mercè Marçal, i *Tretze biografies imperfectes*, de Gerard Vergés. Pel que fa a la primera, Gimferrer no la considera una successora, malgrat que hi reconegui una afinitat temàtica, sobretot en la qüestió de l'erotisme:

301. P. GIMFERRER, “Para esta edición”, *op. cit.*, p. 12.

En català hi ha una sola cosa que s'acosta lleugerament a això: *La passió segons Renée Vivien* de Maria Mercè Marçal,³⁰² 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.³⁰³

D'altra banda, en una entrevista recent en ocasió de la publicació de *Marinejant*, Gimferrer ha afirmat que l'única novel·la que s'assembla a *Fortuny* és *Tretze biografies imperfectes*, de Gerard 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.”³⁰⁴

Així, malgrat que Gimferrer consideri que aquesta obra de Vergés s'assembla a *Fortuny*, no la reconeix com una obra deutora de la seva novel·la.

5.2. POSSIBLES OBRES REFERENTS I DEUTORES, SEGONS LA CRÍTICA

Tampoc la crítica no considera que hi hagi cap obra ni antecessora ni deutora de *Fortuny*. Només els *Dietaris* s'identifiquen com a obra referent de *Fortuny*, tant formalment, com de contingut, ja que alguns escrits, no tots, tracten temes i personatges que després retrobem a la novel·la, com és el cas de Venècia o de Liane de Puogy. Tot i això, els *Dietaris* no són ni una ni dues novel·les. Els escrits dels *Dietaris* es presenten com escrits periodístics d'opinió (de no-ficció) i, en canvi, *Fortuny* es presenta com una novel·la, com un text de ficció.³⁰⁵ En aquest sentit, com ja vàiem analitzant el temps de la narració (§ 2.5.6), també afegim l'assaig *Imágenes y recuerdos. 1909-1920. La pérdida del reino* com una altra obra de Gimferrer, si no ben bé referent de *Fortuny*, sí com una obra “font”, ja que conté molt del material que després servirà a l'escriptor per a compondre la narració de la seva novel·la.

302. M.-M. MARÇAL, *La passió segons Renée Vivien*, Barcelona, Columna, 1994.

303. P. GIMFERRER, “Entrevista”, annexos, § 8.2.

304. J. NOPCA, “Gairebé tots els meus poemes són castells de foc”, *Ara.cat*, 15 de desembre de 2016).

305. Pel que fa a la ficcionalitat i a la transversalitat genèrica dels *Dietaris*, vegeu E. GRASSET, *Modernitat i canvi de llengua, op. cit.*, p. 135-144.

Enric Bou, com ja hem indicat (§ 1.2), subratllant que *Fortuny* era una novel·la, l'acostava a *Les Géorgiques* de Simon, però no perquè aquesta novel·la hagués exercit de model o patró particular, sinó per mostrar com l'obra de Gimferrer calia inscriure-la en la nova manera d'entendre i de fer novel·la que havia encetat l'anomenat *nouveau roman*.

A partir dels anys noranta hi ha alguns crítics que estableixen similituds amb altres obres. Isidor Cònsul, fent una recensió a *La passió segons Renée Vivien* de Maria-Mercè Marçal,³⁰⁶ considerava que Marçal s'inscrivía amb aquesta obra en un grup de poetes catalans que també havien fet incursió en el camp de la narrativa, com era el cas de Pere Gimferrer amb els *Dietaris* i *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.³⁰⁷

Cònsul no establia cap paral·lelisme entre la novel·la de Marçal i la de Gimferrer, però assenyalava aquesta voluntat d'alguns poetes catalans de voler-se expressar també en el camp de la narrativa.

L'any 2004, arran de la publicació de la novel·la de Jordi Cabré *Rubik a les palpentes*,³⁰⁸ el crític literari Jordi Galves acostava aquesta obra, estilísticament pel que fa al llenguatge literari, no solament a *Fortuny*, sinó també a *La passió segons Renée Vivien*.

¿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

306. M.-M. MARÇAL, , *La passió segons Reneé Vivien*, op. cit.

307. I. CÒNSUL, "De la poesia a la novel·la", *Serra d'Or*, núm. 421 (gener 1995), p. 12.

308. J. CABRÉ, *Rubik a les palpentes*, Barcelona, Proa, 2004.

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.³⁰⁹

En conclusió, ni el mateix Gimferrer ni la crítica consideren que hi hagi cap obra concreta referent o model de *Fortuny*, ni tampoc cap de plenament deutora.

309. J. GALVES, "A oscuras como Tiresias", *La Vanguardia. Culturas*, 23 de juny de 2004, p. 10.

6. Pere Gimferrer i el cinema

Com hem vist, Llorenç Soldevila comparava el llenguatge narratiu de *Fortuny* amb el llenguatge cinematogràfic, assenyalant que aquesta tècnica ja era present als escrits dels *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.³¹⁰

D'altra banda, Octavio Paz definia la novel·la de Gimferrer com un àlbum visual, però no fet d'imatges sinó de paraules:

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.³¹¹

I, en tercer lloc, Gimferrer mateix deia a Julià Guillamon que *Fortuny* era “una escenografia de Visconti filmada per Fassbinder, sincopadament”.³¹²

Gimferrer, per a escriure *Fortuny*, no solament se serveix del llenguatge cinematogràfic per a construir la narració, sinó que el món del cinema forma part de la història narrada. El cinema, des dels seus orígens, s'ha nodrit de la literatura, tant en la creació d'històries mitjançant, principalment, les adaptacions cinematogràfiques, com en la creació del seu llenguatge narratiu, en gran part seguint els dictàmens de la novel·la vuitcentista. *Fortuny* és un exemple, en canvi, d'una obra literària que es nodreix del cinema.

En aquest sisè capítol de la tesi mostrarem, d'una banda, les referències cinematogràfiques de *Fortuny* per aprofundir en la història narrada i també constatar,

310. L. SOLDEVILA, “Pere Gimferrer: *Fortuny*”, *op. cit.*, p. 53-56.

311. O. PAZ, *op. cit.*, p. 4-5.

312. J. GUILLAMON, “Pere Gimferrer, més enllà dels miralls”, *op. cit.*, p. 37.

una vegada més, que la narració és discontinua i es construeix mitjançant la fragmentació; i, de l'altra, veurem la relació personal i professional de Gimferrer amb el cinema.

6.1. PERE GIMFERRER I EL CINEMA: MÉS ENLLÀ D'UN IMAGINARI

La relació de Pere Gimferrer amb el cinema no solament la trobem en els seus orígens d'escriptor i en totes les seves facetes, des del crític cinematogràfic a l'assagista, passant pel poeta i el novel·lista, sinó que es pot anar una mica més enllà i afirmar que el cinema va ser la seva primera vocació. En una entrevista que se li va fer en ocasió de la publicació de la tercera edició de *Cine y literatura*,³¹³ revelava que li hauria agradat ser director de cinema o guionista: “Empecé a leer *Cahiers du Cinema* a los 14 años cuando me la prestó un amigo. He seguido con ese interés, aunque vi que no podía ser director o guionista.”³¹⁴

Tenint en compte aquesta declaració, es pot afirmar que, abans de decidir-se per la literatura, Gimferrer es volia dedicar al món del cel·luloide. De fet, a la conferència inaugural “Literatura i cinema” del 27 de novembre de 1990 feta al Cine Club Sabadell, recorda com de la immediata postguerra fins al 1968 algunes generacions de directors de cinema, a les quals pertanyien Jean-Luc Godard i François Truffaut o Michelangelo Antonioni i Pier Paolo Pasolini, eren les últimes generacions d'artistes que havien oscil·lat entre escollir la carrera literària o la de director de cinema. Aquesta doble vocació, tal com argumentava Gimferrer, no havia estat, però, un tret distintiu de tots els cineastes:

Si bé hi ha alguna excepció en les generacions anteriors —Eisenstein, per exemple, un intel·lectual amb una formació molt variada—, la majoria dels realitzadors, els grans clàssics del cinema, no eren gent de gran cultura humanística. Fritz Lang, posem per cas, que era un home molt intel·ligent, arquitecte i escultor, i un gran director, no tenia una gran cultura literària. [...] Em fa l'efecte, en tot cas, que els primers intel·lectuals del món del cinema que, en general, dubten entre

313. P. GIMFERRER, *Cine y literatura*, Barcelona, Austral, 2012.

314 V. FERNÁNDEZ, “Entrevista a Pere Gimferrer”, *La Razón*, 7 de juny de 2012 [en línia], <http://www.larazon.es/detalle_hemeroteca/noticias/LA_RAZON_462245/5251-pere-gimferrer-escriptor-y-academico-almodovar-no-me-interesa#.UcV1ITuGHN0> [Consulta: 21 maig 2016]

cinema i literatura són els de la generació de Godard —o els d'una mica abans, Rossellini i Antonioni—, fins a la de Bertolucci.³¹⁵

Després d'haver vist les referències cinematogràfiques que apareixen a *Fortuny*, en aquest apartat no pretenem analitzar la resta de l'obra de ficció, ja sigui aquesta en vers o en prosa, en relació amb el cinema, que ja ha estat força estudiada,³¹⁶ sinó que pretenem aprofundir en les diferents facetes de Pere Gimferrer en relació amb el setè art. L'objectiu és demostrar que el cinema, per a Pere Gimferrer, és molt més que una passió i que un marc de referències, ja que és una constant en el seu itinerari personal i professional.

Gimferrer és un cinèfil, un crític cinematogràfic, un teòric i un amateur del cinema. Els seus inicis literaris i el context intel·lectual en el qual es movia ens serviran per a mostrar, d'una banda, de quina manera els seus inicis d'escriptor estan intrínscament lligats, no al cinema en general, sinó a un cinema i a una forma molt concreta d'entendre i de fer cinema; i, de l'altra, que aquesta actitud és deutora d'un entorn de persones molt concret. Aquestes persones, pertanyents a l'àmbit de Barcelona, eren Llorenç Gomis, Romà Gubern, Josep Lluís Guarnier, Joan Miró, Joan Brossa, Francisco Ferrer Lerín, Joan Perucho, Antoni Tàpies i Pere Portabella, que es van implicar intel·lectualment en la reconstrucció i renovació de la cultura espanyola i catalana, durant tot el franquisme, mitjançant diferents treballs, com ara revistes, pel·lícules, quadres o poemes, innovadors i d'avantguarda. La raritat de *Fortuny* dins del panorama novel·lístic català en concret, però peninsular en general, del començament dels anys

315. P. GIMFERRER, "Literatura i cinema", a *Obra catalana completa*, vol. 5, *op. cit.*, p. 344-345.

316. Ha estudiat les relacions entre les tècniques poètiques i les tècniques cinematogràfiques en la poesia de Pere Gimferrer: A. MONEGAL, "Imágenes del devenir: proyecciones cinematográficas en la escritura de Pere Gimferrer", *Anthropos*, núm. 140 (1993), p. 57-61. En aquest sentit, vegeu també L. GONZÁLEZ, "Pere Gimferrer. Literatura y cine: la coherencia de una poética", *La Nueva Literatura Hispánica*, núm. 1 (1997), p. 95-103. En català, d'una banda, vegeu J. MANUEL I BORRÀS, "Gimferrer, fotograma a fotograma", *L'Aiguadolç*, núm. 12-13 (1990), p. 129-142; i, de l'altra, i amb referència, en aquest cas, a la prosa catalana de Gimferrer, J. PELFORT, "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*, núm. 39 (1989), p. 109-119. Finalment, també hi ha alguns estudis en anglès, com, per exemple, S. L. MARTÍN-MÁRQUEZ, "Death and the cinema in Pere Gimferrer's *La Muerte en Beverly Hills*", *Anales de la Literatura Española Contemporánea* (Tulan University), vol. 20, 1-2 (1995), p. 155-172.

vuitanta, respon a l'actitud subversiva de Gimferrer d'entendre la literatura i a la seva capacitat constant de recerca i d'innovació.

6.1.1. *Els inicis: 'Cahiers du cinema' i Llorenç Gomis*

Pere Gimferrer va començar a ser un escriptor professional a principis de la dècada dels seixanta, emprant, principalment, la llengua castellana i publicant, sobretot, crítica cinematogràfica i literària en diferents diaris i revistes. Bàsicament, publicava al diari *Tarrasa Información*, a la revista de pensament i cultura amb seu a Barcelona *El Ciervo*, a la revista madrilenya de cinema *Film Ideal*, a *Destino*, *Ínsula*, *La Vanguardia* i, també, a la revista de Camilo José Cela *Papeles de Son Armadans*.

Entre les primeres lectures de caràcter cinematogràfic de Gimferrer hi havia, doncs, la revista francesa *Cahiers du Cinema*, que ja llegia, com hem vist, a l'edat de catorze anys. Qui li va deixar la revista? Tal com ens va revelar ell mateix en una conversa privada, la hi va deixar Eduardo García Pérez, nebot del director i guionista de cinema barceloní José Antonio de la Loma Hernández.³¹⁷ Aquest préstec no va ser, però, una acció passiva, sinó que Gimferrer ja sabia què volia i a quines portes havia de trucar per trobar el que li interessava. Llorenç Gomis, un dels fundadors, juntament amb els seus germans Joan i Joaquim, de la revista *El Ciervo*, explica l'anècdota següent:

En Pere Gimferrer devia tenir catorze anys quan es va presentar a casa. Estudiava als Escolapis del carrer Balmes i em va portar un llibre meu perquè el dediqués al pare Castellort, professor seu i poeta ben conegut. El noi que arribava amb el llibre a la mà era també, ja, poeta. [...] Però el que més ens va enlluernar a la Roser i a mi —les visites d'en Pere a casa van sovintejar des d'aquell dia— és que hauria pogut ben dir, com Mallarmé però més jove *J'ai lu tous les livres*. [...] El jove poeta era ja un crític madur i parlava amb una intuïtiva seguretat.³¹⁸

En aquest sentit, l'interès de l'adolescent Gimferrer no era només el de veure pel·lícules com un simple aficionat, sinó també el de llegir sobre cinema i instruir-se en

317. Conversa amb Pere Gimferrer del 18 de novembre de 2013. Gimferrer recordava que el número que li va prestar el senyor Eduardo García Pérez era un número especial dedicat a Friz Lang, segurament, el número 99, del 1959, "Entretien avec Fritz Lang", de J. Domarchi y J. Rivette.

318. L. GOMIS, "Presentació", a P. GIMFERRER, *Literatura catalana i periodisme*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Centre d'Investigació de la Comunicació, 1996, p. 7-9.

l'àmbit de la crítica cinematogràfica. El llibre que duia Gimferrer en aquesta trobada amb Gomis era el poemari *El caballo*,³¹⁹ llibre amb el qual Gomis va guanyar el prestigiós Premio Adonais l'any 1951, any en el qual es va crear la revista. La relació entre Llorenç Gomis i Pere Gimferrer va ser, en l'àmbit literari, llarga i fructífera, amb una evident admiració i interès recíprocs. La confiança de Gomis en les capacitats literàries d'un quasi desconegut, però molt ben dotat, jove escriptor ens duen als inicis d'escriptor de Pere Gimferrer. L'any 1963, i amb només divuit anys, va començar a publicar els seus primers textos. D'una banda, poesia, concretament els vuit poemes de *Mensaje del Tetrarca*³²⁰ (un dels quals dedicat, precisament, a Gomis), i, de l'altra, crítica cinematogràfica i literària a la revista de Gomis. Uns anys més tard i després de la seva col·laboració a la revista, l'any 1978, Pere Gimferrer va escriure el pròleg del llibre de poemes de Gomis *Poesía, 1950-1975*.³²¹ Un any més tard, el 1979, va començar a publicar en llengua catalana a *El Correo Catalán*, de la mà del seu director, Llorenç Gomis. Quasi diàriament, Gimferrer publicava una sèrie d'articles d'opinió a la secció *Dietari*,³²² paraula que donaria el nom a la posterior compilació d'Edicions 62, la primera del 1981 (i que comprenia els anys 1979 i 1980) i la segona (que recopilava els anys 1980-1982). Ho ha explicat ell mateix: "L'any 1979, Llorenç Gomis em va proposar d'escriure una cosa cada dia. Vaig començar a fer-ho i em va sortir una cosa molt peculiar."³²³

I també ho recordava Llorenç Gomis:

319. L. GOMIS, *El caballo*, Madrid, Rialp, 1951.

320. És anterior, del 1962, el poemari *Malienus*, que Gimferrer va publicar posteriorment, el 1988, incloent-lo a *Poemas (1962-1969)*, llibre que va publicar l'editorial Visor de Madrid, compilant, així, la seva producció poètica en llengua castellana. *Mensaje del Tetrarca* es va publicar per primera vegada el 1963 a l'editorial Trimer de Barcelona.

321. L. GOMIS, *Poesía, 1950-1975*, Barcelona, Plaza & Janés, 1978.

322. Com ha assenyalat Anna Esteve, la secció inicialment es deia "Correu català", per passar posteriorment a anomenar-se "Dietari". Vegeu A. ESTEVE, "El *Dietari* de Pere Gimferrer: los límites de la escritura", *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, núm. 20 (2013), p. 140.

323. J. BIGORDÀ i J. MARTÍ GÓMEZ, "Pere Gimferrer", *Barcelona: Metròpolis Mediterrània*, núm. 16 (1990), p. 129.

Era a la fi dels anys setanta. Jo dirigia el diari *Correo Catalán*. Vaig voler iniciar una pagina diària en català [...] I, donant-hi voltes, em va semblar que podia ser una secció diària de Pere Gimferrer, que fos alhora literatura i periodisme.³²⁴

Aquesta definició de Gomis, “que fos alhora literatura i periodisme”, i l’expressió de Gimferrer “em va sortir una cosa molt peculiar” no solament defineixen l’estil dels *Dietaris*, sinó també tota la producció de Gimferrer. La seva obra es caracteritza per la voluntat d’eixamplar horitzons i desdibuixar els límits que marquen els diferents gèneres literaris. Els *Dietaris* no semblen dietaris de la mateixa manera que *Fortuny* no sembla una novel·la.

6.1.2. ‘El Ciervo’: entre la crítica literària i la crítica cinematogràfica

Llorenç Gomis va ser director de la revista *El Ciervo* des del 1951, any de la seva creació, fins a la seva mort, el 2005. Una revista, segons Jordi Amat, “esencial para el pensamiento crítico durante el franquismo, gestada desde el catolicismo comprometido”.³²⁵ La col·laboració de Gimferrer en aquesta revista va durar aproximadament set anys, des de l’octubre del 1963 fins al gener del 1969. En aquesta revista, Gimferrer es dedicava, d’una banda, a la crítica cinematogràfica a les seccions “Sus más y sus menos” i “Críticos y criterios”, i, de l’altra, a la crítica literària (de les novetats editorials) a la secció “Libros abiertos”. També feia de corresponsal del festival de cinema de Barcelona, “Semana en Color”. A partir del mes de maig de 1965 també va ser responsable d’una secció anomenada “Los mil y un fantasmas”, en què feia un retrat d’algun literat contemporani, dedicant una atenció especial als poetes i narradors hispanoamericans.

A la primera part de la tesi hem destacat la recensió que Gimferrer va dedicar a *La lluna i el “Cala Llamp”* de Baltasar Porcel, però tant en aquesta secció referent a les novetats editorials com en les altres, Gimferrer no solament dedicava la seva atenció als gèneres de ficció, sinó que també feia recensions de llibres d’assaig, principalment d’aquells que s’ocupaven de cinema. És el cas, per exemple, de les recensions del 1963

324. L. GOMIS, “Presentació”, *op. cit.*, p. 8.

325. J. AMAT, “Por donde se mueve *El Ciervo*”, *La Vanguardia, Culturals*, 6 de juny de 2012), p. 1.

a *La nueva frontera del color*, de Josep Lluís Guarnier i José María Otero; *Robert Flaherty*, de José Luis Clemente; *Ingmar Gergman*, de Jaques Siclier, i *El cine, quinto poder*, de Luigi Chiarini.³²⁶ També, a través d'aquests textos, es pot resseguir l'interès que ja aleshores Gimferrer tenia per qüestions d'estètica i de crítica literària, destacant algunes novetats editorials que eren traduccions al castellà, com ara l'*Estética*, de Georg Lukács (per a l'editorial Grijalbo), i l'*Estética del gusto*, de Galvano Della Volpe (per Seix Barral), confessant de trobar-se més a prop de Della Volpe, malgrat el respecte que tenia a Lukács: “hallar[s]e más cerca de las opiniones de Della Volpe, aun con el respeto que inspira la figura de Lukács”.³²⁷ Però Gimferrer també aprofitava l'espai de la recensió per criticar la situació gens democràtica que es viva aleshores a Espanya, com demostrava, per exemple, que els primers textos de l'escriptor i filòsof italià Antonio Gramsci, un dels fundadors del partit comunista italià, arribessin a la península Ibèrica no en llengua espanyola, sinó, curiosament, en català. Edicions 62 va publicar sota el títol *Cultura i literatura* una selecció de textos de Gramsci a cura de Solé Tura:

Como por una ironía del destino, la primera traducción peninsular de Gramsci ha aparecido en catalán, con el límite a su difusión que ello obligadamente comporta (existen traducciones castellanas de ultramar, pero casi inencontrables), aunque también con el indiscutible título de gloria que tal prioridad supone para el resurgimiento —quizás artificial, como se ha dicho, por vivir principalmente de traducciones; no entraré ahora en esto— de las ediciones en catalán.³²⁸

També a través d'una novetat editorial que era una traducció Gimferrer elogiava un altre italià; en aquest cas, Umberto Eco:

Es otra cosa *Obra abierta*, sin duda. Aquí un Eco que para entendernos llamaré más “grave”, nos procura uno de los más importantes bloques reflexivos sobre cuestiones de estética de los últimos tiempos. Tendremos, por ejemplo, el reverso “serio” al delicioso *pastiche* de estudio sobre Joyce que nos procura uno de los artículos de *Diario mínimo*. Entiendo que —con *La necesidad de arte* de Fischer, *Essais critique* de Roland Barthes y la *Estética* de Lukács— es *Obra abierta* —

326. Proposem al final d'aquesta part una llista dels escrits de Gimferrer en aquesta revista, no solament perquè es tracta d'una relació inèdita, sinó també per tal de tenir una visió de conjunt, però detallada alhora, dels escriptors i dels directors de cinema que més emergeixen i que, per tant, més interessaven Pere Gimferrer.

327. P. GIMFERRER, *El Ciervo*, núm. 147 (maig 1966), p. 16.

328. P. GIMFERRER, *El Ciervo*, núm. 149 (juliol 1966), p. 17.

obra de juventud cómo aquellas lo son de madurez— una de las más interesantes lecturas que de 10 años a esta parte se nos han ofrecido sobre problemas estéticos.³²⁹

L'anàlisi d'aquests textos que precedeixen l'obra literària de Pere Gimferrer ens permet, d'una banda, poder afirmar ulteriorment la genial precocitat de Gimferrer, que ja cap als disset anys escrivia amb desimboltura sobre literatura i cinema, a través de comentaris crítics sintètics, però rics de referències a altres obres i a altres autors literaris i cinematogràfics. D'altra banda, també ens permet identificar els seus interessos literaris i cinematogràfics, descobrint, tal com demostra la llista amb les seves col·laboracions que proposem al final d'aquesta part, quins llibres llegia i quines pel·lícules mirava i quin n'era el seu judici. El to d'aquests escrits és obertament personal, quasi com si fos un diari amb notes crítiques.

A través d'aquests escrits, si bé no es pot reconstruir el desenvolupament del gust personal de l'autor, no perquè no en tingués, sinó perquè el seu gust i les seves idees ja eren molt clares des d'un bon principi, sí que es pot identificar. Així, dia rere dia, comentari rere comentari, se'ns revelen molts noms de cineastes, sobretot Alfred Hitchcock, King Vidor, Robert Aldrich, Joseph Losey, Howard Hawks, Jean-Luc Godard, Roberto Rossellini, Roman Polanski i Kenji Mizoguchi; i, en la seva secció "Los mil y un fantasmas" emergeixen noms d'escriptors espanyols i, sobretot, hispanoamericans, com ara Adolfo Bioy Casares, Julio Cortázar, Ramón J. Sender i Corpus Barga, que, posteriorment, es descobriren essencials i influents en tota la seva obra.

Aquestes recensions crítiques de novetats editorials eren molts personals, però ja demostraven l'interès teòric que tenia Gimferrer tant en el camp de la literatura com en el del cinema, interessos que conformaran el seu món de referències.

6.1.3. 'Tarrasa Información': crítica cinematogràfica

Durant set mesos, des de l'agost del 1965 fins al febrer del 1966, Gimferrer va escriure sobre cinema, quasi setmanalment, al diari *Tarrasa Información*. A la pàgina dedicada a les estrenes que hi havia hagut als diferents cinemes, on altres col·laboradors

329. P. GIMFERRER, *El Ciervo*, núm. 145 (març 1966), p. 17.

del diari comentaven molt breument les qualitats i els defectes de cada pel·lícula, Gimferrer hi tenia un espai personal de quasi una pàgina en què proposava una crítica exhaustiva i molt personal, principalment, d'alguna novetat cinematogràfica. En aquests escrits, el seu treball de crític cinematogràfic és més evident, ja que proporcionava al lector una informació tècnica detallada i abundant sobre pel·lícules, feia un breu excurs sobre els seus corresponents directors i els posava en relació amb altres cineastes. Al costat d'aquesta part més tècnica i objectiva, hi ha també una part més personal que mostra els gustos i les opinions de Gimferrer. Així, a ple estiu, l'agost de 1965, escrivia una crítica a la pel·lícula d'esquetxos *Las más famosas estafas del mundo* (1964), que firmaven Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Roman Polanski, Ugo Gregoretti i Hiromichi Horikawa. Denunciava que només s'havien passat tres dels cinc episodis originals que contenia la pel·lícula i n'escrivia la seva opinió. De l'episodi japonès d'Horikawa considerava que “no va muy allá y se beneficia de una buena primera actriz”, del francès firmat per Chabrol només deia que es “divertido” i, finalment, del capítol holandès, però firmat per un jove polonès anomenat Roman Polanski, opinava que “muestra en su media hora de *sketch* pericia e inteligencia poco usuales”. Aprofitant que el nom de Polanski aleshores era bastant poc conegut a Espanya, Gimferrer també proposava als seus lectors una breu, però molt interessant, panoràmica explicativa del treball del cineasta polonès:

Roman Polanski [es] un joven cineasta polaco que tras cosechar un gran éxito en su patria con un primer largometraje —antes realizó cortos de vanguardia— titulado, según los países, *Singladuras* o *El cuchillo en el agua*, se rehusó al marxismo y pasó a Inglaterra, donde ha realizado *Repulsión*, recientemente exhibido en el Festival de Berlín. [...] Humor y dominio, intuición visual y pulso rítmico atestiguan en Polanski a uno de los más prometedores cineastas europeos de la última promoción.³³⁰

La crítica cinematogràfica a una pel·lícula concreta, *Las más famosas estafas del mundo*, sense amagar el to personal i irònic de l'autor, també esdevenia, doncs, una crítica a la poc interessant oferta cinematogràfica de l'estiu del 1965.

Con las reposiciones, acarrea la canícula el turbio lastre de los estrenos segundones y preteridos. Tal en logia o catacumba, vemos ahí demorarse cuatro días mal contados en cartel los pelicolones proscritos como indignos del boato de la temporada inverniza. Paralelamente vuelven

330. P. GIMFERRER, “Fuegos de artificio en el estío”, *Tarrasa Información*, 5 d'agost de 1965), p. 4.

los fantasmas y figurones, se anima un museo del traje, hay baile de vampiros y resucitados. [...] Y se avecina ya, con *Cantando bajo la lluvia* al frente, un alud de reposiciones y morralla de estrenos.³³¹

Aquest exemple és una mostra significativa de la voluntat que tenia Gimferrer de fer una crítica cinematogràfica alhora objectiva i divulgativa, sense renunciar a un to molt personal, amb una ironia subtil, amb la qual aconseguia un cert distanciament. Als annexos proposem una llista amb la totalitat de les col·laboracions de Gimferrer a aquest diari, per tal de mostrar que dedicava la seva atenció a cineastes importants a Europa, però molt poc coneguts a Espanya, com era el cas de Polanski, però també de Joseph Losey, Stanley Kubrick, Alexandre Astruc, Elia Kazan, Richard Brooks, Orson Welles, Ernest Schoedsack i Jacques Becker.

6.1.4. *Pere Gimferrer teòric del cinema: de 'Film Ideal' a 'Cine y literatura'*

Film Ideal, la revista madrilenya de Félix Martialay, va ser la revista de cinema que, a principis dels anys seixanta del segle passat, va introduir a Espanya un determinat estil d'escriure sobre cinema més teòric, seguint l'exemple de la francesa *Cahiers du cinema*. Tal com ha assenyalat Ivan Tubau, les idees cahieristes les va introduir Josep Lluís Guarner,³³² un barceloní clau tant en el món del cinema i de la televisió espanyoles com de l'ambient cultural de Barcelona, ciutat on gravitaven no sols un jove Pere Gimferrer, sinó també Terenci Moix.³³³ Des del 1961, Guarner era crític i membre del consell de redacció de la revista i va ser ell qui va fer que Gimferrer i Moix s'incorporessin al cos de col·laboradors habituals. Un altre punt de connexió entre Guarner i Gimferrer era el cineclub Monterols.³³⁴ Aquest cineclub, malgrat que fos dins del Colegio Mayor

331. *Ibidem*.

332. Vegeu I. TUBAU, "*Film Ideal y Nuestro Cine. Tendencias de la crítica cinematográfica española en revistas especializadas, años sesenta*", 2, tesi de doctorat, Universitat de Barcelona, 1979, p. 410.

333. Vegeu J. BONILLA, *El tiempo es un sueño pop. Vida y obra de Terenci Moix*, Barcelona, RBA Libros, 2011, p. 250-258.

334. Vegeu J. M: CAPARRÓS LEREA, *Cine y vanguardismo. Documentos cinematográficos y cineclub Monterols (1951-1967)*, Barcelona, Flor del Viento, 2000.

Universitario Monterols, pertanyent a l'Opus Dei, era un oasi per a alguns joves, perquè hi trobaven materials diferents i interessants:

Entonces ese tipo llamado Cebrián, que frecuentaba esa asociación, me habló de un cineclub llamado Monterols [...] recuerdo que me bajaron por una escalerita a un piso de abajo y me metieron en un cuartito. Ahí estaban Lorente y otro tipo que no recuerdo, con un armario lleno de revistas de cine. Estaba el hombre hojeando una cosa que se llamaba *Cahiers du Cinema*: creo que fue la primera vez que vi la revista esa. Eso sería exactamente el año 57.³³⁵

Gimferrer mateix explicava en una entrevista aquesta particularitat del cineclub Monterols i també revelava que ell i els altres joves que s'hi reunien preferien un cinema desvinculat de posicions polítiques, un cinema de la imatge, com el de la *nouvelle vague* francesa:

Jo formava part dels cinèfils que, en aquells moments dels anys 60, érem els cinèfils joves de Barcelona. Érem un grup molt compacte. Molt unit en el culte a André Bazin, a *Cahiers du Cinema* i al cine-club Monterols. Aquest grup feia pinya enfront dels defensors del cinema d'inspiració marxista, i, fins i tot, del grup de Guido Aristarco i del *Cinema Nuovo*, que a Espanya era *Film Universitario*. Nosaltres defensàvem el cinema americà i la *nouvelle vague* francesa, i els altres, un cert tipus de cinema italià i el cinema soviètic. I també s'enfrontaven dues estètiques: ells defensaven més l'estètica del muntatge i el cinema polític; nosaltres defensàvem el cinema sense vinculació a la temàtica política i un cinema de l'ontologia de la imatge.³³⁶

Aquesta preferència de Gimferrer per un tipus de cinema que entén la imatge com un instrument essencial de la narració ja ens mostra, d'una banda, la importància que per a ell tenia el binomi imatge-paraula i, de l'altra, la capacitat d'evocar imatges al lector mitjançant la paraula escrita.

Un altre aspecte important pel que fa el panorama cinematogràfic de Barcelona i que uneix Guarner i Gimferrer (i també Moix) és la Semana de Cine en Color de Barcelona, un festival de cinema que Guarner va fundar el 1959 juntament amb José María Otero. Guarner reconeixia que el festival era l'única manera, d'una banda, de poder veure les pel·lícules que es projectaven fora d'Espanya i que ell i molts cinèfils (la majoria del cineclub Monterols) volien veure, i, de l'altra, de poder expressar les

335. I. TUBAU, *op. cit.*, p. 477.

336. J. PELFORT, "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*, núm. 39 (1989), p. 118.

seves idees i preferències cinematogràfiques, com ara les pel·lícules en color, particularitat que va donar el nom al festival durant quasi tota la dècada dels seixanta:

La verdad es que la *Semana* nos la inventamos muy interesadamente. Era la única manera de ver el cine que se hacía fuera. Eso [del color] va ligado al Manifiesto del Color, que también surge de Monterols. En realidad, la reivindicación del color tenía algo de desafío y profecía. En aquellos momentos, todos los críticos defendían el blanco y negro. Nosotros, como éramos jóvenes, nos pusimos al lado del color, porque a esa edad siempre se prefiere a los perdedores. De todas maneras, la profecía se cumplió y gente como Michelangelo Antonioni, Ingmar Bergman, Jean-Luc Godard, François Truffaut o Federico Fellini no tardaron en rodar en color, hasta el punto de que el blanco y negro ha quedado para experiencias vanguardistas.³³⁷



Cartell de la vuitena edició de la Setmana en color, primera en la qual Gimferrer va escriure una crònica per a la revista *El Ciervo*, concretament al número 153, del mes de novembre de 1966.

Gimferrer va escriure durant tres anys, del 1966 al 1968, la crònica per a la revista *El Ciervo* d'aquest festival de cinema de Barcelona.

La col·laboració de Pere Gimferrer a *Film Ideal* va durar dos anys, del 1965 al 1966, i va ser molt intensa. Fidel a la línia cahierista, creia en la importància d'una crítica que analitzés la complexitat de les obres fílmiques. Normalment, dedicava dues

337. O. MARTÍ, "La Semana de Barcelona, 25 años de cine y consolación", *El País*, 2 d'octubre de 1983).

pàgines a uns estudis ambiciosos de pel·lícules i dels seus realitzadors, comparant-los entre ells a través de diverses obres, ja fos mitjançant perspectives específiques o component quadres historicocrítics que mostraven l'evolució del cinema d'aquells anys. L'estil d'aquests escrits revelava no solament un Gimferrer crític cinematogràfic amb un *modus operandi* molt precís i detallat amb què desenvolupava aquelles recensions crítiques de *Tarrasa Información* i aquells judicis breus d'*El Ciervo*, sinó que també mostrava una gran capacitat teòrica. En altres paraules, si a les seves crítiques d'*El Ciervo* i *Tarrasa Información*, partia normalment d'una pel·lícula concreta i la situava cronològicament dins de l'obra del seu realitzador (intentant de reconstruir també les seves obsessions), en els seus escrits teòrics o assaigs breus de *Film Ideal* l'operació era quasi a l'inrevés. És a dir, singulars obsessions, com ara l'argument mateix de la pel·lícula, però sobretot les tècniques del realitzador (la llum, les preses, el muntatge, etc.) esdevenien, ara, un possible comú denominador per a pel·lícules de diferents directors de cinema. Gimferrer intentava explicar a través de l'escriptura, de la prosa assagística, l'atractiu secret d'aquestes pel·lícules que seduïen i treien de la rutina quotidiana els seus espectadors.

Es triste sobrevivir a su tiempo. Más aún nacer en un tiempo sintiéndose de otro espiritualmente. [...] El film se hace por y para nosotros. Su ser no es permanente. Es lo que es en sí y lo que es en nosotros. Un hecho es cierto: ante determinados films de Jacques Tourner o de Douglas Sirk, de Leo Mac Carey o de Edgar G. Ulmer, de Jean Negulesco o de André de Toth, de Tay Garnett (*Pistolas en la frontera*) o de Allan Dwan (*La reina de Montana*), de Raoul Walsh, de King Vidor, de algunos otros realizadores, una extraña y húmeda poesía se hace accesible al espectador: la poesía de los nostálgico. [...] Jaques Tourner es otro poeta de la nostalgia.³³⁸

A *Film Ideal*, com sobresurt de la llista que proposem a l'apartat 8.4, Gimferrer va escriure sobre realitzadors aleshores molt poc coneguts, com l'italià Vittorio Cottafavi o el francès Jacques Tourner, i també sobre d'altres una mica més coneguts, com els nord-americans Raoul Walsh i Howard Hawks. En aquest intent d'assenyalar un comú denominador, naixia la necessitat de crear, classificant-los i associant-los per tècniques i opcions estilístiques, algunes tipologies de directors. Així, per exemple, en l'article "El cine y su dominio", explicitava aquestes possibles subdivisions crítiques, explicant-les

338. P. GIMFERRER, "La nostalgia de un arte", *Film Ideal*, núm. 156, 15 de novembre de 1964), p. 760.

detalladament. Pel que feia referència als realitzadors d'aleshores, proposava quatre grups: el primer era el grup "Losey y Perminger: hacia una verdad inmediata"; el segon, el d'"Eisenstein y la dialéctica"; el tercer, el "De Weis a Cottafavi", i el quart, el grup de "La *nouvelle vague*".

Del férreo Losey al zigzagueante Chabrol media una parábola o arco de medio punto que — itinerando evidentemente por Preminger, Eisenstein, Weis, Cottafavi, Rohmer y Godard— une las derivaciones extremas del cine intelectual norteamericano y europeo. Entre rigor y dispersión se ha cumplido un ciclo o, como diría Apollinaire, *du rouge au vert tout le jaune se meurt*.³³⁹

Més enllà d'aquesta reconstrucció estructural historiogràfica, en els articles precedents "La nostalgia de un arte" i "El cine, arte del tiempo", Gimferrer proposava, d'una banda, la idea d'art total amb el cinema com una possible realització d'aquest utòpic mite modernista, i, de l'altra, l'evocació del temps.

Todo gran film es un film sobre el tiempo. Al estatismo de las artes tradicionales no se opone, en rigor, la dinámica que han adquirido en nuestro siglo, sino el motor externo de esta dinámica: la presencia del nuevo arte fílmico. [...] El "mensaje" de todos los grandes films se reduce a uno: la condición del hombre como ser en el tiempo. [...] No somos; devenimos. Ante nuestra mirada cambia el mundo, y de este cambio es testigo la cámara. Ahí reside su misión; ahí su testimonio. Inmanencia de las imágenes. Dimensión temporal. El cine o la armonía en el tiempo.³⁴⁰

La càmera, doncs, com un instrument, primer, capaç de capturar el temps i, posteriorment, de reproduir-lo, a l'espectador. Una operació semblant fa Gimferrer a *Fortuny*, però no amb una càmera cinematogràfica, sinó amb un llenguatge literari que transforma les paraules en imatges. En aquest sentit, el treball del Gimferrer narrador a *Fortuny* és equivalent al treball de muntatge d'un director de cinema.

Pel que fa a la qüestió del llenguatge cinematogràfic, Gimferrer dedica un capítol del seu assaig *Imágenes y recuerdos. 1909-1920. La pérdida del reino* al cinema. Tal com indica el títol del capítol, "El cine: nacimiento de un lenguaje", tractant el període històric comprès entre els anys 1909 i 1920, se centra en les característiques específiques del llenguatge cinematogràfic. En aquest text d'unes vint pàgines, que va acompanyat, com hem indicat anteriorment, de diferents imatges (cartells, fotogrames

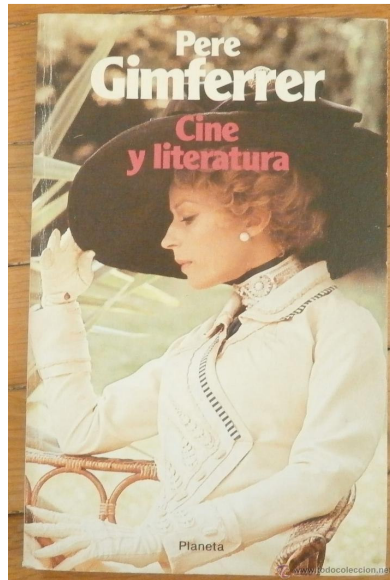
339. P. GIMFERRER, "El cine y su dominio", *Film Ideal*, núm. 164 (15 de març de 1965), p. 195.

340. P. GIMFERRER, "El cine, arte del tiempo", *Film Ideal*, núm. 138, 1 de febrer de 1964), p. 83-84.

de pel·lícules, etc) i d'altres textos (com ara *Cine y realidad*, de Josef von Sternberg, o *Hollywood al desnudo*, de King Vidor), Gimferrer fa una panoràmica general del cinema d'aquells anys. Per això presenta d'una manera breu algunes figures clau del cinema: Méliès, Griffith, Cecil B. De Mille, Chaplin, Mack Sennett; alguns gèneres determinants, com ara el colossal amb *Cabiria*, els primers westerns (mitjançant el cicle de films de Thomas Harper Ince interpretats per l'actor W. S. Hart), el serial americà (a través de l'actriu americana Pearl White) i també el primer cinema pornogràfic (i aquí emergeix la figura de D'Annunzio); algunes actrius importants, sobretot les *vamps* (Gloria Swanson i Theda Bara), però també Lillian Gish, i, finalment, dedica també unes línies (i diferents imatges) al cinema espanyol i a l'expressionisme alemany. En poques paraules, aquest capítol no és un text ni crític ni teòric sobre cinema, sinó que pretén mostrar, des d'una perspectiva històrica, aquesta nova art, el cinema, com un nou tipus de llenguatge narratiu.

El treball més extens de Gimferrer com a teòric del cinema és el seu llibre *Cine y literatura*, del qual ha publicat, almenys fins al 2013, tres edicions.³⁴¹ En aquest procés de reedició que dura uns trenta anys sempre emergeix l'interès de l'autor vers el tema principal del llibre, és a dir, la fèrtil relació entre paraula i imatge que hi ha entre la literatura i el cinema. *Cine y literatura* és una anàlisi àmplia i detallada sobre la relació entre el cinema i la literatura, el "fruit madur" d'un treball constant de Pere Gimferrer en l'àmbit cinematogràfic.

341. Primera edició: *Cine y literatura*, Barcelona, Planeta, 1985; segona edició: Barcelona, Seix Barral, 1999; tercera edició: Barcelona, Austral, 2012.



Coberta de la primera edició de *Cine y literatura*, la del 1985, que proposava una imatge d'un primer pla del perfil de l'actriu Silvana Mangano³⁴² en el seu paper de mare de Tadzio a *Mort a Venècia* (1971), de Lucchino Visconti.

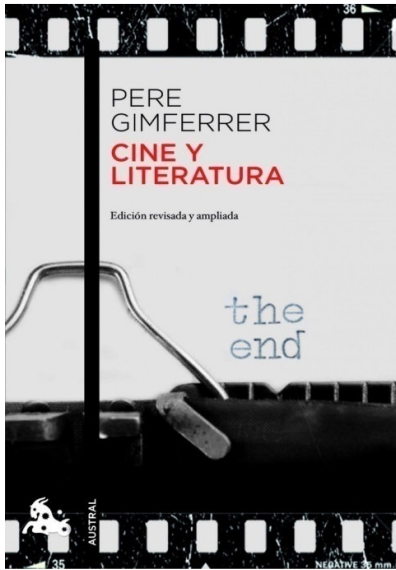
La imatge de la coberta de la primera edició al·ludia, precisament, a la relació primordial entre literatura i cinema, mitjançant el tema de les adaptacions cinematogràfiques d'obres literàries. La literatura com a font principal per crear cinema. La pel·lícula *Mort a Venècia* (*Morte a Venezia*, 1971), del cineasta italià Visconti, és una adaptació de la novel·la breu del mateix títol, *La mort a Venècia* (*Der Tod in Venedig*, 1912), de l'escriptor alemany Thomas Mann. La segona edició proposava una imatge més petita, que no ocupava la totalitat de la coberta, d'una escena de la pel·lícula *Imitació de la vida* (*Imagination of life*, 1959), del director de cinema alemany Douglas Sirk. També en aquest cas se suggeria aquesta característica essencial del cinema, ja que la pel·lícula de Sirk també és una adaptació cinematogràfica, en aquest cas de l'homònima novel·la de l'escriptora nord-americana Fannie Hurst: *Imitation of life* (1933).

342. Gimferrer va escriure sobre aquesta actriu a *El Correo Catalán* el 28 de setembre del 1980: "Silvia Mangano: la pagesa i la dama", a *Dietari Complet*, 2 (1980-1982), a *Obra catalana completa*, vol. 3, *op. cit.*, p. 202.



Coberta de la segona edició de *Cine y literatura*, la del 1999, que proposava una imatge d'una escena de la pel·lícula *Imitació de la vida* (1959), de Douglas Sirk.

Aquesta estratègia de suggerir el binomi cinema i literatura a través de l'adaptació cinematogràfica no es repetia, en canvi, en la tercera edició, que proposava una imatge més genèrica, mitjançant una màquina d'escriure dins d'un negatiu de pel·lícula de trenta-cinc mil·límetres.



Coberta de la tercera edició de *Cine y literatura*, la del 2013, que proposa una imatge d'una màquina d'escriure dins d'un negatiu de pel·lícula de trenta-cinc mil·límetres.

L'any 1985, l'editorial Planeta publicava la primera edició de *Cine y literatura*. Tot i això, l'apèndix "Cine y surrealismo", que incorporava la segona edició del 1999, era un text molt anterior, escrit durant el 1965, és a dir, en aquells anys en els quals Gimferrer no solament feia de crític literari i cinematogràfic a *El Ciervo*, *Tarrasa Información* i *Film Ideal*, sinó que també es relacionava, com veurem en l'apartat següent, amb personalitats com Tàpies i Brossa, figures representatives de *Dau al Set*, una revista i un moviment inicialment lligats al Surrealisme. Cal recordar que, en aquell període, Gimferrer ja va escriure —juntament amb Terenci Moix— una història del cinema que Camilo José Cela va comprar per publicar a l'editorial Alfaguara, però que, malauradament, es va perdre:

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.³⁴³

“Cine y surrealismo” tracta, com el mateix títol indica, de cine i surrealisme, de realitat real i de realitat filmada, deixant aparentment de banda el tema principal del llibre, és a dir, la relació entre la literatura i el cinema, entre la prosa, que és forma narrativa pròpia de la literatura, i el muntatge, que és la forma narrativa pròpia del cinema. En aquest breu assaig de quasi deu pàgines, Gimferrer subratlla sobretot com el cinema pot ser al mateix temps realista i, per això, tenir la capacitat de reflectir la realitat, i oníricosurreal i, per tant, tenir la capacitat de suggerir-la. Aquesta capacitat també es pot trobar en altres formes d’art, principalment en aquelles arts que tenen una relació essencial amb el desenvolupar-se de la narració. En aquest desenvolupar-se de la narració i, per tant, de la història narrada, d’una banda, es reproduïx el transcórrer del temps i, de l’altra, s’ha d’escollir de quina manera fer-ho, o realista o onírica. En aquest sentit, el cinema i la literatura són formes artístiques molt semblants entre elles.

A l’inici de la dècada dels setanta, Gimferrer va col·laborar en el projecte enciclopèdic de Javier de Aramburu *El cine, la enciclopedia del séptimo arte*, sota la direcció i coordinació de Romà Gubern. També Guarnier i Moix, amb diferents textos, van ser col·laboradors d’aquesta empresa. Gimferrer va escriure, d’una banda, un extens assaig sobre el cinema de terror titulat “Cine fantástico y terrorífico”,³⁴⁴ i, de l’altra, vuit textos corresponents a vuit breus, però denses, monografies de cineastes, concretament de Jacques Becker, Ingmar Bergman, Luis Buñuel, Claude Chabrol, Fritz Lang, Vincente Minelli, Howard Hawks i Otto Preminger.³⁴⁵ A l’assaig “Cine fantástico y terrorífico”, analitzava aquest tipus de gènere cinematogràfic, repassant les principals pel·lícules de vampirs, com ara *Nosferatu* (1922), de Murnau, i *Dràcula*, de Browning, però també les pel·lícules de segona (o tercera) categoria, com les dels lluitadors mexicans de *catch*, protagonitzades pel superheroi “Santo, el enmascarado de plata”. En

343. P. GIMFERRER, “Prólogo”, a T. MOIX, *El cine de los sábados. Memorias. El pese de la paja I*, Barcelona, Planeta, 2003, p. 14.

344. P. GIMFERRER, “Cine fantástico y terrorífico”, a *El cine, la enciclopedia del séptimo arte*, vol. 3, Barcelona, Buru Lan, 1973, p. 1-92.

345. P. GIMFERRER, “Grandes realizadores”, *op., cit.*, p. 127-240.

un pla més ampli, aquest excurs feia una anàlisi acurada i erudita sobre les formes no realistes del cinema, “del granguifolesco” representat per Lang i Aldrich al “terror psicopatològic” de Hitchcock i Polanski, passant pel “fabuloso Oriente” i films mitològics grecollatins amb els monstres diabòlics més variats que havien proposat directors de cinema com ara Ricardo Freda i Vittorio Cottafavi o Roger Corman, Jacques Tournier i Edgar George Ulmer.

Resumint, abans d'arribar a *Cine y literatura*, Gimferrer ja havia escrit sobre cinema d'una manera professional com a crític cinematogràfic a diferents revistes, com a historiador del cinema en el llibre que va fer juntament amb Moix i que havia de ser una història del cinema, però que va restar inèdit perquè el manuscrit es va perdre, i, en tercer lloc, col·laborant en el projecte enciclopèdic de Jorge Edwards i el d'Aramburu.

A *Cine y literatura*, Gimferrer no analitza directament pel·lícules, o tipologies de pel·lícules, ni directors de cinema, sinó que pretén explicar com la literatura ha influenciat en la realització i l'estructuralització dels films. Així, segons ell, a partir de Griffith les pel·lícules han volgut explicar històries utilitzant —amb major o menor grau— els expedients ja establerts de la literatura, particularment els de la novel·la vuitcentista. En aquest sentit, *Cine y literatura* no solament analitza com algunes novel·les han estat adaptades al cinema, sinó que, d'una manera més radical, pretén subratllar la relació intrínseca entre dos llenguatges aparentment molt diferents; d'una banda, el novel·lístic, que és un llenguatge verbal, referencial i simbòlic, i, de l'altra, el cinematogràfic, que és un visual i ostensiu. Tot i això, a *Cine y literatura*, no sols emergeix la idea forta d'un lligam íntim entre les formes del cinema en relació amb la novel·la i el teatre, sinó que també surt d'una manera indirecta la possibilitat de reprendre el camí iniciat per Méliès com a alternativa a la línia tradicional de Griffith. Així, demostrant una particular atenció al cinema ibèric dels últims anys, suggereix que autors com Buñuel, amb el seu cinema més o menys surreal; Portabella, amb els seus anacronismes poètics; Serra, amb els seus plans llarguíssims d'improvisació en presa directa, i Oliveira, amb el seu cinema fet de paraules que creen l'acció, han sabut mantenir viva aquesta altra tradició de l'art cinematogràfica més pròxima a Méliès.

Tot i que a *Fortuny* hi és present el cinema de Griffith amb la descripció d'alguna escena de la pel·lícula *Orphans of the storm*, l'estructura fragmentària i temporalment no lineal de la novel·la amb sobreposicions de diferents temps i espais suggereix aquesta manera de narrar de Méliès. És en aquest sentit que la pròpia descripció de

Gimferrer “*Fortuny* és una escenografia de Visconti filmada per Fassbinder, sincopadament”³⁴⁶ pren tot el seu sentit.

Aquesta passió quasi visceral de l’escriptor vers aquestes dues arts fa que el resultat del llibre *Cine y literatura* no sigui només el d’una història del cinema, sinó sobretot un assaig teòric molt personal sobre el cinema i la literatura. Així, de la mateixa manera que notàvem amb les crítiques cinematogràfiques d’*El Ciervo* o de *Tarrasa Información*, i els articles més teòric de *Film Ideal*, també al llibre *Cine y literatura* ens trobem davant d’una subjectivitat volguda. Aquesta subjectivitat és un tret comú de tots els assaigs de Gimferrer, des de *La poesia de J. V. Foix* (1974) fins a *Valències* (1993) passant per *Lecturas de Octavio Paz* (1983) i *Les arrels de Miró* (1993), per citar alguns dels títols més coneguts. Com ha assenyalat Enric Bou, “molts dels seus escrits assagístics [...] en espanyol [o en català] tenen una relació de deute, crònica de lectures, homenatge a escriptors i artistes que li són significatius. L’assaig esdevé el negatiu que explica el positiu de l’obra de creació estricta”.³⁴⁷

En aquest sentit, *Fortuny*, malgrat no ser un assaig, és una obra de creació que ret homenatge a escriptors i artistes que són significatius per a l’autor, com els Fortuny, però també Gabriele D’Annunzio, Marcel Proust, Charles Chaplin, Orson Welles o Rodolfo Valentino, per esmentar els més evidents.

6.1.5. *Pere Gimferrer: un amateur del cinema*

Pere Gimferrer, entre els últims mesos del 1964 i els primers del 1965, també va escriure a la revista de Camilo José Cela *Papeles de Son Armadans*.³⁴⁸ Concretament, en aquell període, hi va publicar un total de quatre textos: “Unamuno y su esfinge”, “Historia y memoria de *Dau al Set*”, “Traducción de *Foc al Càntir* de Joan Brossa” i

346. J. GUILLAMON, “Pere Gimferrer, més enllà dels miralls”, *op. cit.*, p. 37.

347. E. BOU, “Pere Gimferrer: una poètica en acció”. a P. GIMFERRER, *Obra catalana completa*, vol. 5, *op. cit.*, p. 7.

348. Per a una visió sobre el paper que va jugar aquesta revista a l’Espanya de postguerra, vegeu J. R. RESINA, “Papeles de Son Armadans, revista literaria de Postguerra”, a *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, núm. 12/1 (1987), p. 71-91.

“Un título de vendedor que me costará la vida”.³⁴⁹ Uns anys més tard, el març del 1969, hi va publicar un cinquè article, “Una crónica de la decadencia”. D’entre aquests textos, destaquem per la seva relació directa amb el cinema “Traducción de *Foc al Càntir* de Joan Brossa”, que era la traducció al castellà del guió original en català de Brossa *Foc al càntir*, un guió d’una pel·lícula que Brossa va escriure l’abril del 1948 i que Gimferrer proposava, disset anys després i en castellà, als lectors de *Papeles*. En aquells anys, entorn del 1965, tal com explicava Carlos Santos, Gimferrer coneixia Brossa, Portabella i altres artistes de *Dau al Set*, i es veia amb ells.

Antes del comienzo estricto de su colaboración, el poeta [Joan Brossa] y Portabella formaban parte, junto con el escritor Pere Gimferrer, el fotógrafo Leopoldo Pomés, los músicos Mestres Quadreny y Carlos Santos [...] de un cenáculo que organizaba sugestivas sesiones cinematográficas en casa del pintor Tàpies, el cual iba a París y conseguía películas. Se hacía traer películas en super-8 de la galería que tenía en Nueva York. [...] Tenía los Murnau, Dreyer, Keaton, Mack Sennett, insólitos Max Linder [...] Y cada jueves había una sesión que programaba Brossa.³⁵⁰

Foc al càntir va arribar a la gran pantalla l’any 2000 de la mà de Frederic Amat, que va fer un film de vint minuts basant-se en el text original de Brossa i amb música de Carlos Santos. Sobre el que va significar i el que encara podia significar aleshores *Dau al Set*, Gimferrer ho analitzava a “Historia y memoria de *Dau al Set*”, un assaig d’unes deu pàgines que per primera vegada a la península Ibèrica analitzava aquest moviment de l’avantguarda catalana.

Gimferrer també va traduir al castellà els diàlegs que Brossa va escriure en català per a la pel·lícula de Pere Portabella *Nocturn 29* (1968), un film en què també participaven com a actors els artistes vinculats a *Dau al Set* Antoni Tàpies i Joan Ponç.

A *Umbracle* (1972), una altra pel·lícula de Portabella amb guió escrit conjuntament amb Brossa, Gimferrer hi col·laborava fent d’actor comparsa. Al minut noranta, aproximadament, i al costat de l’actor Christopher Lee, apareix per uns instant un jove Pere Gimferrer. Ell mateix evocava aquesta experiència a *L’agent provocador*:

349. Per a una visió global d’aquests textos de Gimferrer, vegeu J. GRACIA, “Introducción”, a P. GIMFERRER, *Arde el mar*, op. cit., p. 29-32.

350. E. RIEMBAU i C. TORREIRO, *La Escuela de Barcelona: el cine de la “gauche divine”*, Barcelona, Anagrama, 1999, p. 75.

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 tràngol 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.³⁵¹

6.2. REFERÈNCIES CINEMATogrÀFIQUES A *FORTUNY*

Les referències cinematogràfiques de *Fortuny* les conformen un conjunt d'ècfrasis. En aquest procés de traduir una imatge en paraules, Gimferrer, com ha explicat en algunes entrevistes, parteix d'uns documents concrets i, per això, d'unes imatges reals. Aquestes imatges poden ser una fotografia, un quadre, un fotograma d'una pel·lícula i, fins i tot, d'una escena de vida. El narrador, en el seu treball de traduir en paraules la imatge, no en fa una descripció minuciosa, detallada i total, és a dir, no recorre a l'ècfrasi clàssica (o *palesa*), sinó a l'ècfrasi *oculta*, perquè la descripció, "il dispositivo verbale" com suggeria Eco, només vol evocar en la ment de qui llegeix una visió, això sí, com més precisa millor.

La primera referència cinematogràfica apareix al capítol vuitè, "El mirall d'Eros", un dels més eròtics del llibre. Aquí el narrador evoca una escena de *Saffo e Priapo*, un curtmetratge pornogràfic mut de vint-i-un minuts del 1921 que erròniament, fins al 1998, s'havia atribuït a Gabriele D'Annunzio, tant rere la càmera, en funció de director i de guionista, és a dir, autor de les didascàlies, com d'actor, en el paper del frare pervertit.³⁵²

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 cos de seda de l'odalisca. Amb una cinta el front, l'odalisca i el sàtir són un sol espetec d'argent viu al llenç platejat de la pantalla, una imatge imprecisa com una còpia amb paper carbó i tan extremada de blancs i de negres que fa un incendi icònic: l'emblema de dos cossos. Hi ha una

351. P. GIMFERRER, *L'agent provocador*, Barcelona, Edicions 62, 1998, p. 67-68.

352. M. PORRO, "E' falso quel porno firmato D' Annunzio", *Corriere della Sera*, 12 d'octubre de 1998), p. 29 [en línia], <http://archivistorico.corriere.it/1998/ottobre/12/falso_quel_porno_firmato_Annunzio_co_0_9810123650.shtml?refresh_ce-cp>

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 (p. 54).

Aquesta és una referència cinematogràfica difícil de reconèixer pel lector, ja que es tracta d'una pel·lícula pràcticament introbable. En aquest sentit, a través de la descripció d'aquestes possibles escenes de *Saffo e Priapo*, el narrador també està evocant, d'una banda, la relació de D'Annunzio amb el cinema, i, de l'altra, aquest tipus de pel·lícules que, des del naixement mateix del cinema, es filmaven i es podien veure en els bordells o en els salons privats cortesans.³⁵³



Fotograma d'una escena de *Saffo e Priapo* (1921). Autor desconegut.

A la pel·lícula *Saffo e Priapo*³⁵⁴ no hi ha cap faquí. L'únic personatge masculí és un frare interpretat, no pas per D'Annunzio, sinó per un sòsia. Hi ha tres personatges femenins: dues dones riques, la Syby i la seva amant, l'Adriana, i mentre estant amorejant lèsbicament les sorprèn la cambrera Ninetta. En la realitat, aquests personatges femenins són les mateixes prostitutes del bordell on es va filmar la cinta. Les didascàlies, això sí, remetent a l'estil de D'Annunzio:

353. Gimferrer tracta aquesta qüestió del cinema clandestí a *Imágenes y recuerdos* i ho fa precisament mitjançant aquesta pel·lícula tradicionalment atribuïda a Gabriele D'Annunzio, p. 321.

354. La pel·lícula es pot veure per Internet a <<http://www.nonktube.com/video/15274/vintage-saffo-e-priapo-1x>> [Consulta: 21 maig 2016]

Le tue labbra sono i margini d'una ferita ardente, i tue seni due scudi dalle punte aguzze, la tua natura è un fiume di porpora colmo di miele, l'umida grotta marina ove si frange l'onda del piacer mio!³⁵⁵

Deixant a part que *Saffo e Priapo* no sigui de D'Annunzio i que l'escena que descriu el narrador no correspongui a aquesta pel·lícula, es tracta d'una referència cinematogràfica que ens remet al cinema eròtic clandestí de finals del segle XIX i principis del XX, que correspon a un dels moments històrics de la narració.

Les referències cinematogràfiques següents apareixen a partir del capítol 19, a través d'una figura clau del cinema, Charles Spencer Chaplin. En aquest capítol, "Entreacte", s'evoquen dues imatges, una de real i una altra d'imaginària. Aquesta darrera reproduïx un moment de vida concret: la trobada entre Chaplin i el tenor italià Enrico Caruso al camerino del Metropolitan Theatre de Nova York, entre el primer i el segon acte de *Rigoletto*. Aquest moment de vida, Gimferrer no el pren d'una imatge, sinó, com hem vist, d'un text. L'altra imatge, la real, és una fotografia. El narrador descriu una fotografia d'Enrico Caruso, retratat amb el vestit del duc de Màntua, un disseny de Marià Fortuny i de Madrazo. A partir d'aquest moment de la narració, els vestits dissenyats per Fortuny, tant per a l'escena com per a la vida real, seran el nexa entre Fortuny i el cinema.

355. "Els teus llavis són els marges d'una ferida ardent, i els teus pits dos escuts amb dues puntes punxegudes, la teva natura és un riu de porpra ple de mel, l'humida caverna marina on s'introdueix l'ona del meu plaer". La traducció és meua.



Fotografia d'Enrico Caruso vestit de duc de Màntua, disseny de Marià Fortuny i de Madrazo. Foto d'Aimé Dupont.

Al capítol 24, “Encontres”, Gimferrer, partint una altra vegada d'un text literari, d'un llibre de records de Henry Miller, evoca un moment quotidià entre Chaplin, Simenon i Miller, a Lausana, Suïssa.

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* (p. 136).

El mateix Gimferrer revelava la font d'aquesta referència en un article que va publicar a l'*ABC* l'any 1989, en ocasió de la mort de Simenon:

Más principalmente todavía, aquel episodio —que novelé en mi *Fortuny*, recogéndolo 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.³⁵⁶

356. P. GIMFERRER “Implacable como Céline”, *ABC*, 7 de setembre de 1989, p. 57.

El capítol, també en aquest cas es clou amb la descripció d'una imatge, d'una fotografia on apareix un vestit de Fortuny. Es tracta de la filla de Chaplin, Geraldine, que duu un vel i una túnica Delfos que ja havien estat de la seva mare, Oona, durant el rodatge de la pel·lícula *Mamá cumple 100 años* (1979), de Carlos Saura, aleshores marit seu.



Geraldine Chaplin vesteix una túnica Delfos i un vel de Fortuny durant el rodatge de la pel·lícula *Mamá cumple 100 años* (1979), de Carlos Saura.

Aquestes tres referències cinematogràfiques lligades a Chaplin evoquen tres moments concrets de la vida d'aquesta figura cabdal del cinema. En primer lloc, entorn del 1919, quan Chaplin ja era una celebritat del cinema i vivia a Nova York i Caruso encara actuava al Metropolitan Theatre, teatre en el qual va treballar com a tenor principal des del 1903 fins al 1920. En segon lloc, a inicis dels anys seixanta, quan ja s'havia establert a Suïssa perquè el Govern nord americà l'acusava de comunista i d'antiamericanisme. I, en tercer lloc, la seva continuïtat en el món del cinema un any després de la seva mort, l'any 1979, a través de la seva filla Geraldine, també actriu.

Són tres moments que evidencien el caràcter fragmentari de la narració, ja que evocuen espais i temps diferents. El narrador, per tant, no fa un retrat detallat i total del personatge, en aquest Chaplin, sinó que descriu tres instants de tres moments espaciotemporals distints. Aquest mecanisme és constant en tota la construcció de la narració, de tal manera que la descripció de l'instant a través de les paraules es converteix en la ment del lector en una imatge, en la imatge-document (fotografia, quadre, seqüència d'una pel·lícula, etc.) de la qual ha partit l'escriptor.

Una altra dona que admirava els vestits de Fortuny era l'actriu Julie Christie. Al capítol 31, "L'entrellat", el narrador descriu dues fotografies en què l'actriu duu dos models de Fortuny. Les dues fotografies les va fer el fotògraf italià Alfa (pseudònim d'Alfonso) Castaldi, a Venècia, l'any 1973, any del rodatge de *Don't look now*, en català *Amenança a l'ombra* (i en italià: *A Venezia... un dicembre rosso shocking*), una pel·lícula de Nicolas Roeg.

La màscara de Carnaval és de cap per avall. [...] Al coval musulmà i medievals 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 (p. 163).



Julie Christie amb peces de roba de Marià Fortuny dins del palau Fortuny i amb una capa també de Fortuny a la plaça de Sant Marc, Venècia, 1973.

Amenaça a l'ombra és un *thriller* que es basa en un conte de l'escriptora britànica Daphne du Maurier (1907-1989) que va ser recollit en un llibre que va publicar l'any 1971 l'editorial britànica Gollancz amb el títol *Not After Midnight*, però que als Estats Units l'editorial Doubleday va publicar com a *Don't look now*, títol que va adoptar la versió cinematogràfica de Roeg. Altres narracions de Du Maurier han estat material per al cinema, com ara les seves novel·les *Jamaica Inn* (1936) i *Rebecca* (1938), o el seu conte "The Birds", tots adaptats a la gran pantalla per Alfred Hitchcock.

L'adaptació a la gran pantalla d'obres literàries, és a dir, el procés de transformar en text visual un text escrit és una constant en les referències cinematogràfiques de *Fortuny* i un dels temes principals de l'assaig *Cine y literatura* que Gimferrer va publicar l'any 1985, només dos anys després de la novel·la.

Al capítol 25, "Episodi", Gimferrer descriu una imatge de la pel·lícula muda *Camille* (1921), *La dama de les camèlies* en català, de Ray C. Smallwood, una de les primeres adaptacions cinematogràfiques de *La Dame aux camélias* (1848), d'Alexandre Dumas (fill). El fotograma que el narrador descriu correspon al moment en el qual Armand, és a dir, l'actor Rodolfo Valentino, abraça Marguerite, interpretada per l'actriu Alla Nazimova.

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 (p. 139).



Fotograma de la pel·lícula *La dama de les camèlies* en el qual Valentino abraça Nazimova.

Alla Nazimova, que en aquells moments a Hollywood ja era una actriu reconegudíssima, en aquesta pel·lícula no sols es va ocupar de la direcció, sinó que va voler al seu costat, d'una banda, el jove Rodolfo Valentino i, de l'altra, Natasha Rambova, que en aquells moments era una de les seves amants. Aquest detall íntim d'amor lèsbic també és evocat pel 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 (p. 140).

L'adulteri, l'amor homosexual i bisexual, com ja se suggeria amb l'escena de bordell de la pel·lícula *Saffo e Priapo*, és un dels temes a través dels quals la novel·la narra un dels aspectes més característics de la manera d'entendre la vida i l'art de molts artistes de la *Belle Époque*.

Un cop més, les dues dones protagonistes del capítol, la Rambova i la Nazimova, també són descrites pel narrador a partir de dues fotografies en les quals Alla i Natasha vesteixen alguna peça de roba de Marià Fortuny i de Madrazo.

Alla Nazimova s'està dreta, tota espirititzada 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 (p. 140).



Alla Nazimova amb un Delphos i una jaqueta llarga de vellut de Fortuny.

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 (p. 140).



Natasha Rambova amb un vestit Delphos.

Un altre personatge essencial que pertany a les referències cinematogràfiques de *Fortuny* és David Wark Griffith. En el capítol 26, “Sororal”, el narrador descriu una escena d’*Orphans of the storm* (1921), l’últim film en què Griffith va dirigir les germanes Lillian i Dorothy Gish. També aquesta pel·lícula és la transposició d’un text literari, concretament del drama teatral *Les Deux Orphelines* (1874), d’Adolphe d’Ennery i 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 ulls fixos en alguna cosa que hi ha a les pregoneses del mur de l’estança i que no és visible (p. 143)



Fotograma d’*Orphans of the storm* (1921), de D. W. Griffith, amb les actrius i germanes Lillian i Dorothy Gish.

Les germanes Gish també duen i han estat fotografiades amb el famós vestit Delfos de Fortuny. Com ha assenyalat Guillermo de Osma, malgrat que els models Fortuny aleshores, durant els anys vint, encara fossin considerats massa senzills per vestir de nit i en ocasions públiques importants, moltes dones famoses es feien pintar o fotografiar amb els vestits de Marià Fortuny i de Madrazo.

Sin embargo, los vestidos de Fortuny seguían pareciendo demasiado sencillos comparados con los trajes de noche de la época y no solían llevarse de noche. En cambio, a las mujeres les encantaba que las pintaran vistiendo fortunys, Muriel Gore posa con su Delphos en el retrato que le pintó Sir. Oswald Birley en 1919. Las actrices Natasha Rambova, la mujer de Valentino, la exótica Alla Nazimova, las hermanas Lillian i Dorothy Gish, [...] y tantas otras posaron delante de la cámara en sus toilettes de Fortuny.³⁵⁷

El narrador, doncs, també en aquest cas, evoca aquests moments íntims de Lillian i Dorothy Gish, de poder ser immortalitzades amb un model Fortuny.

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 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 (p. 144).



Dorothy Gish posant per a Leon Gordon amb un Delphos i una jaqueta llarga de vellut.

357. G de OSMA, *Mariano Fortuny, arte, ciencia y diseño*, Madrid, Ollero y Ramos, 2012, p. 221.

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 (p. 144).



Lillian Gish amb un vestit Delphos (c. 1920).

La imatge relativa a Dorothy és doblement interessant, ja que no solament es tracta d'una descripció d'una imatge, d'una fotografia, sinó que la fotografia conté una altra imatge, que és el quadre que està pintant Leon Gordon. El nivell de profunditat que crea el narrador en aquest cas és doble, ja que el lector veu una imatge, el quadre, a través de l'altra imatge, és a dir, de la fotografia. De fet, un altre tema de *Fortuny* lligat a la imatge és el del pintor i la model, tema que proposa sobretot a través de la pintura, però també mitjançant la fotografia. En aquest darrer cas, com en el del cinema, entre l'artista i la model (o els actors) hi ha un instrument mecànic capaç de construir una imatge, de copsar un instant de realitat: la càmera fotogràfica i la càmera cinematogràfica. D'altra banda, també a través del tema del pintor i la model el narrador, descrivint algunes imatges, sempre a través de l'ècfrasi oculta, com el quadre de Singer Sargent *Egyptian girl* o les diferents fotografies de Marià Fortuny i de Madrazo amb models nues, evoca uns moments d'intimitat artística carregats d'erotisme. Un erotisme que pertany a l'imaginari Fortuny.

El tercer i últim referent cinematogràfic és Orson Welles. Aquest entra en escena d'una manera indirecta, a través de l'actriu mexicana Dolores del Río. Dolores ja era una reconeguda estrella de Hollywood quan va esdevenir la companya sentimental de Welles, del 1940 al 1942. En el capítol 23, "L'esfinx", Dolores del Río és molts personatges. És Madame Du Barry, la cortesana francesa amant del rei de França, Lluís XV, protagonista de la pel·lícula *Madame Du Barry*, un film del 1934, dirigit per William Dieterle. Sempre mitjançant una ècfrasi oculta, el narrador descriu un fotograma d'aquesta pel·lícula evocant la bellesa i l'elegància del personatge femení protagonista del film:

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 (p. 129).



Retrat de Dolores Del Río a *Madame Du Barry* (1934), de William Dieterle.

Aquesta és una de les poques pel·lícules que no correspon a una adaptació cinematogràfica d'una obra literària, sinó que es tracta d'una adaptació cinematogràfica d'un dels capítols més importants de la història contemporània d'Europa, la Revolució Francesa (1789-1799), narrat a través d'un dels seus protagonistes femenins, Madame

Du Barry, i que reflecteix la decadència de l'aristocràcia francesa, la caiguda de l'Antic Règim.

El títol del capítol, "L'esfinx", fa referència, però, a un altre paper de la Del Ríó. A la pel·lícula *Istanbul*, en anglès *Journey into Fear*, que es va començar a rodar el 1941 sota la direcció d'Orson Welles i que després va passar a mans de Norman Foster, l'actriu, en un moment de la pel·lícula, va disfressada de felí. El narrador descriu aquesta imatge, que al·ludeix a l'esfinx, una figura mitològica amb cos de lleó i rostre humà.

Dolores del Ríó arrapa la pell de tigre a la nuesa del cos i es cofa amb una caputxa de despulla tigrada, coronada amb els bigotis i les orelles de la bèstia (p. 131).



Primer pla de Dolores del Ríó i escena de la pel·lícula en la qual l'actriu va vestida amb la disfressa de felí.

La pel·lícula de Welles-Foster també és una adaptació cinematogràfica, ja que es basa en la novel·la policíaca d'Eric Ambler *Journey into Fear* (1940).

Dolores del Ríó és una esfinx a la pel·lícula *Istanbul*, però el narrador de *Fortuny* també la situa al plató de Xanadú, i, per tant, en el rodatge de *Ciudadà Kane* (*Citizen Kane*, 1941), *opera prima* d'Orson Welles i una de les obres mestres del cinema.

Al cabaret turc de la nit, amb pell de tigre, o al plató de Xanadú, colonial d'imperis exòtics, Dolores del Ríó és una esfinx arran de l'ombra impàvida d'Orson Welles. Són dos destins; se saben el destí (p. 131).



Fotografia en què, d'esquerra a dreta, veiem Welles, Del Río, Chaplin i Figuerola, l'any 1941, a l'estrena de *Ciudadà Kane*.

Dolores del Río, com les altres actrius que hem vist, també es vestia amb models de Fortuny. El narrador descriu una fotografia en què se la veu vestint un Delphos:

Dolores del Río, al zenit de l'any 1941, s'abilla amb una túnica Delfos de Fortuny que té un cinyell amb llaç 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 (p. 131).



Dolores del Río vestint un Delphos.

Però Orson Welles en primera persona arriba al capítol 32, “Incursions”. El narrador hi descriu dos moments de la trajectòria artística de Welles. D’una banda, evoca un episodi dins de la seva carrera d’actor radiofònic molt important perquè va impulsar notablement Welles en obrir-li les portes com a actor cinematogràfic a Hollywood. Es tracta del simulacre de noticiari que el 30 d’octubre de 1938 Orson Welles va fer a l’estudi radiofònic de la CBS inspirant-se en la novel·la de ciència-ficció *The War of the Worlds*, escrita per 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 (p. 169).



Welles amb les mans enlaire i davant del micròfon en un dels seus programes radiofònics de la CBS l'any 1938.

I de l'altra, el narrador evoca una trobada entre Welles i Marià Fortuny i de Madrazo a Venècia, a casa d'aquest darrer, és a dir, al palau Orfei, per discutir sobre el vestuari de l'*Othello* 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” (p. 169).



Jaqueta de Fortuny per a l'*Othello* de Welles.

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 (p. 173).

D'aquesta manera, el capítol següent, que es titula, precisament, "La tragèdia", evoca la pel·lícula *Othello* de Welles, una adaptació cinematogràfica de la tragèdia original de Shakespeare, *The tragedy of Othello, the moor of Venice* (1603). El narrador descriu diversos fotogrames de la pel·lícula i en destaca el doble paper de Welles, el d'observador, com a director, i el d'observat, com a actor.

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 (p. 174).



Diversos fotogrames d'*Othello*, de Welles.

A *Cine y literatura*, Gimferrer, analitzant les diferents adaptacions cinematogràfiques de Shakespeare, no solament afirma que les millors són les de Laurence Oliver i Orson Welles, sinó que d'aquest darrer i de la seva adaptació de l'*Othello* considera que:

[...] 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).³⁵⁸

El joc de miralls, tan present en tota l'obra de Pere Gimferrer, és una constant a *Fortuny*, una novel·la en què l'ull del lector no sols llegeix paraules, sinó que també veu imatges, moltes de les quals pertanyents al món del cinema i, més concretament, al del cinema de Hollywood de la primera meitat del segle XX.

358. P. GIMFERRER, *Cine y literatura*, Barcelona, Seix Barral Austral, 2012, p. 121.

7. Conclusions

Com el protagonista del conte de Henry James *La figura en el tapís* —que busca en els textos del seu escriptor preferit la clau per a interpretar-los pensant que podrà trobar-la, ja que creu en la seva existència—, a l'inici d'aquesta recerca, veient *Fortuny* com un gran tapís, nosaltres també creïem que rere la trama complexa de la novel·la de Gimferrer s'amagava una figura i que, després d'un treball de recerca, trobaríem una clau per interpretar-la i descobrir, així, la figura misteriosa.

Escriu James:

For himself, beyond doubt, the thing we were all so blank about was vividly there. It was something, I guessed, in the primal plan, something like a complex figure in a Persian carpet.³⁵⁹

Al final d'aquesta recerca, nosaltres tampoc no hem trobat cap clau màgica ni cap figura amagada en el complex tapís que és *Fortuny*. Però sí que hem arribat a algunes conclusions.

En primer lloc, l'estudi que hem dut a terme a la primera part d'aquest treball, consistent en una acurada anàlisi de la recepció crítica de l'obra, del premi de novel·la Ramon Llull i de les reflexions crítiques de Pere Gimferrer sobre el llenguatge literari i la novel·la en llengua catalana d'aleshores, ens du a afirmar que no va ser només *Fortuny*, és a dir, la novel·la, la que va crear defensors i detractors ja des del mateix moment que va guanyar el premi i va ser publicada l'any 1983, sinó que van ser principalment dos factors externs al text els que van causar aquestes dues reaccions oposades. D'una banda, el seu autor, Pere Gimferrer, i, de l'altra, les circumstàncies politicosocials que en aquells moments vivien la llengua i la literatura catalanes. Recordem que els detractors, és a dir, Ofèlia Dracs (però, essencialment, Jaume Cabré i Jaume Fuster) i Pericay i Toutain (els autors de *Verinosa llengua*) ho eren perquè

³⁵⁹ H. JAMES, *The Figure in The Carpet*, Project Gutenberg, (febrer 2014), en línia, <<http://www.gutenberg.org/files/645/645-h/645-h.htm>> [Consulta: 21 maig 2016] (primera edició: Londres, Martin Secker, 1916).

consideraven que *Fortuny* no era una novel·la i perquè el seu llenguatge era artificios i arcaic, o ambdues coses alhora. I feien aquestes consideracions perquè ells, aleshores, a principis dels anys vuitanta del segle passat, defensaven uns tipus de novel·la i de llenguatge literari completament oposats als que Pere Gimferrer proposava amb *Fortuny*.

Quatre aspectes lligats a l'autor del text pesaven considerablement a l'hora d'interpretar la seva obra. Gimferrer no escrivia exclusivament en llengua catalana — era un reconegut poeta i prosista bilingüe, que havia començat la seva carrera d'escriptor en llengua espanyola— i tampoc no era un novel·lista (no havia publicat cap novel·la, ni en espanyol ni en català); com a crític literari (pensem sobretot en el text “De la necessitat dels mandarins”) havia denunciat el fet que part de la crítica literària catalana d'aleshores tingués més en compte la quantitat que la qualitat a l'hora de (re)crear el que se suposava que havia de ser una literatura catalana “normal” en un context democràtic “normal”, i, finalment, treballava per a Seix Barral (n'era el director literari des de feia dos anys), una de les editorials de Planeta, entitat organitzadora del premi. Aquests factors externs al text, estretament lligats al seu autor i a la realitat literària catalana d'aleshores (normalització lingüística, premis literaris i món editorial) van ser determinants en la generació immediata d'algunes crítiques negatives que van desembocar en polèmiques estèrils entorn del gènere literari (novel·la o no novel·la?) i al seu llenguatge literari, un llenguatge volgudament barroquitzant, complex i erudit, que no cercava arribar a un públic lector nombrós, sinó, simplement, a un públic lector.

Aquesta dificultat que tenien els detractors contemporanis de *Fortuny* a posar-li l'etiqueta de novel·la hem de reconèixer que ha anat més enllà de les reaccions immediates. Per exemple, l'any 1991, Àlex Broch publicava l'assaig *Literatura catalana dels anys vuitanta*, però en el capítol quart, “Els vuitanta. De la continuïtat als nous narradors”, no hi incloïa *Fortuny*. Uns anys més tard, el 1999, Broch tampoc no esmentava *Fortuny* en el capítol “Anys setanta i vuitanta: una visió general del període” de la *Literatura catalana contemporània* de Jaume Subirana i Glòria Bordons. És evident que aquest tipus d'estudis no recullen totes les obres publicades, sinó que en fan una selecció amb les obres que es consideren més representatives. Tot i això, l'exclusió de *Fortuny* volia dir renunciar a una obra que havia obtingut un reconeixement significatiu, ja que no sols va guanyar el premi de novel·la Ramon Llull (1983), sinó que també va ser premiada amb el Crexells (1983), el de la Crítica (1984) i el de la

Crítica “Serra d’Or” (1984), i, a més, ja havia estat traduïda a més de sis llengües. L’any 1993, Anton Maria Espadaler, en canvi, sí que incloïa *Fortuny* com a exemple de prosa, de novel·la, en el fragment dedicat a Pere Gimferrer dins del capítol “Des dels seixanta” de la seva *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 *floou*, glossa de daguerreotips, fou durament criticada pel col·lectiu Ofèlia Dracs.³⁶⁰

De les reflexions de Pere Gimferrer sobre la seva pròpia novel·la i sobre la narrativa i la novel·la en llengua catalana de finals dels anys setanta, principis dels vuitanta, concloem que en el seu projecte d’escriure una novel·la en llengua catalana no tenia cap intenció d’escriure una obra que arribés al gran públic, perquè allò que el preocupava com a escriptor compromès amb la seva llengua i la seva cultura —“*Engagé*, malgrat tot i tots”, prenent l’afirmació de Giuseppe Grilli—³⁶¹ era la construcció d’un llenguatge literari que estigués a l’altura de les altres literatures modernes. En aquest sentit, la normalitat i el procés de normalització de la llengua i de la literatura catalanes, segons Gimferrer, no passava tant per la qüestió de la quantitat, és a dir, del nombre de nous escriptors i d’obres que calia publicar, sinó per la seva qualitat i la seva coherència en relació amb les altres literatures. Per això, sempre segons el nostre escriptor, calia distingir entre llenguatge parlat i llenguatge literari, i d’altra banda calia recuperar les propostes que oferia la literatura catalana dels anys trenta i continuar a partir d’aquí.

Més enllà de les reflexions crítiques i de les polèmiques inicials, *Fortuny* s’ha anat editant i traduint a diverses llengües fins avui. Les més recents són l’edició catalana del 2003 de la MOLC (vol. 24), amb un interessantíssim pròleg de Jordi Galves, l’espanyola del 2010 de l’editorial Backlist Contemporàneos i les traduccions del 2016: l’anglesa d’Adrian Nathan West per a l’editorial de Boston David R. Godine i la italiana de Nicola Palladino per a l’editorial romana Aracne.

³⁶⁰ A. M. ESPADALER, *Història de la literatura catalana*, Barcelona, Barcanova, 1993, p. 299.

³⁶¹ G. GRILLI, “Pròleg” a P. GIMFERRER, *Marinejant*, Barcelona, Proa, 2016, p. 13.

En segon lloc, i com a resultat de l'anàlisi narratològica i retòrica, que ha demostrat el paper rellevant que dins de l'estudi de la novel·la juga l'imaginari *fin de siècle* estretament lligat a les característiques de la prosa, podem afirmar que *Fortuny* és una novel·la singular en el panorama narratiu català, ja que no té precedents evidents i, de moment, tampoc clars successors. Estem d'acord, en aquest sentit, amb l'observació següent d'Eduard Cairol:

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.³⁶²

D'aquesta observació, en subratllem dos aspectes. D'una banda, l'elogiable afany de Gimferrer de crear una obra d'ambició europea, més propera al *nouveau roman* que a qualsevol altra novel·la experimental del context català; i, de l'altra, la voluntat de narrar la vida i l'obra d'una nissaga d'artistes a través d'un estil novel·lesc innovador. D'aquesta manera es va col·locar amb originalitat dins d'un gènere que podríem denominar "biografia artística", aleshores —a la dècada dels anys vuitanta— en voga.³⁶³

Fortuny és, com indiquem en el subtítol del nostre treball, "una novel·la singular en el panorama narratiu català dels anys vuitanta", però no ho és, en canvi, dins de l'obra del seu autor. La intertextualitat (amb múltiples referències visuals i literàries), la hibridació genèrica (una novel·la que no és ben bé un poema escrit en prosa, que sembla una biografia artística o un *roman d'art*) i el tractament del temps són tres elements clau de *Fortuny* que retrobem en tota l'obra de Pere Gimferrer, sigui de ficció o no, en prosa o en poesia, o escrita en català, en espanyol, en francès o en italià. Com dèiem a la introducció, ens hem proposat fer un *close reading* de *Fortuny* i, per tant, no hem volgut fer un estudi d'aquesta obra en relació amb tota la producció de Pere Gimferrer. Malgrat això, tant els escrits dels *Dietaris* com l'assaig de caràcter històric *Imágenes y recuerdos. 1909-1920. La pérdida del reino* són dues obres imprescindibles per a

³⁶² E. CAIROL, "El agente provocador: Pere Gimferrer y la literatura artística", *Tropelías, op. cit.*, p. 106.

³⁶³ Vegeu l'article de Francisco CALVO SERRALLER, "La pintura narrada. La novela actual en busca del arte perdido", *Claves de Razón Práctica*, núm. 4 (1990), p. 54-64. Calvo Serraller incloïa *Fortuny* dins dels exemples de novel·les espanyoles "cuyo protagonista es un pintor o en cuya trama el arte ocupa un papel muy relevante", *op. cit.*, p. 54.

entendre la construcció de *Fortuny*, tant en la seva forma narrativa i estilística (estructura fragmentària, prosa poètica, intertextualitat i ècfrasis) com en el seu contingut (que sintèticament hem definit com l'imaginari Fortuny). La prosa de *Fortuny* és deutora dels *Dietaris*: alguns dels capítols de la novel·la podrien ser fulls dels dietaris, i viceversa. És el cas (només per posar-ne un exemple que ja hem fet servir en el nostre estudi) d'aquells fulls i d'aquells capítols en què apareix Marcel Proust. Molta de la documentació que Gimferrer fa servir per a construir les seves narracions —és a dir, els escrits dels dietaris, d'una banda, i els fragments que componen els diferents capítols de *Fortuny*, de l'altra— prové del material extratextual visual o literari que trobem a *Imágenes y recuerdos*.

Els records poden ser imatges i fragments de temps autònoms, com una fotografia, un quadre o un fotograma d'una pel·lícula. És en aquest sentit que afirmem que el llenguatge narratiu de la novel·la imita el del cinema, ja que la narració de *Fortuny* és una successió d'imatges. Adrian Nathan West, després de la seva experiència com a traductor a l'anglès de la novel·la, subratllava la necessitat de reconèixer el referent visual en el procés de traducció del text, fins al punt d'haver valorat amb l'editorial la possibilitat d'incorporar algunes d'aquestes referències visuals a l'edició anglesa. Aquesta proposta, però, finalment la van descartar. Al seu blog, West, reconstruint la decisió, ha recollit algunes imatges que el narrador evoca a *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.³⁶⁴

³⁶⁴ A. N. WEST, "A Visual Key to Pere Gimferrer's *Fortuny*" (28/II/2016), al seu blog personal Adrian Nathan West: <[www.adrian https://anathanwest.com/2016/02/28/a-visual-key-to-pere-gimferrers-fortuny/](https://anathanwest.com/2016/02/28/a-visual-key-to-pere-gimferrers-fortuny/)>

La traducció italiana, en canvi, sí que conté imatges. Tot això, les imatges no són dins del text, sinó que el lector les troba en un Cd a part que acompanya l'edició. Aquesta opció confirma d'una banda, la importància dels referents visuals per al treball de traducció (i, per tant, pel traductor i també per l'editorial), i, de l'altra, que les imatges que el traductor i l'editorial proposen no cal inserir-les dins de la novel·la.

Referents visuals i textuais teixeixen un complex tapís de citacions sobre el qual es construeix la novel·la. És en aquest sentit que justifiquem totes les imatges que conté aquest treball d'investigació, ja que són imprescindibles per a dur a terme el *close reading*. Si per al traductor i l'estudiós de *Fortuny* el reconeixement dels referents (fotografies, quadres, textos literaris, etc.) és una operació indispensable per a una possible traducció o una possible anàlisi crítica, per al lector, en canvi, no ho és. *Fortuny* és una novel·la que evoca imatges, però unes imatges que prenen forma en la ment de cada lector a través de la lectura, és a dir, del significat d'un conjunt de paraules. Com dèiem, seguint les reflexions d'Umberto Eco en relació amb l'ècfrasi, allò que fa el lector en llegir qualsevol ècfrasi és imaginar, ja sigui a través del reconeixement o bé del veure per primera vegada. Per això, sovint es fa difícil reconèixer on comença una descripció detallada d'una imatge i on l'autor, intencionadament, es deixa seduir per la pròpia imaginació i crea una extensa i quasi ininterrompuda hipòtesi: "expressa verbis ut cerni potius videatur quam audire" (Quintilià, *Institutio oratoria* IX, 2, 40). A través d'aquesta elecció retòrica que

qualifiquem d'*immaginifica* prenent un terme principalment dannunzià,³⁶⁵ la novel·la aconseguix reproduir l'estètica decadent que vol evocar.³⁶⁶

Finalment, en el títol de la tesi hem volgut reprendre les paraules amb les quals Gimferrer va descriure a Maria Rosa Caminals el museu Fortuny de Venècia —“És el *bric-à-brac* de la *belle époque*”—, perquè considerem que també defineixen *Fortuny*. Pocs anys abans que es publicés la novel·la de Gimferrer, el 1975, a Venècia, i després d'un llarg període d'abandonament, s'inaugurava el Museu Fortuny al palau Pesaro degli Orfei. Així, la casa-taller de Marià Fortuny i de Madrazo esdevenia un espai expositiu, no sols per a recordar l'obra del seu últim propietari, sinó també per a acollir exposicions d'artistes que, directament o inconscientment, (re)evoquen l'imaginari Fortuny.³⁶⁷ En aquest sentit, la novel·la *Fortuny* és com el museu Fortuny de Venècia, perquè conté d'una manera fragmentària i no lineal un conjunt d'episodis de vida i d'obres relatives a Marià Fortuny i de Madrazo que evoquen, com hem dit, d'una banda, un imaginari concret, és a dir, l'imaginari Fortuny, i de l'altra, un període històric, cultural i artístic europeu: la *Belle Époque*. El gran fresc d'aquella època, com ja va reconèixer Walter Benjamin —un dels primers a fer-ho—, va ser, sens dubte, l'obra monumental de Marcel Proust, en la qual el temps, amb les seves múltiples tonalitats, té un paper central. Gimferrer, per evocar la gran quantitat de personatges que van gravitar entorn de la nissaga Fortuny, ha hagut de fer front a un període complex en què s'acabava un segle i caòticament en començava un altre. Per acostar-se a aquell passat,

³⁶⁵ Segons el diccionari en línia *Treccani*, “*imaginifico* (o *immaginifico*) agg. e s. m. [comp. di *immagine* e *-fico*, coniato da A. M. Salvini come traduz. del gr. εἰδωλοποιός di Platone] (pl. m. -ci), letter. – Creatore d'immagini, riferito quasi esclus. a scrittore o a stile; come s. m., l'I. è stato detto G. D'Annunzio (che nel romanzo *Il fuoco* usa questo attributo a proposito di Stelio Effrena, personaggio in cui ha adombrato sé stesso)”. La nostra traducció al català: *imaginifico* (o *immaginifico*) adj. i sing. masc. [format per *immagine* i *-fico*, creat per A. M. Salvini traduint del grec εἰδωλοποιός de Plató] (pl. masc. -ci), Creador d'imatges, es refereix quasi exclusivament a un escriptor o a un estil; en la seva forma de substantiu masculina singular, l'*Imaginifico poeta* és Gabriele D'Annunzio, que, a *Il fuoco*, fa servir aquest nom per a Stelio Effrena, personatge àlter ego de l'escriptor mateix”. Prenem aquest terme italià, *imaginifico*, perquè mostra el paral·lelisme entre l'estil i l'estètica de la prosa rica d'imatges de *Fortuny* i la d'*Il fuoco* de D'Annunzio.

³⁶⁶. Per a una definició de Decadentisme i la seva relació amb el concepte de decadència, anticlasicisme o romanticisme tardà, vegeu: Walter BINI, *La poetica del Decadentismo*, Florència, Sansone, 1961.

³⁶⁷. W. BENJAMIN, *Proust e Baudelaire. Due figure della modernità*, Milà, Raffaello Cortina, 2014.

l'autor no ho fa mitjançant una reconstrucció historiogràfica, sinó que opta, coherentment amb el seu sentir poètic, per un temps fragmentat. A *Fortuny* no hi trobem un temps lineal, sinó un temps circular, que és (re)evocable, (re)experimentable, que deriva d'una concepció del temps "revivalístic". Comparant aquesta particularitat del temps amb qui del temps de la *Belle Époque* n'ha fet una obra mestra orquestrant "una costellazione di circostanze e di figure", afirmem que el tractament circular del temps en *Fortuny* per narrar una biografia amb molts altres retrats de diferents personatges és semblant 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.³⁶⁸

Però, d'altra banda, si el temps en la *Recherche* és en molts aspectes personal, subjectiu i autobiogràfic, perquè pertany al narrador (rere el qual s'amaga l'escriptor Marcel Proust), en *Fortuny* el temps és sovint col·lectiu, ja que no pertany ni al seu autor, ni al narrador, ni a cap personatge de la narració en concret, sinó a tots alhora. El museu Fortuny de Venècia i la novel·la *Fortuny* de Pere Gimferrer ens remetent, inevitablement, a la casa-museu de D'Annunzio, és a dir, al "Vittoriale degli Italiani", màxima representació de l'esteticisme de l'escriptor italià, coetani i amic de Marià Fortuny i de Madrazo. No ens ha de sorprendre que aquest lloc simbòlic que és la casa-museu de D'Annunzio pugui servir per a explicar les llums i les ombres de l'anomenat poeta "vate" (és a dir, profeta) d'aquella època. De fet, el Vittoriale va inspirar Gimferrer per a compondre el poema "Sombras en el Vittoriale". Al poemari *Arde el mar* (1966), no solament hi trobem el poema dedicat a la ciutat de Venècia "Oda a Venecia ante el mar de los teatros", sinó que també hi trobem "Sombras en el Vittoriale".

³⁶⁸. P. GODANI, "Proust e l'immortalità", *Alfabeta2*, 19 de desembre de 2015, <<https://www.alfabeta2.it/2015/12/19/proust-e-limmortalita/>> [Consulta: 27 maig 2016]

[...] Pronto, pronto,
Cuando pase el tiempo de humareda y de pecado
Y pueda el hombre libre sentir libre en el día
La luz, el sol, los árboles,
A la hora más quieta
En que ascienden las brumas sobre el lago de Garda
Habrá un cuerno de caza desgarrando el silencio
Como un amor o una lágrima caída
Por Gabriele D'Annunzio, por Gabriele D'Annunzio.³⁶⁹

Aquest poema, com ha assenyalat Julia Barella, versa sobre Gabriele D'Annunzio, i a través dels noms mitològics, la família Este (particularment a la primera part) i el lèxic modernista i venecià, Gimferrer transmet aquella atracció per la figura aristocràtica i decadent que va ser D'Annunzio, poeta que va viure i que va morir atrapat en la bellesa, el virtuosisme tècnic i la musicalitat.³⁷⁰ Però també en aquella ocasió (entorn del 1965) recordar un personatge literari incòmode com Gabriele D'Annunzio servia a Gimferrer per a reclamar el valor encara estèticament viu de l'art d'un món d'ahir. Això, amb tota l'habilitat d'un estil novel·lesc innovador, és *Fortuny*.

³⁶⁹. P. GIMFERRER, *Arde el mar*, a *Poemas (1962-1969)*. *Poesía castellana completa*, edició a cura de J. Barella, Madrid, Colección Visor de Poesía, 2010, p. 140.

³⁷⁰. *Ibíd.*

8. Annexos

8.1. “Sobre un article d’Ofèlia Dracs censurat a *El Correo Catalán*”

Text 1: Opinions, *El Món*, 5 d’agost de 1983, p. 12

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 topiar 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 meva rnyidora 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 gimferreria per l'Editorial Planeta, tot dient-li que la publicació d'un article en contra d'ell, sota la signatura —la meva, és clar— d'un col·lectiu del qual en Jaume Fuster forma part, trencaria les bones relacions establertes entre guanyador i finalista —us hi aclariu?, 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.

Text 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 desclosa 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 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 diu ell). D'acord. Estic d'acord que ens vulgui 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 desesperant, si més no pel que fa a la sintaxi. És encarcarada; 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 simple. On hi ha una certa tremolor de vida és el lèxic: 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 tant encarcaradets 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 vànova 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 artificiosos com mort?

Potser em repetiré: 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 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 meves circumstàncies i el meu tarannà m'aparten del renou dels cenacles. 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 devesall de crítiques laudatòries que aviat començaran a ploure.

En fi, senyora Dracs: el darrer detall, l'ofertament del llibre als happy few m'ha acabat de trasbalsar. No és pedant aquest arrengherament 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 públic 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 paciència, deixar clar que no vull que m'apuntin en aquesta "nova i brillantíssima 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

Text 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

8.2. Entrevista

Entrevista a Pere Gimferrer sobre *Fortuny*

Barcelona, Seix Barral, 9 de juliol de 2015

1. En algunes entrevistes, vostè ha declarat que l'any 1963 estava escrivint una novel·la de pirates. En quina llengua l'escrivia? Per què una novel·la d'aventures? L'acabarà d'escriure algun dia?

Sí, però aquesta novel·la és inacabada. L'estava escrivint en castellà, però només està començada. A més d'anar a visitar el Perucho, 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.³⁷¹ 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.

2. Per què això de començar un llibre i deixar-lo?

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.

371. En el pròleg del llibre de Terenci Moix, *Leonard o el sexe dels àngels* (Barcelona, Planeta, 1992), Gimferrer escriu: "En aquell moment, l'única realitat tangible era el fet que el 1968 jo havia escrit un primer poema isolat en català —que encara tinc, però que no he publicat mai— i l'havia donat a llegir a en Terenci."

D'aquella època, acabats i publicats, hi ha un grup de contes sota el títol “Un título de vendedor que me costará la vida”³⁷² i el conte “El protagonista”³⁷³. 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 hendecasíl·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.³⁷⁴ Per tant, en aquells moments, vaig escriure una sèrie de coses en castellà i dos poemes: un en català i un altre en francès.

3. Durant els anys seixanta vostè es plantejava escriure prosa de ficció en llengua catalana?

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.

372. P. GIMFERRER, “Un título de vendedor que me costará la vida”, *Papeles de Son Armadans*, octubre 1965, n. CXV, p. 59-68. Aquí trobem sis contes breus: “El caballo”, “Turismo interior”, “En el jardín”, “En la cocina”, “Una cara” i “Una representación furtiva”. Aquests contes, com ha assenyalat Lúdia Carol, “renunciant al realisme en nom d'allò oníric, impossible i absurd, posen el lector davant de situacions ordinàries, quotidianes, que, com per art de màgia, esdevenen situacions extraordinàries”; L. CAROL, “Dau al Set, la cauta subversió d'una avantguarda imprescindible”, a A. MARÍ i A. MERCADER (ed.), *La modernitat cauta, 1942-1963. Resistència, resignació, restauració*, Barcelona, Angle, 2014, p. 103.

373. P. GIMFERRER, “El protagonista”, *Ínsula*, abril 1965, n. 221, p. 16. El protagonista d'aquest conte és l'il·lusionista i transformista italià Leopoldo Frègoli (1867-1936).

374. P. GIMFERRER, *Le roman de la rose*, Barcelona, Agra-Tabelaria, 1998. Edició de bibliòfil amb tres gravats originals de Masafumi Yamamoto; la versió espanyola és d'Anne-Hélène Suárez i de Ramon Dachs.

4. 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.

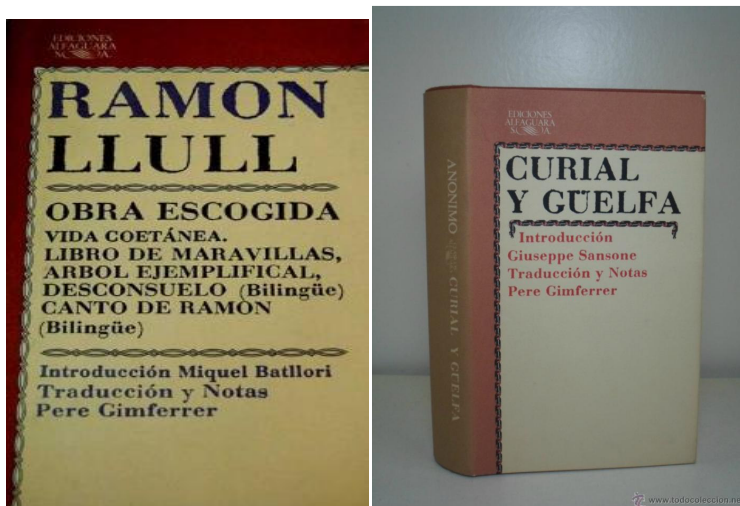
La calle de la Guardia Prusiana és una cosa que em fa molta gràcia i que té molts elements anteriors i posteriors meus. En realitat, no és només la primera prosa narrativa en castellà, sinó que també és curiosament l'últim text que escric en castellà, llengua que no reprendré, pel que fa en el sentit 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.³⁷⁵ I llavors passo molts anys sense escriure creació en castellà.

5. 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?

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.³⁷⁶ El llibre de Llull era una selecció de textos que anà a càrrec del pare Batllori, el qual en firma la introducció.

375. El poema "Dido y Eneas" és l'últim del poemari *De "Extraña fruta" y otros poemas (1968-1969)*, que també clou el llibre al qual es refereix Gimferrer, *Poemas (1962-1969)*, Barcelona, Llibres de Sinera, 1969.

376. R. LLULL, *Obra escogida*, Madrid, Alfaguara, 1981; *Curial e Güelfa*, Madrid, Alfaguara, 1982.



Coberta de Ramon Llull, *Obra escogida*, Madrid, Alfaguara, 1981 i de *Curial e Güelfa*, Madrid, Alfaguara, 1982.

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*.³⁷⁷ Sobre Llull escric diverses vegades, però no en aquests mitjans periodístics. Amb en Tàpies fem dos llibres sobre Llull: *La clau del foc* i *Llull-Tàpies*,³⁷⁸ 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

377. Gimferrer es refereix a "El jove Curial" (13/VIII/1980), a *Obra catalana completa*, vol. 3, *op. cit.*, p. 138.

378. *La clau del foc*, Barcelona, Polígrafa, 1973; es tracta de setze litografies en color d'Antoni Tàpies amb un pròleg de Gimferrer i poemes seleccionats per Gimferrer de Llull, Eiximenis, Muntaner, March, Verdager, Carner, Riba, Foix i Brossa, entre d'altres. El vers de Joan Brossa "La clau de foc" clou i dona títol al llibre. La selecció de les litografies i el muntatge del llibre són a càrrec de Joan Brossa. *Llull-Tàpies*, Palma de Mallorca, Galeries Taché i Lelong, 1985. *Llull-Tàpies* és un projecte iniciat el 1973 amb gravats de l'artista, una selecció de textos de Ramon Llull a càrrec de Pere Gimferrer i un epíleg de Miquel Batllori.

mi durant el centenari de Soldevila.³⁷⁹ 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*, parlant del personatge de la Rosa Trènor.³⁸⁰

He escrit molt sobre *Tirant lo Blanc* més tard, però el llegeixo en aquells moments. Hi ha una cosa decisiva que no hem d'oblidar, que té una importància immensa en la meva 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 llegeixo 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.³⁸¹ Pla l'he vist una sola vegada a la vida i això també ho escric al *Dietari*.³⁸² 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.³⁸³

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.³⁸⁴

379. C. SOLDEVILA, *Moment musical*, Barcelona, Edicions 62, 1992.

380. P. GIMFERRER, *Els miralls*, Barcelona, Edicions 62, 1970; Gimferrer es refereix al poema "Tròpic de Capricorn".

381. Gimferrer es refereix a l'escrit "Llorenç Villalonga" (29 de gener de 1980), a *Obra catalana completa*, vol. 2, *op. cit.*, p. 204.

382. Gimferrer es refereix a l'escrit "Possible imatge de Josep Pla" (14 de març de 1982), a ídem, p. 323.

383. "De Andratx al crepúsculo", *La Vanguardia*, 3 de juliol de 2009, p. 34.

384. P. GIMFERRER, "Recuperación de Puig i Ferrater", *Destino*, 14 de maig de 1975, p. 45-47. Quant a Puig i Ferrater, Gimferrer també escrigué sobre la seva novel·la *El cercle màgic*: "*El cercle màgic*

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 llegeixo les edicions antigues dels anys trenta: bàsicament el Dickens de Carner i Dostoievski i Tolstoi de Nin.³⁸⁵ 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.

6. Per tant, a l'hora d'escriure *Fortuny* i d'escriure prosa en llengua catalana, els seus referents són Carner i Nin?

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 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.

7. 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."³⁸⁶

de Joan Puig i Ferrater", *Destino* (febrer 1976), p. 35-36; i sobre la censura a "Literatura catalana y censura", *Destino* (setembre 1976), p. 30.

385. F. DOSTOIEVSKI, *Crim i càstig*, Badalona, Proa, 1929; *Stepàntxikovo i els seus habitants*, Badalona, Proa, 1931; L. TOLSTOI, *Anna Karènina*, Badalona, Proa, 1933; Ch. DICKENS, *Pickwick: documents pòstums del Club d'aquest nom*, Badalona, Proa, 1931; *Les grans esperances de Pip*, Barcelona, Proa, 1934.

386. P. GIMFERRER, "De la necessitat dels mandarins", a *Obra catalana completa*, vol. 2, *op. cit.*, p. 128.

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 apropat 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 meua. 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 decidí és una frase que em sembla que va pronunciar en presentar-se *Somni Delta*, de Valentí Puig.³⁸⁷ Batllori vaticina: “Vindrà una reacció purista contra l'actual català xaró.” Però això no és meu, és del pare Batllori.³⁸⁸ El vaig conèixer als anys setanta, exactament en el sopar dels 25 anys de la Lletra 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,³⁸⁹ no tant gran, però, com Riquer.

8. 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

387. V. PUIG, *Somni Delta*, Barcelona, Planeta, 1987.

388. L'any 1987, Valentí Puig va guanyar la setena edició del Premi Ramon Llull amb *Somni Delta*. En l'acte de presentació va ser Pere Gimferrer l'encarregat de presentar l'obra guanyadora: “Pere Gimferrer va fer una glossa de *Somni Delta* de Valentí Puig. Va recordar unes paraules del pare Miquel Batllori pronunciades a Roma amb motiu de l'aparició del seu llibre *Humanisme i Renaixement*. Concretament el pare Batllori va dir que s'estava produint una reacció de signe purista contra el català xaró. Segons Gimferrer, la narrativa catalana posterior a Narcís Oller es divideix en una de caràcter xaró i una altra de caràcter urbà, refinat, sofisticat. Dins d'aquesta segona línia, hi hauria *Somni Delta* que, per Gimferrer, seria a més a més una prolongació del tipus de literatura fet per ell mateix a *Fortuny*”; *Avui*, 19 de juny de 1987, p. 31. Gimferrer, però, no coincideix amb aquesta darrera afirmació de la persona que va escriure aquesta crònica per a l'*Avui*, ja que no considera que *Somni Delta* sigui una prolongació de *Fortuny*.

389. Pere Gimferrer ha descrit Batllori com a “mestre del dring i del nervi suprem de la prosa catalana més bella i més sàvia alhora” i com a “artista del verb”, a *Miscel·lània entorn de l'obra del pare Miquel Batllori*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament de cultura, 1991, p. 119.

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.”³⁹⁰ 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 volgudament 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?

Sí, això va coincidir amb la publicació d’un llibre, *Verinosa llengua*,³⁹¹ en què em retreuen d’usar la paraula “cataracta”, però “cataracta” és un mot que ja va fer servir Verdager 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.³⁹²

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

390. J. GUERRERO MARTÍN, “El mundo no sería el mismo sin Rimbaud”, *La Vanguardia Magazine*, 16 de juny de 1985, p. 10.

391. X. PERICAY i F. TOUTAIN, *Verinosa llengua*, *op. cit.*

392. La carta a la qual es referix Gimferrer es va publicar el 22 de juny 1986 a *La Vanguardia* i era la rèplica de Gimferrer a l’article que firmava Joan Orja (pseudònim de Jaume Subirana, Josep-Anton Fernández i Oriol Izquierdo), “El derecho de hablar en paz”, de tres dies abans, el 19 de juny. Gimferrer puntualitzava: “En contra de lo que viene siendo en mi norma y costumbre, me creo en el caso de replicar, o más exactamente de hacer una puntualización 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 i Toutain, sino que no había sido admitida en el diccionario normativo. [...] Coromines, por lo demás, recuerda que Verdager usa esta voz en *L’Atlàntida* como sinónimo culto de ‘cascada’.” Per la seva banda, Orja havia escrit: “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?”

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 antagonics. Jo no dic que siguin antagonics. *Benzina* és un altre tipus de proposta.

9. En quina mesura la prosa d'Eugeni d'Ors el va influir?

Només en una petita part. Ors és un autor, em sembla, massa afectat, és molt interessant. Com deia Foix, Ors és com un gal·licisme 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.

10. 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*?

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.

11. 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.” Es planteja aquestes qüestions a l’hora d’escriure *Fortuny*?

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 reunint 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 dóna fet el pas del temps. El pas del temps dóna 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 Barcelona, i amb una sintaxi i un vocabulari dels segles 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 “Alberíxies”,³⁹³ i ell em va respondre: “Agraeixo alberíxies. Retorno cordials salutacions.” Però és que parlàvem així i ell parlava així. A l’Arxiu de la

393. Catalanització de la interjecció espanyola ¡albarícias!, que denota alegria per una bona notícia.

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".³⁹⁴ Llavors va parlar ell i parlava d'aquesta manera.

12. Per què va triar el pseudònim *Jordi Fraginals*?

Aquest nom, Jordi Fraginals,³⁹⁵ és molt sonor i em va fer (i encara em fa) gràcia. És un nom que sona molt bé.

13. I per a la novel·la, per què va triar el títol pseudònim *Les activitats del violinista*?

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.

14. El títol "Fortuny", ja el tenia definit en el moment d'editar o va haver de negociar amb l'editor?

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".

15. I el títol de cada capítol, ja el tenia pensat abans d'escriure el capítol o el posava després?

Tot estava molt plantejat. Els títols són referents al contingut de cada capítol. Començava pel títol.

394. "Mirant cap Amèrica" (4 d'octubre de 1980), a *Obra catalana completa*, vol. 3, *op. cit.*, p. 212.

395. Jordi Fraginals és el protagonista de la novel·la de Josep Pous i Pagès, *La vida i la mort d'en Jordi Fraginals* (1912).

16.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 com a frase de presentació de la novel·la. Qui va escriure el text de la contracoberta?

Fonamentalment, Carles Pujol³⁹⁶ amb algun element aprofitat, crec recordar, d'un informe de lectura d'Andreu Bosch, però el vuitanta per cent és de Pujol.

17.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"?

El llibre està dedicat a Maria Rosa³⁹⁷ 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 celebritat 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*.³⁹⁸

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.

18.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?

396 Carles Pujol Jaumandreu (1936-1912) va ser un poeta, traductor i editor. Com hem vist va ser membre del jurat del premi Ramon Llull. També, juntament amb Joan Perucho, van fundar l'*Academia de los Ficticios*.

397 Maria Rosa Caminals, pianista i escriptora, va ser la primera dona de Pere Gimferrer amb la qual es va casar l'any 1971. Maria Rosa Caminals va morir el 29 de novembre del 2003.

398 L'any 1981 Pere Gimferrer va traduir al català aquesta novel·la de Stendhal: P. Gimferrer, *La cartoixa de Parma*, Barcelona, Edicions 62, 1981. Hem analitzat aquesta qüestió al punt § 2.6.2.

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 1978.³⁹⁹ 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.

19. Fins a quin punt podem considerar *Fortuny* una biografia?

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 Guardia Prusiana*, tota la resta es basa a tractar la realitat com si fos ficció.

20. 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*, recogíendolo de un libro de recuerdos de Henry Miller—

399. Pere Gimferrer l'any 1978 va rebre el Premi Lletra d'Or amb el poemari *L'espai desert*, Barcelona, Edicions 62, 1977.

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.”⁴⁰⁰ S'està referint potser a l'autobiografia de Henry Miller *My Life and Time*?⁴⁰¹

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”.

A l'autobiografia de Chaplin, *My autobiography*, es pot llegir: “Caruso nodded into the mirror and continue clipping his moustache”,⁴⁰² 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” (p. 111).

Sí, aquesta és la referència. També en aquest cas, com en el de Miller, ho vaig llegir en anglès.

21.A banda de Chaplin i el cinema mut hollywoodià, una altra figura cinematogràfica de *Fortuny*, potser la més important, és Orson Welles.

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*.⁴⁰³ Aquesta pel·lícula és molt dura, molt

400. P. GIMFERRER “Implacable como Céline”, *ABC*, 7 de setembre de 1989, p. 57.

401. H. MILLER, *My Life and Time*, Nova York, Playboy Press, 1971. L'any 1980, l'editorial Aymà de Barcelona publica simultàniament la traducció al castellà, a càrrec de Francesc Gironella, i al català, a càrrec de Manuel de Pedrolo.

402. Ch. CHAPLIN, *My autobiography*, *op. cit.*, p. 115.

403. *Filming Othello* (1978) és un documental dirigit i protagonitzat per Orson Welles sobre el rodatge de la seva pel·lícula *Othello* (1954). Aquest documental, que havia de ser el primer d'una sèrie, és l'últim llargmetratge de Welles.

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.

22. 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?

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.

23. L'erotisme és una constant en tota la novel·la; es pot entendre com una part integrant de l'imaginari Fortuny?

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,⁴⁰⁴ 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.⁴⁰⁵

404. M.-M. MARÇAL, *La passió segons Renée Vivien*, op. cit.

405. És una mica difícil que Xirinacs s'inspiri en *Fortuny* per escriure *Interior amb difunts*, ja que totes dues novel·les van ser escrites i publicades quasi simultàniament. El període d'escriptura dels dos llibres correspon als últims mesos del 1982. A finals del mateix 1982 hi havia els reconeixements; d'una banda, el Premi Ramon Llull per a *Fortuny*, i, de l'altra, el Premi Josep Pla per a *Interior amb difunts*. Successivament, l'any 1983, van arribar les publicacions: al mes de març, *Interior amb difunts* per Destino (editorial que convoca el Josep Pla), i a l'abril, *Fortuny* per Planeta (editorial que convoca el Ramon Llull).

8.3. Cartes inèdites a Pere Gimferrer

8.3.1. *Miquel Batllori*

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,⁴⁰⁶ o a l’habitació quan no era una hora hàbil per a treballar en un altre volum de R. Llull,⁴⁰⁷ que tinc en galerades, o en els índex empipadors d’un llibre multilingüe sobre “Culture e finanze”, en què el català primeja en edició romana.⁴⁰⁸

El títol ja m’havia frapat quan vaig saber que havia assolit el premi Ramon Llull. 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 nètes del meu besoncle, se n’enamorà Alfons XII, i tota la família se n’anà

406. El Parco di Acquasanta es troba a la localitat italiana de Chianciano Terme, a la província de Siena, a la regió de la Toscana. El parc és una de les àrees naturals d’interès de la zona gràcies a les propietats benèfiques de les seves aigües minerals.

407. Batllori es referia a *Ramon Llull. Antologia filosòfica*, Barcelona, Laia, 1984.

408. Batllori es referia a *Cultura e finanze. Studi sulla storia dei gesuiti da s. Ignazio al Vaticano II*, Roma, Ed di Storia e Letteratura, 1983; trad. cat.: *Cultura i finances a l’Edat Moderna*, Barcelona, Edicions 62, 1997, i *Cultura i finances a l’edat moderna*, edició a cura d’Eulàlia Duran i Josep Solervicens, València, Tres i Quatre, vol. 8, 1997.

a Madrid, amb un cognom que encara surt de tant en tant en ambients intel·lectuals i - per contrast- també en ambients ‘golpistes’.⁴⁰⁹

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’èsser un gran vellard, com vós dieu.

Quan vaig tornar a Venècia, passada la segona tràgica guerra, el vostre Fortuny ja havia traspassat,⁴¹⁰ i n’havia començat el mite i la llegenda, que ningú no ha copsat tan bé com vós en el llibre que anomenau 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

409. Com és sabut, el regnat d’Alfons XII significà el retorn de la casa de Borbó a Espanya, després del breu parèntesi iniciat l’any 1868 amb la Revolució de 1868 (anomenada, també, La Gloriosa), que va suposar el destronament de la reina Isabel II i l’inici del Sexenni Democràtic, que durà fins al 1974, any del pronunciament del general Arsenio Martínez Campos, que posà fi a la Primera República Espanyola (11 de febrer de 1873 - 29 de desembre de 1874).

410. Marià Fortuny i de Madrazo va morir a Venècia el 3 de maig de 1949.

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.⁴¹¹

És, el vostre, un d'aquells llibres que fan petar el tap de les ampolles 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,

Batllore

411. M. BATLLORI i V. M. ARBELLOA (cur.), *Arxiu Vidal i Barraquer. Església i Estat durant la Segona República Espanyola, 1931-1936: textos en la llengua original*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1971-1990. Es tracta d'una obra de nou volums en quatre toms.

8.3.2. *J. V. Foix*

Institut d'Estudis Catalans
apart. 1146
J. V. Foix, Membre de la Secció Filològica
Barcelona

Sr. Pere Gimferrer
Rambla Catalunya, 113
Barcelona

Barcelona, 16.6.83

Benvolgut i admirat amic:

M'heu fet molt content amb el vostre *Fortuny*. L'he llegit fins allà on m'ha estat possible la vostra novel·la. Us hi he trobat "com sempre". Admiro el vostre enginy i la vostra habilitat a apregonar els vostres personatges tan ben conjugats en els vostres escrits. Alternar la poesia i la prosa ja és un fet en vós. Alguns dels paràgrafs de la vostra enginyosa novel·la són poemes en prosa que a mi em plauria d'haver escrit. Estic segur que no us mancaran lectors atents ni crítica favorable.

No ens veiem tan sovint com em plauria, però les ments s'ajusten i els cors baten ensems.

Una abraçada del vostre amic,

J. V. Foix

8.3.3. Rafael Alberti

Carta-felicitaçió de Rafael Alberti amb un dibuix seu

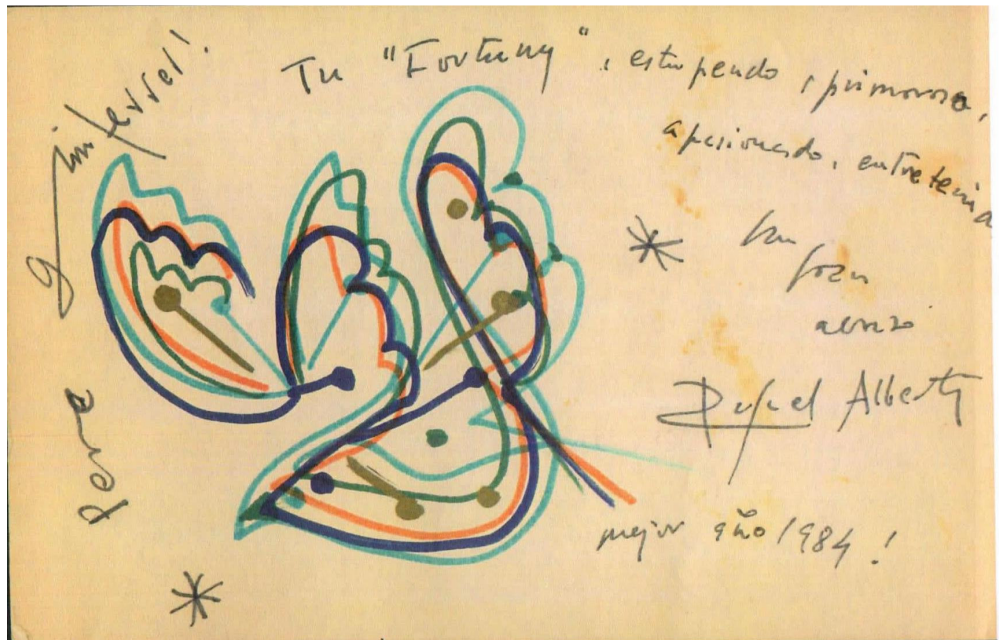
Pere Gimferrer!

Tu "Fortuny", estupendo, primoroso, apasionado, entretenido.

Un gran abrazo

Rafael Alberti

Mejor año 1984!



8.4. BUIDATGE ARTICLES CRÍTIC CINEMATogrÀFIC

El Ciervo

1963 (any XII)

N. 118, octubre, p. 12 “Género menor? (A propósito de una historia de la novela policíaca”. [La història de la novel·la policíaca era: *Breve historia de la novela policíaca* d’Alberto del Monte, editada per Taurus].

N. 119, novembre, p. 11 “Periplo filmográfico”. [Dins de la secció “Libros abiertos”. Es tracta d’un breu article sobre quatre llibres de cinema: *La nueva frontera del color* de Josep Lluís Guarner i José María Otero, *Robert Flaherty* de José Luís Clemente, *Ingmar Bergman*, de Jaques Siclier i *El cine, quinto poder* de Luigi Chiarini].

N. 120, desembre, p. 13 “Ante *Los pájaros*”. [Crítica cinematogràfica sobre la pel·lícula *Los pájaros* de Hitchcock] i breu comentari dins de la secció “Sus más y sus menos” de la pel·lícula *El buscavidas* de Robert Rossen. [Gimferrer li dóna 9 punts. D’ara endavant la puntuació la posem al costat i entre parèntesi].

1964

N. 121, gener, p. 12 “Cernuda ha muerto” [Necrologia de Luís Cernuda]; p. 16, dins de la secció “Sus más y sus menos” hi ha quatre comentaris breus a quatre pel·lícules: *Duelo al sol* de King Vidor (9), *Noche de verano* de Jorge Grau (6,5), *¿Qué fue de Baby Jane?* de Robert Aldrich (6) y *El buen amor* de Francisco Regueiro.

N. 122, febrer, p. 12 “Aproximaciones a la ciencia-ficción” [Dins de la secció de ressenyes de llibres “Brújula de bolsillo”. Aquí Gimferrer fa algunes consideracions sobre aquest gènere, aportant reflexions concretes sobre Isaac Asimov, Ray Bradbury i Borges.

N. 123, març, p. 13 “La muerte de Luís Martín-Santos” [Dins de la secció “Crónica” necrologia de Luís Martín-Santos]; p. 16: dins de la secció “Sus más y sus menos”: *El*

professor chiflado de Jerry Lewis (8), *Raíces profundas* de Georges Stevens (8) i *Rebelde sin causa* de Nicholas Ray (8).

N. 124, abril, p. 16 “Los antiguos terrores” [Dins de la secció “Libros abiertos” breu article sobre tres llibres: *Cuentos de terror* de Rafael Llopis, *Vampiros entre nosotros* de Ornella Volta i Valerio Riva i *Galería de espejos sin fondo* de Joan Perucho]; p. 20, dins de la secció “Sus más y sus menos”: *Electra* de Michael Cacoyannis (8) i *El verdugo* de Luis G. Berlanga (7).

N. 125, maig, p. 13 “Una paranoia objetal” [Dins de la secció “Crónica” necrologia de Yasujirō Ozu]; p. 16, dins de la secció “Sus más y sus menos”: *4 Tíos de texas* de Robert Aldrich (sense puntuació).

N. 126, junio-julio, p. 16, dins de la secció “Sus más y sus menos”: *La clave del enigma* de Joseph Losey (8).

N. 127, agost-setembre, p. 12, 13 “Los jóvenes” [Dins de la secció “Libros abiertos”, ressenya quatre llibres: *Germinal y otros cuentos* i *Testa de copo* de Alfonso Grosso, *La lluna i el “Cala llamp”* de Baltasar Porcel i *Las mismas palabras* de Luis Goytisolo]; p. 16 “El ciclo Hawks, la puesta en escena” [Dins de la secció “Críticos y criterios”].

N. 128, octubre, p. 16, dins de la secció “Sus más y sus menos”: *Su juego favorito* de Howard Hawks y *La caída del imperio romano* de Anthony Mann. [les dues sense puntuar]

N. 129, novembre, p. 12 “Poesía y propósito” [Dins de la secció “Libros abiertos”, ressenya del llibre de poesia de José Ángel Valente, *Sobre el lugar del canto*].

N. 130, desembre, p. 13 “Entre los clásicos” [Dins de la secció “Libros abiertos” ressenya sobre *La fundación del monasterio del escorial* de Fray José de Sigüenza i *Teatro Menor del siglo XVIII* de F. García Pavón]; p. 16 “*Marnie* o las llaves del misterio” [Dins de la secció “Críticos y criterios”].

1965

N. 131, gener, p. 16 “Censo y memoria de 1964”.

N. 132, febrer, p. 13, “El mesnadero” [poesia inèdita]; p. 16 “Mizoguchi en la filmoteca”, i dins de la secció “Sus más y sus menos”: *El cardenal* de Otto Preminger (sense puntuació).

N. 133, març, p. 16, dins de la secció “Sus más y sus menos”: *Tom Jones* de Tony Richardson (sense puntuació).

N. 134, abril, p. 16 “Sobre *La tía tula*” [Dins de la secció “Tertulia” breu crítica sobre aquesta pel·lícula de Miguel Picazo]; i també dins de la secció “Sus más y sus menos”: *La ley del hampa* de Budd Boetticher (sense puntuació).

N. 135, maig, p. 15 “Adolfo Bioy Casares” [Dins de la seva secció personal sobre diferents escriptors “Los mil y un fantasmas”]; p. 16, dins de la secció “Sus más y sus menos”: *Cyrano y d’Artagnan* d’Abel Gance (sense puntuació).

N. 136, juny, p. 15, “Jorge de Lima” [Dins de la seva secció “Los mil y un fantasmas”]; p. 16, “Filmoteca e *nouvelle vague*” [Dins de la secció “Tertulia”].

N. 137, juliol, p. 4 “Alphonse Allais” [Dins de la seva secció “Los mil y un fantasmas”].

N. 138, agost, p. 10 “El gran Max” [Dins de la secció “Libros abiertos” ressenya de dos llibres de Max Aub: *El zopilote y otros cuentos mexicanos* y *Jusep Torres Campalans*]; p. 11 “Julio Cortázar” [Dins de la seva secció “Los mil y un fantasmas”]; p. 12 “Un debate: la crítica y los críticos” [Dins de la secció “Tertulia”, apartat “Respuestas”]; p. 13 dins de la secció “Sus más y sus menos”: *Los pianos mecánicos* de J. A. Bardem (sense puntuació).

N. 139, setembre, p. 11 “José María Eguren” [Dins de la seva secció “Los mil y un fantasmas”].

N. 140, octubre, p. 13 “Raymond Roussel” [Dins de la seva secció “Los mil y un fantasmas”]; p. 15 dins de la secció “Sus más y sus menos”: *Eddie, el gángster* de Michel Deville (sense puntuació).

N. 141, novembre, p. 15 “Mijail Sholójov, premio Nobel” [Dins de la seva secció “Los mil y un fantasmas”].

N. 142, desembre, p. 12 “Novela ética” [Dins de la secció “Libros abiertos” ressenya de dos llibres: *Herzog* de Saul Bellow i *El dependiente* de Bernard Malamud]; p. 13 “Ramon J. Sender” [Dins de la seva secció “Los mil y un fantasmas”]; p. 15 dins de la secció “Sus más y sus menos”: *Eva* de Joseph Losey (sense puntuació).

N. 143, gener, p. 12 a la següent pregunta “1965, repaso de lecturas, ¿cuáles son los tres libros que más te han interesado?” dins de la secció “Libros abiertos”, Gimferrer respon: *El roedor de Fortimbrás* de Gonzalo Suárez, *El bandido adolescente* i *Crónica del alba* de Ramón J. Sender i *Los pasos contados. Puerilidades burguesas* de Corpus Barga. També destaca dues traduccions: *Herzog* de Saul Bellow i *Opiniones de un pallaso* de Heinrich Böll; p. 14, “Corpus Barga” [Dins de la seva secció “Los mil y un fantasmas”]; p. 17 [repàs filmic del 1965 dins de la secció “Críticos y criterios”].

N. 144, febrer, p. 13 “Alejo Carpentier” [Dins de la seva secció “Los mil y un fantasmas”].

N. 145, març, p. 16 “Poesía” [Dins de la secció “Libros abiertos” ressenya de dos llibres de poesia: *Figuras y meditaciones* d’Angélica Becker i *Ni tiro, ni veneno, ni navaja* de Gloria Fuertes; p. 17, Umberto Eco [Dins de la seva secció “Los mil y un fantasmas”]; p. 18 [dins de la secció “Críticos y criterios” hi ha una valoració amb els aspectos positius i els negatius (resultat de la secció “Sus más y sus menos) de *Socorro (Help!)* de Richard Lester. Sense puntuació].

N. 146, abril, p. 14 “Poetas” [Dins de la secció “Libros abiertos” ressenya de tres llibres de poesia: *Alianza y condena* de Claudio Rodríguez, *La memoria y los signos* de José Ángel Valente i *Aminadab* d’Alfonso Canales; p. 15 “Enrique Díez-Canedo” [Dins de la seva secció “Los mil y un fantasmas”].

N. 147, maig, p. 16 [Dins de la secció “Libros abiertos” ressenya de dos llibres de teoria estètica: *Estética* de Georg Lukács i *Estética del gusto* de Galvano Della Volpe; p. 17 “André Bazin” [Dins de la seva secció “Los mil y un fantasmas”]; p. 18, dins de la secció “Sus más y sus menos”: *El final de la escapada* de Jean-Luc Godard (sense puntuació).

N. 148, juny, p. 15 “Oliverio Girondo” [Dins de la seva secció “Los mil y un fantasmas”].

N. 149, juliol, p. 13 “Antonio Gramsci” [Dins de la seva secció “Los mil y un fantasmas”]; p. 14, dins de la secció “Sus más y sus menos”: *Judex* de Georges Franju (sense puntuació).

N. 150, agost, p. 13 “Carlos Fuentes” [Dins de la seva secció “Los mil y un fantasmas”].

N. 151, setembre, p.13 “Alejandra Sawa” [Dins de la seva secció “Los mil y un fantasmas”].

N. 152, octubre, p. 13 “Peter Weiss” [Dins de la seva secció “Los mil y un fantasmas”] i dins de la secció “Sus más y sus menos”: *Pierrot el loco* de J-L Godard (sense puntuació); p. 1 “Un apólogo inteligente y cruel” [Dins de la secció “Libros abiertos” ressenya d’una traducció al català: *Senyor de les mosques*, traducció de William Golding, d’Edicions 62].

N. 153, novembre, p. 12, 13 “Rossellini revoluciona el film histórico. VIII Semana del Color en Barcelona”.

N. 154, desembre, p. 13 “Ernesto Cardenal” [Dins de la seva secció “Los mil y un fantasmas”]; p. 12 “Promotor” [reseñilla de *El escritor y su aventura* de José Luis Cano.

1967

N. 155, gener, p. 12 [resum valoratiu del panorama literari (poesia i novel·la del 1966) dins de la secció “Críticos y criterios”]; p. 13 “Ronald Firbank” [Dins de la seva secció “Los mil y un fantasmas”], p. 13 [resum valoratiu del cinema projectat a Barcelona el 1966]

N. 156, febrer, p. 13 “Actualidad de Ruben Darío”.

N. 158, abril, p. 13 “Malcom Lowry” [Dins de la seva secció “Los mil y un fantasmas”].

N. 159, maig, p. 12 “Ante una obra completa” [ressenya de *Crónica del alba* de Ramón J. Sender].

N. 164, octubre, p. 14 “Hacia el gran guiñol” [ressenya de *Repulsión* de Roman Polanski] i “Los buenos sentimientos” [ressenya de *Barbarroja* de Akira Kurosawa]; p. 18 “La semana del color en Barcelona”.

N. 166, desembre, p. 16 “Losey y Pinter” [ressenya de *Accidente* i *The servant* de Joseph Losey].

1968

N. 167, gener, p. 15 [breu article on Gimferrer pel que fa els llibres de creació del 1966 destaca: *Paradiso* de José Lezma Lima, *Señas de identidad* de Juan Goytisolo; del 1967: *Crónica del alba* (la tercera part) de Ramón J. Sender i títuls de les lletres hispanoamericanes: *Los cachorros* de Vargas Llosa, *Tres tristes tigres* de Cabrera Infante y *Cien años de Soledad* de García Márquez. Pel que fa la poesia, destaca principalment *Una educación sentimental* de Manuel Vázquez Montalbán.

N. 170, abril, p. 15 “Lucidez ética y poética” [Dins de la secció “Libros abiertos” ressenya d’un libro de poesia: *Mayapán* d’Ernesto Cardenal]; p. 16 “Homenaje a Carl Dreyer”.

N. 177, novembre, p. 13, “Color en Barcelona” [Crònica de la desena edició de la “Semana en Color de Barcelona”].

N. 178, desembre, p. 14 a la següent pregunta “Repaso de lecturas 1968” ¿Cuáles son los libros que más te han interesado en 1968? Gimferrer respon: *Volverás a región* de Juan Benet, *El mercurio* de José María Guelbenezu, i destaca les traduccions de *La casa de Hong-kong* de Robbe-Grillet, *Una herencia y su historia* de Ivy Compton-Burnett i la catalana *Senyoreta Corsolitari* de Nathanael West.

1969

N. 179, gener, p. 15, “Decadencia y destrucción” [ressenya de *Volverás a región* de Juan Benet].

Tarrasa Información

1965

5 d’agost “Fuegos de artificio en el estío”, p. 4.

12 d’agost “Cine en París (I). Reposiciones”, p. 12.

28 d’octubre “Retornos de Joseph Losey”, p. 7.

4 de novembre “Presencia y retornos de Stanley Kubrick”
18 de novembre “Cofradía de espantajos”
25 de novembre “El mundo de Alexandre Astruc”
16 de desembre “Retornos de Elia Kazan”
29 de desembre “Presencia de Richard Brooks”, p. 7.

1966

5 de gener “Presencia de Orson Welles”, p. 7.
13 de gener “Batallón de aparecidos”
27 de gener “Cartel de novedades”
3 de febrer “Nuevos retornos de Orson Welles”
10 de febrer “Retornos de Ernest Schoedsack”
17 de febrer “Retornos de Jaques Becker”
24 de febrer “Ante Ciudadano Kane”

Film Ideal

1964

“El cine, arte del tiempo” (p. 83-84) 01-02-1964, n. 138.
“Una visión del mundo” (p. 112-114) 15-02-1964, n. 138.
“Hacia un cine operístico” (p. 296-298) 1-05-1964, n. 143.
“4 tíos de Texas de Robert Aldrich” (p. 319-320) 01-05-1964, n. 143.
“*The big sleep* de H. Hawks” (p. 382) 1-06-1964, n. 145.
“*El signo del zorro* de Rouben Mamoulian” (p. 649) 15-09-1964, n. 152.
“La nostalgia de un arte” (p. 760-764) 15-11-1964, n. 156.
“*El cardenal* de Otto Preminger” (p. 766) 15-11-1964, n. 156.
“*Cheyenne Autumn* de John Ford” (p. 768-769) 15-11-1964, n. 156.

1965

“El cine y su dominio” (p. 191-195) 15-03-1965, n. 164.

“El cuarenta y uno de Chukhrai” (p. 382) 1-06-1965, n. 169.

“Un poema para Raoul Walsh” (p. 40) 15-06-1965, n. 170.

“Juntos hasta la muerte” (Colorado Territory) (p. 425) 15-06-1965, n. 170.

“Amor mío (*Amore mio*) de Raffaello Matarazzo” (p. 464) 1-07-1965, n. 171.

“El cine y su terror” (p. 3) 1-11-1965.

“*Pepping-Tom* de Michael Powel” (p. 4) 1-11-1965.

Papeles de Son Armadans

1964

“Unamuno y su esfinge”, CIV, 7 (novembre 1964): 13.

1965

“Historia y memoria de Dau al set”, CVIII, (març 1965): LI.

“Traducción de *Foc al càntir* de Joan Brossa”, CIX, (abril 1965): 88.

“Un título de vendedor que me costará la vida”, CXV, (octubre 1965): 59.

1969

“Una crónica de la decadencia”, CLVI, (març 1969): 299.

9. Referències bibliogràfiques

Aquesta bibliografia recull les obres i els articles citats al llarg de la tesi.

Com a guia d'estudi de l'obra completa de Gimferrer, hem tingut en compte les bibliografies següents:

BOU Enric; GRACIA Jordi. [En línia].
<<https://sites.google.com/a/unive.it/albumgimferrer/bibliografia-1>> [Consulta: 22 maig 2016]

GARCÍA JAMBRINA, Luis (ed.). *Marea solar, marea lunar*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2000, p. 61-79. [Reprodueix aquesta bibliografia José Luis Rey al seu estudi *Caligrafía del fuego: la poesía de Pere Gimferrer (1962-2001)*. València: Pre-Textos, 2005, p. 435-450]

GRASSET, Eloi. *Modernitat i canvi de llengua. El pas del castellà al català a l'obra de Pere Gimferrer (Aspectes crítics, teòrics i lexicomètrics)*. Tesi doctoral. Universitat de Girona; Universitè Paris IV – Sorbonne, 2011, p. 413-443.

TORRESI, Stefano. *L'istante e la memoria. Il tempo nell'opera di Pere Gimferrer*. Roma: Aracne, 2010, p. 223-240.

LLIBRES CITATS DE PERE GIMFERRER

L'espai desert. Barcelona: Edicions 62, 1977.

Imágenes y recuerdos 1909-1920. La pérdida del reino. Barcelona: Difusora Internacional, 1979.

Obra catalana completa. Vol. 1. *Poesía*. Barcelona: Edicions 62, 1995.

Obra catalana completa. Vol. 2. *Dietari complet, 1 (1970-1980)*. Barcelona: Edicions 62, 1995.

Obra catalana completa. Vol. 3. *Dietari complet, 2 (1980-1982)*. Barcelona: Edicions 62, 1996.

Obra catalana completa. Vol. 4. *Figures d'art*. Barcelona: Edicions 62, 1996.

Literatura catalana i periodisme. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Centre d'Investigació de la Comunicació, 1996.

Obra catalana completa. Vol. 5. *Assaigs crítics*. Barcelona: Edicions 62, 1997.

Le roman de la rose. Barcelona: Agra-Tabelaria, 1998.

Poemas (1962-1969). *Poesía castellana completa*. Ed. a cura de Julia Barella. Madrid: Visor, 2000.

La calle de la Guardia Prusiana. Barcelona: Del Bronce, 2001.

Cine y literatura. Barcelona: Austral, 2012.

Per rigurado (Con cuidado). Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2014. ("Vandalia")

ARTICLES I PRÒLEGS CITATS DE PERE GIMFERRER

"El protagonista", *Ínsula*, abril 1965, n. 221, p. 16

"El mundo de Baltasar Porcel". *Ínsula*, núm. 267 (1969), p. 13.

"Josep Pla, viajero". *Destino*, 3 d'abril de 1971, p. 65.

"Pròleg". A: PORCEL, BALTASAR, *Solnegre*. Barcelona, Edicions 62, 1973, pp. 5-8.

"Las navegaciones de Baltasar Porcel". A: PORCEL, BALTASAR, *Crónica de atolondrados navegantes*, Barcelona, Península, 1973. pp. 6-7.

"*L'enquesta del Canal 4*, de Avel·lí Artís-Gener". *Destino*, 7 de juliol de 1973, p. 30.

"Las fabulaciones de Joan Perucho". *Destino*, 6 d'abril de 1974, p. 38-39.

"La literatura catalana". A: *El año literario español 1974*. Madrid: Castalia, 1974, p. 111-120.

"La literatura catalana". A: *El año literario español 1975*. Madrid: Castalia, 1975, p. 111-126.

"Recuperación de Puig i Ferrater". *Destino*, 14 de maig de 1975, p. 45-47.

"*El cercle màgic* de Joan Puig i Ferrater". *Destino*, febrer de 1976, p. 35-36.

"La literatura catalana". A: *El año literario español 1976*. Madrid: Castalia, 1976, p. 117-131.

"La literatura catalana: poesía, narrativa, ensayo, prosa varia". A: *El año literario español 1977*. Madrid: Castalia, 1977, p. 96-111.

- “Los caminos de la imaginación. Dos narradores atípicos, Perucho y Sarsanedas, y su posible influencia en nuestra literatura”. *Destino*, 17 de juny de 1976, p. 28.
- “Los jóvenes”. *El Ciervo*, núm. 127 (agost-setembre 1964), p. 12-13. [Secció “Libros abiertos”]
- “Pau Faner, en la joven narrativa. Una obra personal, en un panorama confuso, abre el camino encantado de la invención”. *Destino*, 12 d’agost de 1976, p. 22.
- “El tema de la Història”. *El Correo Catalán*, 7/X/1979, dins *OCC/2*, pp. 25-26.
- “Les notícies i la Història”. *El Correo Catalán*, 24/X/1979, dins *OCC/2*, pp. 46-47.
- “Crítica i tradició literària”. *El Correo Catalán*, 1/XI/1979, dins *OCC/2*, pp. 57-58.
- “Llengua i estil”. *El Correo Catalán*, 24/XI/1979, dins *OCC/2*, pp. 95-96.
- “Història i moral”. *El Correo Catalán*, 29/XI/1979, dins *OCC/2*, pp. 103-104.
- “La corrupció dels mots”. *El Correo Catalán*, 8/XII/1979, dins *OCC/2*, pp. 121-122.
- “De la necessitat dels mandarins”. *El Correo Catalán*, 13/XII/1979, dins *OCC/2*, pp. 125-126.
- “L’escriptura de l’historiador”. *El Correo Catalán*, 11/I/1980, dins *OCC/2*, pp. 176-177.
- “Llorenç Vilallonga”. *El Correo Catalán*, 29/I/1980, dins *OCC/2*, pp. 205-206.
- “Veure Catalunya”. *El Correo Catalán*, 29/I/1980, dins *OCC/2*, pp.338-339.
- “Catalanització”. *El Correo Catalán*, 29/I/1980, dins *OCC/3*, pp. 44-45.
- “Escriure bé, i Josep Pla”. *El Correo Catalán*, 29/I/1980, dins *OCC/3*, pp. 121-123.
- “Els ulls i els mots”. *El Correo Catalán*, 29/I/1980, dins *OCC/3*, pp. 147-148.
- “Preguntas de Pere Gimferrer”. *La Vanguardia*, 28 d’octubre de 1992), p. 20.
- “Presentació”. A: SOLDEVILA, Carles. *Moment musical*. Barcelona: Edicions 62, 1992.

EDICIONS I TRADUCCIONS DE *FORTUNY*

- Fortuny*. Barcelona: Planeta, 1983. (“Ramon Llull, sèrie novel·la”; 11)
- Fortuny*. Traducció castellana de Basilio Losada. Barcelona: Planeta, 1983.
- Fortuny*. Traducció a l’holandès d’Annemieke van de Pas. Amsterdam: De Arbeiderspers, 1983.
- Fortuny*. Traducció castellana de Basilio Losada. Barcelona: Seix Barral, 1985.
- Fortuny*. Traducció castellana de Basilio Losada. Barcelona: Círculo de Lectores, 1987.
- Fortuny*. Traducció al romanès de Filip Traian. Bucarest: Univers, 1988.

Fortuny: novela. Traducció castellana de Basilio Losada. Edició especial per a Crèdit Català del Llibre. Barcelona: Planeta, 1988. (“Col·lecció de la Novel·la Catalana”)

Fortuny. Traducció al noruec de Kjell Risvik. Oslo: Gyldendal, 1991.

Fortuny: roman. Traducció al suec de Miquel Ibáñez. Värnamo: Brombergs, 1991.

Fortuny: roman. Traducció al francès de Mathilde Bensoussan. París: Du Seuil, 1992.

Fortuny. Barcelona, Grans Èxits, 1994. (“Biblioteca grans premis”; 7)

Fortuny. Barcelona: Planeta, 2003. (“Ramon Llull”; 70)

Fortuny. Pròleg de Jordi Galves. Barcelona: MDS Books; Mediasat, 2003. (“*El Mundo*, Les millors obres de la literatura catalana”; 24)

Fortuny. Barcelona: Backlist Contemporàneos, 2010.

Fortuny. Traducció a l’anglès d’Adrian Nathan West. Boston: David R. Godine, 2016.

Fortuny. Traducció a l’italià de Nicola Palladino. Roma: Aracne, 2016.

ARTICLES, TESIS I LLIBRES SOBRE PERE GIMFERRER I LA SEVA OBRA

ARNAU, Carme. “*Fortuny* o el mirall dels miralls”. *Avui*, 30 de març de 1991, p. 49.

BASSETS, Lluís. “*Fortuny*, un poema en prosa sobre la creació literària”. *Quadern de Cultura*. *El País*, 24 de juliol de 1983).

BLECUA, Alberto. “Discurs de contestació”. A: *Reflexions sobre la paraula poètica*. Barcelona: Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona, 2008, p. 21-27.

BLESA, Túa. “Apariciones en aparicions”. *Zurgai: Euskal herriko olerkiaren aldizkaria: Poetas por su pueblo*, núm. 12 (desembre, exemplar dedicat a Pere Gimferrer) (2006).

BOU, Enric. “Pere Gimferrer”. A: RIQUER, Martí de; COMAS, Antoni; MOLAS, Joaquim. *Història de la literatura catalana*. Vol. XI. Barcelona: Ariel, 1988, p. 385-394.

— “Pere Gimferrer: del escritor a la escritura”. *Anthropos*, núm. 140 (1993), p. 41-44.

— “Pere Gimferrer: escriptors i escriptura”. A: *Papers privats. Assaig sobre les formes literàries autobiogràfiques*. Barcelona: Edicions 62, 1993, p. 117-124.

— “Pere Gimferrer: una poètica en acció”. A: GIMFERRER, Pere. *Obra catalana completa*. Vol. 5. *Assaigs crítics*. Barcelona, Edicions 62, 1997, p. 5-14.

— “Pròleg”. A: *Antologia poètica*. Barcelona: Edicions 62, 1999, p. 7-46.

— (ed.). “Pere Gimferrer: Una poètica del instant”. *Anthropos*, núm. 140 (1993).

- “Il Mago di Venezia. Le arti di Mariano Fortuny y Madrazo”. A: ARBAN, ADRIANA, BISSUTI FRANCESCA, CLEOTTI MARIA I MILDONIAN PAOLA, *Personaggi stravaganti a Venezia tra '800 e '900*, Venècia: Antiga Edizioni, 2011.
- BOU, Enric; PLA I ARXÉ, Ramon (ed.). “Pere Gimferrer”. A: *Creació i crítica en la literatura catalana*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, 1993, p. 123-128.
- CAROL, Lúdia. “Dracula, the vampire in Catalonia: between literature and cinema through Pere Gimferrer”. *Catalan Review* (Liverpool University Press), núm. 28 (2014), p. 107-117.
- “Dau al Set, la cauta subversió d’una avantguarda imperscindible”. A: MARÍ Antoni; MERCADÉ Albert (ed.), *La Modernitat cauta 1942-1963. Resistència, resignació, restauració*, Barcelona: Angle Editorial, El fil d’Ariadna / 76. pp. 91-107
- CASTELLET, Josep Maria. “Pròleg”. A: GIMFERRER, Pere. *Dietari 1979-1980*. Barcelona: Edicions 62, 1981, p. 7-17.
- DRACS, Ofèlia. “La vànova de Valentino”. *El Món*, 5 de juliol de 1983, p. 22.
- “Fortuny, de Gimferrer, guanya el premi Crexells”. *Avui*, 14 de desembre de 1983, p. 40.
- GALVES, Jordi. “Pròleg”. A: GIMFERRER, Pere. *Fortuny*. Barcelona: MDS Books/Mediasat, 2003. (“*El Mundo*, Les millors obres de la literatura catalana”; 24)
- “Gimferrer i Parcerisas, premis de la crítica”. *Avui*, 8 d’abril de 1984, p. 24.
- GRASSET, Eloi. “Com construir un imaginari. La intertextualitat en el *Fortuny* de Pere Gimferrer”. *Revista Literatures*, 2a època, núm. 4 (2006), p. 43-59.
- “Dietari ver, dietari fals, dietari’. El *Dietari* de Pere Gimferrer: un moviment cap a la ficció”. A: BORJA, Joan *et al.* (ed.). *Diaris i dietaris*: València; Alacant: Denes, 2007, p. 457-467.
- “El dietari ficcional de Pere Gimferrer”. *Catalan Review* (Barcelona), núm. 25 (2011), p. 199-208.
- “El quequeig modern i la sutura de la tradició. Eugeni d’Ors, Pere Gimferrer i la tradició estilística moderna”. A: PLA, Xavier (cur.). *Eugeni d’Ors. Potència i resistència*. Barcelona: Institució de les Lletres Catalanes, 2015, p. 195-196.
- *Modernitat i canvi de llengua. El pas del castellà al català a l’obra de Pere Gimferrer (Aspectes crítics, teòrics i lexicomètrics)*. Tesi doctoral. Universitat de Girona: Universitè Paris IV – Sorbonne, 2011.

- “Referent i estil en el dietari”. *Ítaca* (Universitat d’Alacant), núm. 1 (2010), p. 169-179.
- (cur.) “Dossier: Cincuenta años de ‘Mensaje del Tetrarca’, de Pere Gimferrer”. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, núm. 20 (2n semestre 2013).
- GRILLI, Giuseppe. “Pròleg”. A: GIMFERRER, Pere. *Marinejant*, Barcelona, Proa, 2016.
- “Premessa”. A: GIMFERRER, Pere. *I rari*, Roma, Aracne, 2012.
- MASOLIVER, Joan Ramon. “Gimferrer-Fortuny, Pere: Stone of Venice”. A: BOU, Enric; PLA I ARXÉ, Ramon (ed.). “Pere Gimferrer”. A: *Creació i crítica en la literatura catalana*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, 1993, p. 130-133.
- “Venècia, Venècia, Vinieixa, Venice...”. *La Vanguardia*, 27 de setembre de 1983, p. 36.
- OLLER, Dolors. “Pere Gimferrer: El temps intemporal”. A: *La construcció del sentit*. Barcelona: Empúries, 1986, p. 42-44.
- “Pere Gimferrer, *Fortuny*. Una nova i brillantíssima dimensió estètica de la novel·la en llengua catalana”. *Serra d’Or*, núm. 575, (setembre 1983), p. 45.
- ORJA, Joan. “El derecho de hablar en paz”. *La Vanguardia*, 19 de juny de 1986), p. 46.
- PAZ, Octavio. “La trama mortal”. *El País*, 13 de març de 1984.
- PELFORT, Joan. “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*, núm. 39 (1989), p. 109-119.
- PIÑOL, Rosa Maria. “Gimferrer reafirma que *Fortuny* és una novel·la”. *Avui*, 19 de maig de 1983, p. 32.
- “La novel·la de Pere Gimferrer guanyà el premi Lluç”. *Avui*, 24 d’abril de 1983, p. 34.
- ROJAS, Carlos. “Carta a Pere Gimferrer”. *La Vanguardia*, 24 de juliol de 1983, p. 7.
- SILES, Jaime. “La novela como caleidoscopio: *Fortuny*, de Pere Gimferrer”. *Ínsula*, núm. 447 (1984), p. 4.
- SOLDEVILA, Llorenç. “Pere Gimferrer: *Fortuny*”. *Faig* (Manresa), núm. 20 (1983), p. 53-57.
- SUSANNA, Àlex. “*Fortuny* o la luxúria intel·lectual”. *La Vanguardia*, 9 de juny de 1983, p. 43.
- TRIADÚ, Joan. “Pere Gimferrer: una novel·la? Tant se val!”. *Avui*, 10 de juny de 1983.

- UMBRAL, Francisco. "Gimferrer". *El País*, 21 de novembre de 1983.
- ZIMMERMANN, Marie-Claire. "A la croisée des arts plastiques, le prestige des mots: *Fortuny* de Pere Gimferrer". A: PRUDON, Montserrat; CHOUX, Martine (ed.). *Hommage à Pierre Vilar*. París: Éditions Hispaniques, 1993, p. 205.
- "Formes d'escritura en l'obra de Pere Gimferrer". A: *Actes del Dotzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*. Vol. I. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2003, p. 17-41.

ENTREVISTES A PERE GIMFERRER

- BIGORDÀ, Josep; MARTÍ GÓMEZ, Joan. "Pere Gimferrer". *Barcelona: Metròpolis Mediterrània*, núm. 16 (1990), p. 129-133.
- COBOS, José María. "Pere Gimferrer: la paraula i la imatge". *La Vanguardia*, 16 d'agost de 1983), p. 21.
- ELGUERO, Ignacio. "Entrevista". *Panorama de Libros Mercurio* (Sevilla: Fundación José Manuel de Lara), núm. 127 (gener 2011).
- F. P. "“Me hubiera gustado vivir en la *belle époque*”". *La Vanguardia*, 23 d'abril de 1983, p. 42.
- FERNÁNDEZ, Víctor. "Entrevista a Pere Gimferrer". *La Razón*, 7 de juny de 2012. [En línea].
http://www.larazon.es/detalle_hemeroteca/noticias/LA_RAZON_462245/5251-pere-gimferrer-escritor-y-academico-almodovar-no-me-interesa#.UcV1ITuGHN0
[Consulta: 23 maig 2016]
- GUERRERO, Joan Carles. "Els violins zíngars de Pere Gimferrer i la PRESENCIA revolucionària de Jaume Fuster". *Presència*, 5 de maig de 1983, p. 19-23.
- GUERRERO MARTÍN, José. "El mundo no sería el mismo sin Rimbaud". *La Vanguardia Magazine*, 16 de juny de 1985), p. 6-10.
- GUILLAMON, Julià. "Pere Gimferrer, més enllà dels miralls". *Avui*, 27 de gener de 1985, p. 37-38.
- "Pere Gimferrer: vigència recobrada del poema". *Cultura*, núm. 11 (1990), p. 16-23.

- HEYMANN, Jochen; MULLOR-HEYMANN, Montserrat. “La consciencia crítica: Pere Gimferrer [entrevista]”. A: *Retratos de escritorio. Entrevistas a autores españoles*. Frankfurt: Vervuert Verlag, 1991, p. 55-77.
- MARTÍ GÓMEZ, José. “Pere Gimferrer: Venecia vista a través de un viajero enamorado”. Entrevista en forma de monòleg. *La Vanguardia*, 5 d’agost de 1985, p. 16.
- NOPCA, Jordi. “Gairebé tots els meus poemes són castells de foc”. *Ara.cat*, 15 de desembre de 2016.
- PONS ALORDA, Jaume Cristòfol. “Pere Gimferrer: ‘si un poema funciona, ja trobarà els seus lectors’”. *Núvol*, 21 de febrer de 2016.
- WEST, Adrian Nathan. “From Catalan Poets to *Fortuny* Gowns. A conversation with Pere Gimferrer”. *World Literature Today* (University of Oklahoma), (març/abril 2016), p. 10-13.

BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA DE CRÍTICA LITERÀRIA CATALANA I HISTÒRIA DE LA LITERATURA CATALANA

- ARITZETA, Margarida. “Jaume Fuster, el compromís amb la literatura”. *Serra d’Or*, núm. 461 (maig 1998), p. 14-18.
- AUTORS DIVERSOS. *Jaume Fuster*. Barcelona: Edicions 62, 1999.
- BROCH, Àlex. “Anys setanta i vuitanta: una visió general del període”. A: BORDONS, Glòria; SUBIRANA, Jaume (ed.). *Literatura catalana contemporània*. Barcelona: Proa, 1999
- *Literatura catalana dels anys setanta*. Barcelona: Edicions 62, 1980.
- *Literatura catalana dels anys vuitanta*. Barcelona: Edicions 62, 1991.
- CAMPS, Assumpta. *El Decadentismo italiano en la literatura catalana*. Berna: Peter Lang AG International Accademica Publishers, 2010.
- CÒNSUL, Isidor. “De la poesia a la novel·la”. *Serra d’Or*, núm. 421 (gener 1995), p. 12-13.
- “Parlem massa i llegim poc”. *La Vanguardia*, 27 d’octubre de 1992, p. 6.
- “Vint anys de novel·la (1970-1995) (una aproximació)”. *Caplletra*, núm. 22 (primavera 1997), p. 11-26.

- ESPADALER, Anton Maria. *Història de la literatura catalana*. Barcelona: Barcanova, 1993.
- FERRATER, Gabriel. *Sobre literatura*. Barcelona: Edicions 62, 1979.
- GUILLAMON, Julià. “Experimentació i comunicació”. A: MAS PEINADO, Ricard (ed.). *Èczema. Del textualisme a la postmodernitat. 1978-1984*. Sabadell: Museu d’Art de Sabadell, 2002.
- *Joan Perucho, cendres i diamants. Biografia d’una generació*. Barcelona: Galàxia Gutenberg, 2015.
- MESEGUER, Lluís. *Literatura oberta*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1997.
- PARCERISAS, Francesc. “Novelas y premios: sacar el carro del atolladero”. *La Vanguardia*, 26 d’abril de 1984, p. 47.
- PI DE CABANYES, Oriol. *A punta d’espasa. Noves glosses d’escriptors*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 2005.
- PONS, Margalida. “Aproximació a la narrativa experimental postfranquista”. *Catalan Review. International Journal of Catalan Culture*, núm. XIX/1-2 (2005), p. 173-196.
- (ed.). *Textualisme i subversió: formes i condicions de la narrativa experimental catalana (1970-1985)*. Barcelona, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 2007.
- RIAMBAU, Esteve; TORREIRO, Casimiro. *La Escuela de Barcelona: el cine de la “gauche divine”*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- RIERA, Ignasi. “Balanz del segon semestre de 1981. Novel·les i novel·listes”. *Serra d’Or*, núm. 270 (març 1982), p. 35-38.
- “Moltes novel·les a la recerca d’una novel·lística”. *Serra d’Or*, núm. 293 (febrer 1984), p. 51-52.
- “Novel·les 1982: la taula ben parada”. *Serra d’Or*, núm. 279 (desembre 1982), p. 73-75.
- “Novel·les per a fer país”. *Serra d’Or*, núm. 298/299 (juliol/agost 1984), p. 73-74.
- “Sobre novel·la catalana d’ara”. *Serra d’Or*, núm. 262/263 (juliol/agost 1981), p. 69-71.
- “Un premi del 1968 relançat el 1981”. *Avui*, 23 d’abril de 1987, p. 37.

- ARGAN, Giulio Carlo (ed.). *Il revival*. Milà: Gabriele Mazzotta, 1974.
- BAKHTIN, Mikhaïl. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona: Kairós, 1978.
- BONILLA, Juan. *El tiempo es un sueño pop. Vida y obra de Terenci Moix*. Barcelona: RBA Libros, 2011.
- CAPARRÓS LERA, Josep M. *Cine y vanguardismo. Documentos cinematográficos y cine-club Monterols (1951-1967)*. Barcelona: Flor del Viento, 2000.
- CRAIG, Herbert E. *The Reception of the Writings of Marcel Proust in Spain: Translations, Literary Criticism, and Narrative Influence*. Lewiston: Edwin Mellen Press, 2012.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*. París: Seuil, 1972.
— *Fiction et diction*. París: Seuil, 2004 [1991].
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosphere, Mood, Stimmung On a Hidden Potential of Literature*. Califòrnia: Stanford University Press, 2012.
- JAUSS, Hans Robert. *La historia de la literatura como provocación*. Barcelona: Península, 2000.
- MAGRIS, Claudio. “Pròleg”. A: *Carta de Philipp Lord Chandos a Francis Bacon*. Barcelona: Quaderns Crema, 2007.
- MARTIN, Brian Joseph. *Napoleonic Friendship: Military Fraternity, Intimacy, and Sexuality in Nineteenth-Century France*. UPNE, 2011.
- SAID, Edward W. *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*. Trad. it. de Stefano Galli. Milà: Feltrinelli, 2005.
- TUBAU, Ivan. “*Film Ideal y Nuestro Cine. Tendencias de la crítica cinematográfica española en revistas especializadas, años sesenta*”. Tesi de doctorat. Universitat de Barcelona, 1979.

OBRES LITERÀRIES I ALTRES

- ARTÍS-GENER, Avel·lí. *L'enquesta del Canal 4*. Barcelona: Proa, 1973.
- BEAUVOIR, Simone de. *Los Mandarines*. Barcelona: EDHASA, 1982.

- CAMPS I OLIVER, Assumpta. *El Decadentismo italiano en la literatura catalana*. Berna: Peter Lang AG International Accademica Publishers, 2010.
- *La recepció de Gabriele D'Annunzio a Catalunya*. Barcelona: Curial, 1996.
- CASTLE, Terry. *The Literature of Lesbianism: A Historical Anthology from Ariosto to Stonewall*. Columbia University Press, 2005.
- CECCHI, Dario. *Coré. Vita e dannazione della Marchesa Casati*. Bolonya: L'Inchiostroblu, 1986.
- CHALON, Jean. *Liane de Pougy, courtisane, princesse et sainte*. París: Flammarion, 1994.
- CHAPLIN, Charles. *My autobiography*. Londres: The Bodley Head, 1964.
- CIRLOT, Lourdes. *National Gallery*. Barcelona: Espasa, 2007. (“Museos del Mundo”; 1)
- COLOMBO, Francesco. “D'Annunzio portò la bara di Wagner? Con la fantasia”. *Corriere della Sera*, 17 de juny de 1995, p. 35.
- D'AMERINI, Gino. *D'Annunzio e Venezia*. Milà: Arnaldo Mondadori, 1943.
- D'ANNUNZIO, Gabriele. *Altri Taccuini*. Milà: Arnaldo Mondadori, 1976.
- *Il compagno dagli occhi senza cigli e altre Faville del maglio*. Milà: Arnaldo Mondadori, 1976.
- *Il fuoco*. Milà: Mondadori, 1977.
- *Pagine sull'arte*. Ed. a cura de Gibellini P. i S. Fugazza. Milà: Abscondita, 2012.
- *Taccuini*. Milà: Arnaldo Mondadori, 1965.
- *Tragedie, sogni e misteri*. Milà: Arnaldo Mondadori, 1964.
- DÍEZ, José Luis (ed.). *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)*. Catàleg d'exposició. Madrid: Museo del Prado, 1994.
- DUFRESNE, Claude, *Trois grâces de la Belle Époque*. París: Bartillot, 2003.
- FUSTER, Jaume. *Abans del foc*. Barcelona: Edicions 62, 1971.
- *De mica en mica s'omple la pica*. Barcelona: Edicions 62, 1972.
- *L'Illa de les Tres Taronges*. Barcelona: Planeta, 1983.
- *La corona valenciana*. València: Tres i Quatre, 1982.
- *Tarda, sessió contínua, 3,45*. Barcelona: Edicions 62, 1975.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von. *Andrea o i ricongiunti*. Trad. it. de Gabriella Bemporad. Milà: Adelphi, 1976.
- *Andreas o los unidos*. Barcelona: Barral, 1978.

- *L'avventuriero e la cantante o I doni della vita*. Trad. it. a cura d'Enrico Groppali. Milà: SE, 1987.
- JIMÉNEZ, Lourdes. "Siegmond i Sieglinde de Mariano Fortuny". A: *Bicentenari del naixement de Wagner*. [En línia]. <<http://www.bicentenariwagner.cat/siegmund-i-sieglinde-de-mariano-fortuny/>> [Consulta: 23 maig 2016]
- KRISTEVA, Julia. *Les Samourais*. París: Fayard, 1990.
- LA DELFA, Giuseppina. "Liane de Pougy". [En línia]. <<http://www.culturagay.it/biografia/271>> [Consulta: 23 maig 2016]
- MAMOLI ZORZI, Rosella. *In Venice and in the Veneto with Henry James*. Venècia: Supernova, 2005.
- *Lettere da Palazzo Barbaro: lettere 1869-1907: con alcune lettere di D. S., A., R. Curtis / Henry Jame*. Milà: Archinto, 1989.
- *Letters from the Palazzo Barbaro / Henry James*. Londres: Pushkin Press, 1998.
- MORAND, Paul. *Venises*, París: Gallimard, 1971.
- MURS, Eva. "Mariano Fortuny Madrazo: un wagnerià polifacètic". *Wagneriana Catalana*, núm. 30 (2009).
- PERUCHO, Joan. *Històries apòcrifes*. Barcelona: Edicions 62, 1974.
- PLA, Josep, *En mar*. Barcelona: Destino, 1971. ("Obra completa"; 18)
- *Veure Catalunya*. Barcelona: Destino, 1980.
- PORCEL, Baltasar. *Els argonautes*. Barcelona: Edicions 62, 1968.
- *La lluna i el "Cala Llamp"*. Barcelona: Albertí, 1963.
- *Solnegre*. Barcelona: Albertí, 1961.
- PORRO, Maurizio. "È falso quel porno firmato D'Annunzio". *Corriere della Sera*, 12 d'octubre de 1998, p. 29.
- POUGY, Liane de. *Mes Cahiers Bleus*. París: Plon, 1977.
- PRAZ, Mario. *Bellezza e bizzarria. Saggi scelti*. Milà: Arnoldo Mondadori, 2009.
- RACIONERO, Lluís. *Cercamón*. Barcelona: Edicions 62, 1982.
- RAPONI, Elena. *Hofmannsthal e l'Italia. Fonti italiane nell'opera poetica e teatrale di Hugo von Hofmannsthal*. Milà: V & P Università, 2002.
- RUSKIN, John. *Le pietre di Venezia*. Ed. a cura d'Attilio Birilli. Milà: Mondadori, 2000.
- RYERSSON, Scot D.; ORLANDO, Yaccarino Michael. *Infinita Varietà. Vita e leggenda della Marchesa Casati*. Milà: Corbaccio, 2003.

SMAGRASSI, Michele. "L'amante del Vate". *La Repubblica.it*, 9 de maig de 2010. [En línia].

<<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2010/05/09/amante-del-vate.html>> [Consulta: 23 maig 2016]

STENDHAL. *Chartreuse de Parme*. París: Garnier, 1961.

TAMAGNE, Florence. *A history of homosexuality in Europe: Berlin, London, Paris, 1919-1939*. Vol. I i II. Algora Publishing, 2006.

VULMARO, Zoffi. "Forse che sì, forse che no". *Italialibri.it*, 24 de novembre de 2003. [En línia].

<http://www.italialibri.net/opere/forsechesiforsecheno.html#Top_of_Page> [Consulta: 23 maig 2016]

ZWEIG, Stephan. *El món d'ahir: memòries d'un europeu*. Barcelona: Quaderns Crema, 2001.

SOBRE MARIÀ FORTUNY I MARSAL

DOÑATE, Mercè; MENDOZA, Cristina; QUÍLEZ CORELLA, Francesc. *Grans genis de l'art a Catalunya. Fortuny / 5*, Barcelona: Círculo, 2008.

GONZÁLEZ, Carlos; MARTÍ, Montse. *Mariano Fortuny Marsal*. Vol. 1. *Maestros del arte de los siglos XIX y XX*. Barcelona: Diccionari Ràfols, 1989.

TORRES GONZÁLEZ, Begoña. *Fortuny un mundo en miniatura*. Madrid: Libsa, 2008.

SOBRE MARIÀ FORTUNY I MADRAZO

Dins la pàgina web del Museu del Disseny de Barcelona, arran de l'exposició *Fortuny i la llàntia meravellosa* (abril 2011), trobem informació tant d'altres catàlegs d'exposicions com enllaços a la vida i l'obra del pintor. <<http://www.museudeldisseny.cat/node/742>> [Consulta: 23 maig 2016]

AUTORS DIVERSOS. *El Fortuny de Venècia*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1984. — *Fortuny nella Belle Epoque*. Milà: Electa, 1984.

FRANZINI, Claudio; ROMANELLI, Giandomenico; VATIN BARBINI, Pascaline (cur.).

Museo Fortuny a Palazzo Pesaro degli Orfei, Venezia. Milà: Skira, 2008.

OSMA, Guillermo de. *Fortuny, Proust y los ballets rusos.* Barcelona: Elba, 2010.

— *Mariano Fortuny: His life and work.* Nova York: Rizzoli, 1985.

— *Mariano Fortuny, arte, ciencia y diseño.* Madrid: Ollero y Ramos, 2013.