

2 La recepción crítica de la obra

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

2.1 Descripción

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.3 El premio Ramon Llull y otros reconocimientos:

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

³ Anexos, § 1 «Entrevista».

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

En cuarto lugar, Vicenç Villatoro, que con su

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[*Fortuny*] propiament no es novel·la o crònica – que impliquen un devenir – ni poesia o prosa poètica siquiera. Sí un suntuós desplegament verbal que el atiesat català literari de hoy refuerza con la expresiva immediates del 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. (Masoliver 1983)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.6.1 Pere Gimferrer sobre *Fortuny*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.6.2 Pere Gimferrer sobre la novela en lengua catalana

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

24/XI/1979, «Llengua i estil»

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

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

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

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

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

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

8/XII/1979, «La corrupció dels mots»

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

29/I/1980, «Llorenç Villalonga»

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

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

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

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

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

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

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

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

30/V/1980, «Catalanització»

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

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

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

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

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

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

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

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

20/VIII/1980, «Els ulls i els mots»

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

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

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

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

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

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

