

## 5 La prosa poética de *Fortuny* Écfrasis e intertextualidad

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

### 5.1 Figuras retóricas

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

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

---

**1** Anexos, § 3.2 «J.V. Foix».

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

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

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

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

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

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

<sup>2</sup> Anexos, § 1 «Entrevista».

<sup>3</sup> Gimferrer hablaba con Julià Guillamon sobre esta relación entre los *Dietaris* y *Fortuny* en la entrevista «Més enllà dels miralls» (Guillamon 1985). Aquí, Gimferrer también subrayaba el aspecto visual y la influencia del cine en el conjunto de su obra.

escenas. En el segundo dietario parece que no hay imágenes concretas, materiales, desde las cuales parte el autor y a las cuales se pueda decir que hacen referencia. Así, hablamos de *écfrasis nocional* porque Gimferrer traduce en palabras procesos mentales, como por ejemplo pensamientos, fantasías, visiones, recuerdos. Es el caso de la descripción de Josep Pla, que corresponde a la imagen de su recuerdo, fruto de un encuentro no muy lejano. De hecho, el mismo título, «Possible imatge de Josep Pla», ya indica que se está haciendo referencia - o que se está traduciendo en palabras - un recuerdo y, por lo tanto, una imagen subjetiva, mental:

El veig de trasantó. Josep Pla? [...] Mireu: el meu Josep Pla és aquí, de trasantó, en una raconada d'un saló del Ritz. Hi ha unes senyores assegudes parlant. Pla duu una boina i, també assegut, a estones parloteja i a estones calla, lúcid, vívid, amb ulls espurnejants de pastor tartàric. (Gimferrer 1995b, 324)

La gran mayoría de los referentes en *Fortuny* son imágenes concretas (cuadros, fotografías y fotogramas de películas). Así lo reconocía el mismo Gimferrer:

Fácilmente inferirá el lector que algunas de mis fuentes principales no fueron literarias sino visuales: pinturas, fotografías, secuencias fílmicas. (Gimferrer 1987, 13)

Estas imágenes sirven, según el expediente retórico de la écfrasis, de referente (extratextual) para construir los fragmentos de la narración que conforman el relato. En la écfrasis relativa al cuadro *Egyptian girl* de Sargent, el escritor va más allá de una transposición en palabras de una imagen porque no se 'limita' solo a describir la imagen, porque además transmite un significado, una atmósfera. Como ha indicado Grasset (2006, 56-7), Gimferrer rehuye de la écfrasis literal para explorar en la capacidad ilusoria del lenguaje escrito.

Mediante una prosa poética construida con una sintaxis y un lenguaje elaborados, Gimferrer, en el proceso de transcribir en palabras una imagen, pone un énfasis especial en algún aspecto concreto de la imagen. De este modo, la écfrasis evoca una imagen, y también transmite un conjunto de sensaciones. En este caso del cuadro de la chica egipcia, la atención de la descripción y, por lo tanto, de la écfrasis, recae en la atmósfera erótica del cuadro.

Umberto Eco, analizando de qué manera un texto verbal puede hacer ver algo, estudia con detenimiento el 'problema' de la écfrasis. Eco, considerando que la écfrasis es una descripción de una obra visual, también entiende el proceso de transformar un texto visual en escrito como un acto de traducción.

A propósito de cómo un texto verbal hace ver algo, no se puede ignorar el problema de la écfrasis, entendida como descripción de una obra visual, ya sea cuadro o escultura. [...] Con la écfrasis se traduce en cambio, un texto visual en texto escrito. (Eco 2009, 270)

Eco distingue entre dos tipologías de écfrasis, la clásica (o patente) y la oculta. La écfrasis patente (o literal, término que hemos usado unas líneas más arriba, teniendo en cuenta las observaciones de Grasset) se limita a traducir en palabras una imagen; en cambio, la écfrasis oculta es aquella que, más que querer describir una imagen a través de las palabras, quiere evocar una visión.

Si la écfrasis patente quería ser juzgada como una traducción verbal de una obra visual ya conocida (o que se pretendía que resultara conocida), la écfrasis oculta se presenta como un dispositivo verbal que quiere evocar en la mente del que lee una visión, lo más precisa posible. (270)

En este sentido, definimos las écfrasis de *Fortuny* dentro de la tipología de écfrasis oculta. Según Eco, la écfrasis oculta presupone dos tipos de lector: el ingenuo y el culto.

Sin embargo, como decía, en una écfrasis oculta se parte del doble principio de que (i) si el lector ingenuo no conoce la obra visual en la que se inspira el autor, debe poder descubrirla en cierto sentido con su imaginación, como si la viera por primera vez, pero también que (ii) si el lector culto ya ha visto la obra visual inspiradora, el discurso verbal debe ser capaz de hacérsela reconocer. (272)

En el caso de *Fortuny*, el lector puede ser ingenuo y culto a la vez, es decir, a veces reconocerá la imagen referente, como podría ser el cuadro de Velázquez *La Venus del espejo*, pero otras muchas no, como podría ser el caso de las fotografías de los desnudos femeninos para estudios pictóricos de Mariano Fortuny y de Madrazo. A pesar de que el lector no (re)conozca todas las imágenes de las écfrasis ocultas que conforman la novela, éste recrea con su imaginación las imágenes que evocan, como si las viera por primera vez. Por ejemplo, a pesar de que el lector no haya visto nunca el cuadro de Sargent *Egyptian girl*, a través del la écfrasis (y de su imaginación) visualizará por primera vez el cuadro y las sensaciones que este puede transmitir, según el escritor/narrador. En este sentido, tanto o más importante es la imagen real que la écfrasis describe como todo el mundo que la imagen puede evocar. En otras palabras, y siguiendo con el ejemplo del cuadro *Egyptian girl*, Gimferrer mediante una écfrasis oculta describe la chica egipcia pintada por Sargent, pero también evoca todo el erotismo que Sargent plasmó en esta tela para sugerir el imaginario Fortuny.

El cantautor catalán, Quico Pi de la Serra, inmediatamente quedó fascinado de esta capacidad visual y sugerente de la novela de Gimferrer. En una entrevista, Pi de la Serra reconocía que su canción *Bolero* se inspiraba en *Fortuny*:

[*Bolero*] és feta a partir de la novel·la *Fortuny* de Pere Gimferrer. Ja feia temps que em preocupava, en els meus textos, de dir les coses amb imatges. Estava encaparrat amb això, quan vaig llegir el *Fortuny*. Allò era el que necessitava, i vaig començar d'agafar frases aïllades sense cap relació entre elles i, una mica a l'estil surrealista, les vaig unir. En va sortir un bolero. (Noya 1985)

Unos años más tarde, otro periodista consideraba que esta operación del cantautor era «embolicar massa la troca» (es decir, rizar demasiado el rizo), pero Pi de la Serra insistía en el efecto visual de la novela de Gimferrer, como uno de los rasgos más innovadores e interesantes.

—Trobo que fer un bolero a partir de les frases pescades del Pere Gimferrer, al *Fortuny*, és embolicar la troca al màxim, no? —Això va ser com un flash, després de decidir no rimar, un dia lleigeixo el llibre del Gimferrer i, tal i com ell explica les coses, és com a mi m'agradaria explicar-les. Me'l torno a llegir dues vegades més. Llavors a partir de les tres lectures, començo a inventar-me una història basant-me en certes idees d'ell, en certes imatges, i surt un bolero que no té res a veure amb el llibre, ni re, no? (Vendrell 1988)

Las consideraciones de Pi de la Serra reflejan el carácter visual y musical que Gimferrer da a su prosa para construir una novela que, más que explicar una historia, la quiere hacer visible y audible.

Como hemos dicho, Gimferrer se presentó al Premio Ramon Llull con el pseudónimo de Jordi Fraginalls. Un nombre que a través de las consonantes fricativas *g* [ʒ] y *f* [f] consigue una musicalidad. El mismo efecto Gimferrer lo consigue con el 'abuso' de las aliteraciones creando un efecto sonoro, capaz de sugerir al lector atmósferas y sensaciones concretas (el ruido del viento entre las hojas) o abstractas (amor, sueño, etc).

### 5.3 Intertextualidad

Toda la obra de Pere Gimferrer se podría considerar como un catálogo de intertextualidad o, dicho en otras palabras, la intertextualidad es una característica común en toda la producción de Gimferrer, con un conjunto de referencias explícitas y/o implícitas a otras obras, que van desde el cine a la literatura, pasando por las artes plásticas o las ciencias humanas.

Por cuestiones de espacio, aquí sólo tendremos en cuenta a un conjunto de teorías que, entre los años setenta y ochenta del siglo pasado, establecieron las bases para poder afirmar que allá donde hay intertextualidad hay interdisciplinariedad. Desde esta óptica, para autores como Roland Barthes y, sobre todo, Gerard Genette (para citar a los nombres más conocidos) el primer paso que se tiene que hacer para establecer esta relación pasa por concebir cualquier producto cultural como un texto. Así, y sin movernos del ámbito de las ciencias humanas, no solo en la literatura o en los escritos de historia se producen textos, sino que también las obras artísticas, como los cuadros, las fotografías y las películas, se consideran textos y, como tales, siempre potencialmente conectados (o 'conectables') entre ellos. De este modo, cada vez que observamos un texto que alude a otro texto, que pertenece a un lenguaje artístico diferente, como por ejemplo, una prosa que describe un cuadro, nos encontramos delante de un caso que presenta intertextualidad, pero potencialmente, también interdisciplinariedad. De hecho, para poder entender mejor esta relación entre dos textos de ámbitos diversos habrá que tener en cuenta los dos contextos disciplinares diferentes. Veamos algún ejemplo para mostrar como en la obra de Gimferrer esta intertextualidad no es un *pastiche* ocasional o un *collage* accidental, sino que hay una voluntad consciente por parte del escritor de (re)crear unas historias, un mundo literario, un imaginario, que difícilmente puede ser contenido en un solo campo artístico.

Empezando por la poesía, recordamos el poema «Cascabeles». Este poema evoca dos personajes: el dandy Antonio Hoyos y Vinent, periodista y narrador español de finales del siglo XIX,<sup>4</sup> y Lady Rebeca Wintergay, un personaje de ficción de un cuento del mismo Hoyos titulado «Los ojos de Lady Rebeca».<sup>5</sup> Solo con estos datos ya entreveremos algunas referencias que este poema contiene. En términos narratológicos, el poema «Cascabeles» es un caso de intertextualidad, puesto que se pone en relación el texto literario con otro texto literario escrito por otro autor.

Aquí, en Montreux,  
rosetón de los ópalos lacustres,  
hace cincuenta años pergeñaba Hoyos y Vinent

---

<sup>4</sup> Gimferrer dedica un capítulo a este escritor en *Los raros* (1985) titulado «Antonio Hoyos y Vinent, el ineludible». De una manera indirecta, Gimferrer ya había hablado de este autor en *Imágenes y recuerdos*, en el capítulo «Espectáculos», con referencia a las cupletistas y a las bailarinas. Para hacerlo, Gimferrer se sirve de las *Memorias* de Josep Maria de Sagarra, de un fragmento en que Sagarra narra una escena en la cual la famosa bailarina Carmen Tórtola Valencia llega al café Pombo de Madrid acompañada de Hoyos y Vinent.

<sup>5</sup> Cuento que se publicó en la *Revista Summa*, núm. 5, 15 de diciembre de 1915.

la alucinante historia de lady Rebeca Wintergay.  
 Eran sin duda tiempos  
 —belle époque— más festivos, con la vivacidad burbujeante  
 de quien se sabe efímero —atronaban  
 los cañones del káiser la milenaria Europa, nunca el azul  
 de Prusia  
 fue tan siniestro en caballete alguno— [...].  
 (Gimferrer 2000, 137, vv. 1-10)

Teniendo en cuenta ahora la prosa periodística de los *Dietaris*, las continuas referencias literarias, cinematográficas, históricas, de cultura pop, etc., están a la base de la misma idea de escritura. Proponemos, por la relación que tiene con *Fortuny*, y a modo de ejemplo, el texto «Un álbum de fotografías». Aquí, Gimferrer describe a Gabriele D'Annunzio en un momento concreto y haciendo una acción concreta. Estamos en 1897 y D'Annunzio está hojeando un álbum de fotografías «descolorides on hi ha reunides les imatges de les actrius, de les ballarines, de les cantatrius cèlebres» y Gimferrer añade:

Les anotacions del quadern íntim de d'Annunzio precisen i de vegades sordament cruels tot i la seva concisió, invoquen aquests fantasmes. (1995b, 85)

En este caso, tenemos una doble referencia: por un lado, una referencia a unos textos visuales, las fotografías observadas por el poeta italiano, y, por el otro, una referencia a un texto escrito, el diario íntimo de D'Annunzio donde comenta estas fotografías. La operación de Gimferrer es más compleja, ya que traduce del italiano al catalán los comentarios de D'Annunzio, y además los glosa, evocando otros autores que esbozan retratos escritos, como por ejemplo Proust y Saint-Simon. También en este caso, tenemos un complejo entretrejeido de referencias intertextuales entre literatura, fotografía, lenguaje verbal y lenguaje visual.

En *Fortuny*, la mayoría del material extratextual hace referencia a obras visuales (cuadros, fotografías, carteles publicitarios y fotogramas de películas), y en menor cantidad también a textos escritos. Mucho de este material ya estaba en *Imágenes y recuerdos. 1909-1920. La pérdida del reino* (1979). Proponemos aquí un ejemplo de *Fortuny* con material extratextual (a la vez visual y textual) que proviene de *Imágenes y recuerdos*. En el capítulo quinto, «Espectáculos», Gimferrer dedica unas páginas a la ópera, con un texto propio muy breve que va acompañado por diferentes fotografías y algunos fragmentos de textos de otros autores. Una de estas fotografías es un retrato del tenor italiano Enrico Caruso y el texto que acompaña esta imagen es un fragmento de la autobiografía de Charles Chaplin, *Historia de mi vida*. Y en *Fortuny*, en el capítulo diecinueve, «Entreacte», leemos:

Pel mirall, Enrico Caruso veu com entra a l'estança Charles Spencer Chaplin. Caruso no s'aixeca; quan els presenten, fa que sí amb el cap i continua de retallar-se el bigoti amb les mans molsudes. (111)

Este fragmento contiene una frase que proviene directamente de la autobiografía de Chaplin (1965, 175): «Caruso hizo un gesto afirmativo al espejo y continuó recortándose el bigote».

No todos los ejemplos de intertextualidad provienen de *Imágenes y recuerdos*. A lo largo del apartado sobre el imaginario Fortuny hemos visto ejemplos de intertextualidad (extratextual) donde el fragmento de *Fortuny* corresponde a una traducción casi literal al catalán de otro texto, como era el caso del *Diario del viaggio veneziano del signor von N. (1779)* de Hofmannsthal y de *Venises* de Paul Morand.

Por lo que se refiere al material visual, la mayor parte corresponde a algunos cuadros de la obra pictórica de la familia de pintores Fortuny y Madrazo: Marià Fortuny y Marsal, Mariano Fortuny y de Madrazo, Federico de Madrazo y Raimundo de Madrazo, pero también a algunas obras del pintor americano John Singer Sargent, telas de pintores venecianos del siglo XVI (principalmente, Carpaccio y Tiziano) y del pintor español barroco Diego de Velázquez. Por otro lado, también son referentes visuales algunas fotografías, la mayoría de Mariano Fortuny (y de tema íntimo: rincones de Venecia o sus familiares y amigos), pero también hay fotografías de actrices de cine durante rodajes de películas y en la mayor parte de los casos vistiendo un traje Fortuny: Lilian Gish, Geraldine Chaplin o Julie Christie. Finalmente, también son parte del material visual que sirve a Gimferrer para construir su novela algunos fotogramas de películas de Griffith, Chaplin y Welles.

Para construir la narración de su novela, por lo tanto, Gimferrer se sirve de fragmentos de textos de otros autores. Los textos, como decíamos, son principalmente autobiografías o memorias, cuadernos de notas y novelas que son ficción autobiográfica donde detrás del personaje protagonista se esconde el *alter ego* del autor. Las referencias literarias son: *My Autobiography* de Charles Chaplin,<sup>6</sup> *Mes Cahiers Bleus* de Liane de Puogy (1977), *The Aspern Papers* de Henry James (y, sobre Henry James, el texto de Graham Greene «Henry James: The Religious Aspect»);<sup>7</sup> de Gabriele D'Annunzio: *Francesca da Rimini, Il fuoco, Forse che sì, forse che no* y los *Taccuini*; de Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*; de Hugo von Hofmannsthal: *Diario del*

<sup>6</sup> Gimferrer nos aclaraba en la entrevista (Anexos, § 1 «Entrevista») que leyó este texto en inglés aunque existiera ya la traducción al castellano: *Historia de mi vida* (Madrid: Taurus, 1965).

<sup>7</sup> En una de nuestras conversaciones, Gimferrer nos revelaba que había leído el ensayo de Henry Graham Greene (2010) sobre Henry James.



*viaggio veneziano del signor von N., Andrea o los unidos, El aventurero e la cantante o I doni della vita*; y en relación con Henry Miller, la correspondencia con Brassäi, *Henry Miller, rocher heureux* (1978).

Así, si el referente visual en la novela de Gimferrer se convierte en texto escrito a través de la écfrasis, el referente textual se convierte en parte de la narración a través de la traducción (casi) literal de otra lengua al catalán.

#### 5.4 La lengua literaria: algunos modelos de prosa según el autor

Como hemos visto en la parte de la recepción crítica de *Fortuny*, Dolors Oller consideraba que la lengua de *Fortuny* era una lengua poética arcaica y poco natural. Y Àlex Susanna notaba en la lengua literaria de la novela de Gimferrer una gran abundancia de cultismos y arcaísmos. No vamos a repetir aquí todas las reflexiones de la crítica en torno a la lengua literaria de *Fortuny*, pero estas dos definiciones no sólo sintetizan el tipo de lengua literaria de *Fortuny*, sino que también nos ayudan a entender los que según Gimferrer fueron sus modelos de prosa para escribir su novela en lengua catalana. Por un lado, Gimferrer reconoce la prosa medieval catalana del *Curial e Güelfa*, del *Tirant lo Blanc* y de Ramon Llull, y, por el otro, la prosa de Miquel Batllori y de Martí de Riquer.

En aquells moments [inici dels anys vuitanta] tradueixo narrativa catalana al castellà, concretament, prosa de Ramon Llull i *El Curial e Güelfa*, ambdós llibres publicats per a l'editorial Alfaguara. El llibre de Llull era una selecció de textos, que anà a càrrec del pare Batllori, el qual en firma la introducció. L'edició d'*El Curial e Güelfa* duia una introducció de Giuseppe Sansone. Això també és narrativa catalana.<sup>8</sup>

Todos ellos son ejemplos de un tipo de prosa en la cual Gimferrer puede encontrar esta lengua arcaica y poco natural de la cual hablaba Oller, con una gran abundancia de cultismos y arcaísmos, como notaba Susanna. En cuanto a la narrativa catalana contemporánea, Gimferrer reconoce una cierta influencia de algunas novelas específicas. Es el caso de *Moment musical*, de Carles Soldevila, y de *Vida privada*, de Josep Maria de Sagarra.<sup>9</sup> Por otro lado, Gimferrer también reconoce como modelo de prosa catalana ciertas traducciones de los años treinta hechas por Nin y Carner, pero sobre todo Foix:

<sup>8</sup> Anexos, § 1 «Entrevista».

<sup>9</sup> Anexos, § 1 «Entrevista».

Llavors hi ha una altra cosa que té una gran influència en mi, una influència immensa, que són les traduccions dels anys 30, però només aquestes, d'autors russos per Nin i les traduccions de Dickens per Carner. I dic aquestes dels anys trenta perquè posteriorment hi ha les dels anys seixanta, endreçades, i, entre cometes, pensant-nos que feiem pàtria, les de Joan Oliver, Carles Jordi Guardiola i Roger Artigues, cometent un error. Jo només em lleixo les edicions antigues dels anys trenta: bàsicament el Dickens de Carner i Dostoievski i Tolstoi de Nin. Això té una influència immensa sobre mi. És una prosa que m'interessa molt, tant l'una com l'altra, encara que no són iguals. [...] Realment, el que hi ha en la meua prosa de *Fortuny* és Foix i el Dickens de Carner.<sup>10</sup>

Además, Gimferrer consideraba que aquella década había producido unos títulos concretos que formaban una novelística catalana variada y moderna:

*Moment musical* és una gemma impecable, sense tara, una joia gairebé inconeguda de la literatura catalana. Surt el 1936, just en el moment en què la nostra narrativa cull els fruits d'una evolució literària espectacularment accelerada: a més d'altres novel·les de Soldevila mateix, l'han precedit *Mort de dama* (1931) de Llorenç Villalonga i *Vida privada* (1932) de Josep Maria de Sagarra, i la seguirà ben aviat *Aloma* (1937) de Mercè Rodoreda. Tot plegat, exactament el que calia per tenir una veritable moderna, tan variada i admirable com la poesia. (Gimferrer 1992b, 7)

Aún en 1992 Gimferrer destacaba Villalonga y Rodoreda. Es interesante la definición de Gimferrer sobre la prosa de *Moment musical*, que considera elaborada, pero a la vez natural, contrariamente a la prosa de Xènius, dice que no es arcaica; ni tampoco es artificial como la prosa de las traducciones de Dickens de Carner:

*Moment musical* és una experiència extrema de prosa catalana. Representa el punt màxim de l'elegància elaborada fins a prendre un caient de natural que (lluny ja de l'arcaisme i gal·licisme deliberats de Xènius, o de la creació d'una nova llengua paral·lela basada en dades efectives de la llengua real que és la comesa de les traduccions de Dickens per Carner) s'imposa com a punt d'arribada de la prosa del Noucentisme. (10-11)

En conclusión, los modelos de prosa de Gimferrer para escribir *Fortuny* provienen de una prosa que se enmarca en una década muy

10 Anexos, § 1 «Entrevista».

concreta, la de los años treinta del siglo pasado, y, como ha señalado Grasset (2015, 196), para Gimferrer aquellos eran «els models literaris vigents abans que fossin adulterats per les circumstàncies anòmales».

#### 5.4.1 Precedentes y sucesores de *Fortuny*

*Fortuny* es una novela singular en el panorama de las letras catalanas. Sin embargo, presenta algunas similitudes estructurales o temáticas con otras obras, tal y como han declarado algunos críticos y el mismo Gimferrer.

Gimferrer, en la nota explicativa de la segunda edición castellana (1985b), afirmaba que en relación con el esquema compositivo de *Fortuny* lo influyeron dos novelas: *Ragtime*, de Doctorow, y *Les Géorgiques*, de Claude Simon. Del mismo modo que Gimferrer considera que *Moment musical*, de Soldevila, y *Vida privada*, de Sagarra, son dos novelas para él referentes en cuanto al tipo de prosa narrativa en lengua catalana; en estos dos casos, *Ragtime* y *Les Géorgiques*, Gimferrer ve un modelo de estructura compositiva. Enric Bou (1998), como ya hemos indicado, acercaba *Fortuny* a *Les Géorgiques* de Simon, pero no porque esta hubiera ejercido de modelo o patrón particular, sino para mostrar cómo la novela de Gimferrer profundiza en la línea de la tradición de la ruptura, ya que es una novela que se relaciona con el *nouveau roman*.

Gimferrer nunca ha mencionado ninguna novela en particular como inspiradora de *Fortuny* (tanto en la forma como en el contenido). En cuanto a posibles obras deudoras Gimferrer ha indicado principalmente dos novelas: *La passió segons Renée Vivien*, de Maria-Mercè Marçal, y *Tretze biografies imperfectes*, de Gerard Vergés. En referencia a la primera, Gimferrer no la considera una sucesora, a pesar de que reconozca una afinidad temática, sobre todo en la cuestión del erotismo:

En català hi ha una sola cosa que s'acosta lleugerament a això: *La passió segons Renée Vivien* de Maria Mercè Marçal, que és posterior en deu anys en quant a publicació, però ho comença a escriure l'any 1982. Amb Maria Mercè Marçal, vam intercanviar moltes dades i impressions, però ella ho centrava a París i només en el món lèsbic. Tot i això, ella no és una seguidora meva, compartíem material i a vegades entrecanviàvem impressions, però *La passió segons Renée Vivien* no és una continuació de *Fortuny*, ella té el seu propi projecte.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Anexos, § 1 «Entrevista».

Por otro lado, en una entrevista reciente con ocasión de la publicación de *Marinejant*, Gimferrer ha afirmado que la única novela que se parece a *Fortuny* es *Tretze biografies imperfectes*, de Vergés:

Després de *Fortuny* hi ha hagut només un llibre que se li assembla molt, *Tretze biografies imperfectes*, de Gerard Vergés (1985). Va començar tard a publicar, però és un autor molt interessant. (Nopca 2016)

A pesar de que Gimferrer considere que esta obra de Vergés se asemeja a *Fortuny*, no la reconoce como una obra deudora de su novela.

Tampoco la crítica considera que haya ninguna novela concreta que se pueda identificar como modelo o referente de *Fortuny* ni tampoco como sucesora o deudora. Solo los *Dietaris* se identifican como obra referente de *Fortuny*, tanto formalmente, como por lo que se refiere al contenido, puesto que algunos escritos tratan temas y personajes que después reencontramos en la novela, como es el caso de Venecia o de Liane de Puogy. Aún así, los *Dietaris* no son ni una ni dos novelas. Los escritos de los *Dietaris* se presentan como escritos periodísticos de opinión (de no-ficción) y, en cambio, *Fortuny* se presenta como una novela, como un texto de ficción. En este sentido, también añadimos el ensayo *Imágenes y recuerdos. 1909-1920. La pérdida del reino* como obra 'fuente', puesto que contiene mucho del material que después servirá al escritor para componer la narración de su novela.

A partir de los años noventa hay algunos críticos que establecen similitudes con otras obras. Isidor Cònsul, en una reseña de *La passió segons Renée Vivien*, consideraba que Marçal se inscribía con esta obra en un grupo de poetas catalanes que también habían hecho incursión en el campo de la narrativa, como era el caso de Pere Gimferrer con los *Dietaris* y *Fortuny*:

En totes les literatures ha estat fàcil observar el degoteig de poetes que evolucionen cap al treball de la prosa, i un cert transvasament de la poesia als àmbits de la narració i de la novel·la. Posats a espigolar exemples entre els autors catalans d'ara es pot apuntar els dietaris de Pere Gimferrer i la novel·la *Fortuny*, les narracions i els retrats de Marta Pessarrodona, la prosa del jo que habita l'obra de Josep Piera, el quadern venecià d'Àlex Susanna, els contes de Jaume Subirana i la translació cap a la novel·la feta, entre d'altres, per Valerià Pujol i Miquel de Palol. (Cònsul 1995, 12)

Cònsul no establecía ningún paralelismo entre la novela de Marçal y la de Gimferrer, pero señalaba esta voluntad de algunos poetas catalanes de querer expresarse también en la narrativa.

En 2004, a raíz de la publicación de la novela de Jordi Cabré, *Rubik a les palpentas*, Jordi Galves acercaba esta obra a *Fortuny* y tam-

bién a *La passió segons Renée Vivien*, por lo que se refiere al estilo del lenguaje literario:

¿Una novela de género? Sin duda *Rubik a les palpentes* está emparentado con la herencia de David Leavitt y con la expresividad recreativa de Terenci Moix. En todo momento deslumbra el uso costumbrista del lenguaje, la abundante y tortuosa prosa barroca, el efectismo de frases sentenciosas y vagamente filosóficas, la apología del maquillaje, de la satisfacción en la impostura, en los oropeles y máscaras, en el colorismo, en una expresividad que constantemente se desborda porque tiene ante sí el abismo de la angustia. Tampoco el *Fortuny* de Gimferrer o *La passió segons Renée Vivien* de Marçal estarían muy lejos de Cabré. (Galves 2010)

En conclusión, ni el mismo Gimferrer ni la crítica consideran que haya ninguna obra concreta ni referente ni plenamente sucesora de *Fortuny*.

