

3 Análisis narratológico de *Fortuny*

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

3.1 Base narratológico

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

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

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

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

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

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

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

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

3.2 La historia

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

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

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

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

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

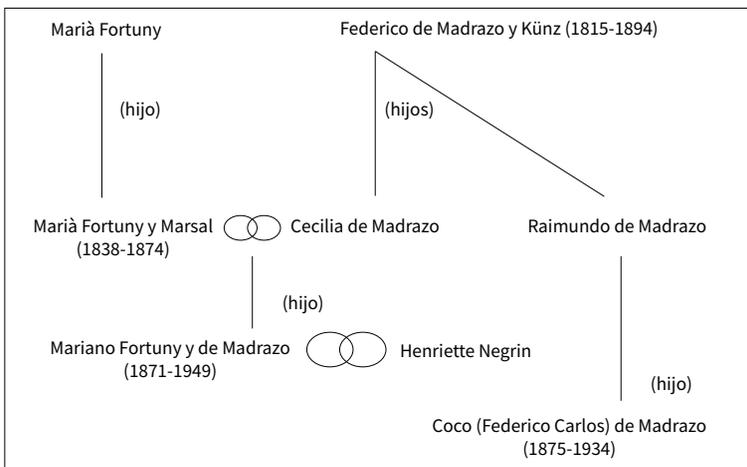


Tabla 1 Árbol genealógico de la familia Fortuny y Madrazo creado por la autora teniendo en cuenta solo a los personajes que salen en la novela

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

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

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

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

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

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

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

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

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

c) Capítulos que evocan otras ciudades

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.3 La voz

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.4 El modo

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.5 La estructura. Fragmentación y personajes

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

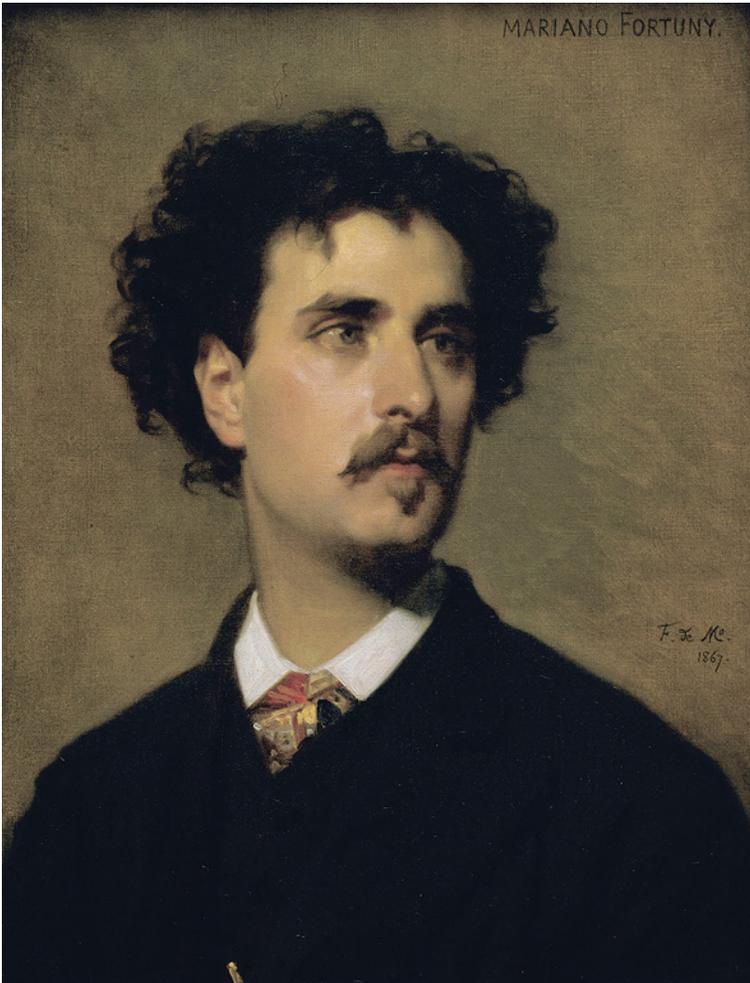


Figura 2 Federico de Madrazo y Küntz, *Retrato en busto del pintor Marià Fortuny*. 1867. Óleo sobre lienzo, 54 × 42,5 cm. Barcelona, MNAC, obra no expuesta. Web del MNAC, <https://www.museunacional.cat> © Museu Nacional d'Art de Catalunya

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

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

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

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

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

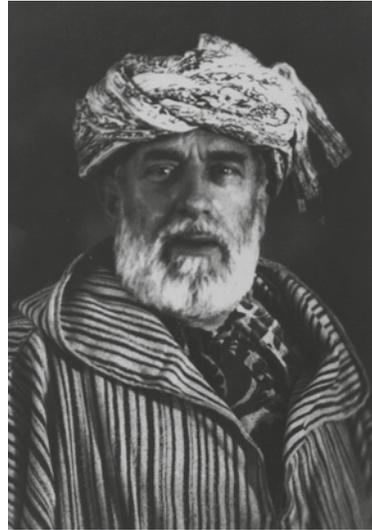


Figura 3 Mariano Fortuny y Madrazo en una fotografía de los años treinta. Venecia, Archivo Museo Fortuny. <http://luisantoniodevilla.es/web/articulos/el-fortuny-de-venecia/>

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

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

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

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

3.6 El tiempo

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

tante en toda la novela. Gimferrer también aplicó esta estrategia en muchos de los textos de los *Dietarios*. Grasset (2011b, 153-7) afirma que hay dos estrategias que Gimferrer aplicó tanto a los *Dietarios* como en *Fortuny*: la fragmentación y la no distinción (ontológica) entre los personajes de ficción y los históricos; y estas dos estrategias sirven a Gimferrer para superar en el espacio literario del relato la linealidad cronológica del tiempo y la diferencia entre realidad y ficción.⁶

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

«El tema de la Història» (7-X-1979)

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

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

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

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

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

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

També en este article Gimferrer nos diu que la Història se deu explicar desde la interpretació. Així, per entendre la Història, o per entendre les notícies de un diari i saber en què món vivim i no repetir certs episodis dramàtics del passat, hay que evitar la simple exposició de dades porque son vacies de significació, y hay que interpretarlos y ponerlos en relació amb altres fets. En este sentit, podem afirmar que els acontecimientos que se narren en *Fortuny* son unos fets històrics interpretats per su autor y narrats a través de un narrador. En esta interpretació hay un marge considerable per a la suposició, la aproximació, porque el escritor no ha vivit en primera persona els fets que explica y porque no se puede ni explicar todo ni transmitir solo dades. Els límits entre la realitat y la ficció també en un relato que narra fets històrics (tenga este la forma que tenga, de noticia o de diari o de novela) necessàriament se disuelven.

«Història i moral» (29-XI-1979)

Es en este text que Gimferrer llega a la qüestió del gènere literari. El escritor reflexiona en torno a este gran tema que es narrar la Història (es decir, fets de la Història) ahora teniendo en cuen-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Veamos un ejemplo:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.7 Elementos paratextuales

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

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

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

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

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

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

3.7.1 El título

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

3.7.2 Las dedicatorias

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

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

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

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

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

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

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

3.7.3 Los epígrafes

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

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

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

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

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

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

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

El tercer epígrafe,

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

3.7.4 El título de cada capítulo

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

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

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

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

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

3.7.5 El escrito de la contracubierta de la primera edición

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

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

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

¿Quién escribió el texto de la contracubierta?

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

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

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

10 Anexo, § 1 «Entrevista».

