

6 Referencias cinematográficas

Sommario 6.1 Introducción: Pere Gimferrer y el cine. – 6.2 Referencias cinematográficas de *Fortuny*.

6.1 Introducción: Pere Gimferrer y el cine

El cine está presente en toda la obra de Pere Gimferrer. En este apartado no vamos a analizar toda la obra de ficción (ya sea ésta en prosa o en verso) de Gimferrer en relación al cine,¹ sino que nos vamos a concentrar exclusivamente en *Fortuny*. Antes de entrar en el desvelamiento de las referencias cinematográficas de *Fortuny*, proponemos un breve excursus de la relación de Gimferrer con el cine anterior a la publicación de la novela, para tener una panorámica de los intereses cinematográficos y del conocimiento teórico del autor antes de la publicación de *Fortuny*.

La relación de Pere Gimferrer con el cine no sólo está en sus orígenes como escritor sino que se podría ir un poco más allá y afirmar que el cine fue su primera vocación:

1 Para conocer las estrechas relaciones entre las técnicas poéticas y las cinematográficas en la poesía de Pere Gimferrer, se vea el artículo de Antonio Monegal (1993): «Imágenes del devenir: proyecciones cinematográficas en la escritura de Pere Gimferrer». O bien el artículo de Laura González (1997), «Pere Gimferrer. Literatura y cine: la coherencia de una poética». En catalán, por un lado, el artículo de Josep Manuel i Borràs (1990); y, por el otro y en referencia en este caso con la prosa catalana de Gimferrer, se vea el artículo de Josep Pelfort (1989) «El cinema al *Dietari* (1979-80 i 1980-82). Aproximació a l'estudi de les relacions cinema-literatura a l'obra de Pere Gimferrer». Finalmente, también hay algunos estudios en inglés, como por ejemplo, el de Susan L. Martín-Márquez (1995), «Death and the Cinema in Pere Gimferrer's *La Muerte en Beverly Hills*».

Empecé a leer *Cahiers du Cinema* a los 14 años cuando me la prestó un amigo. He seguido con ese interés, aunque vi que no podía ser director o guionista. (Gimferrer en Carol 2013, 109)

Pere Gimferrer empieza como escritor a principios de la década de los sesenta y lo hace en lengua castellana como crítico cinematográfico y literario en diarios y revistas. Principalmente publica en el diario *Tarrasa Información*, en la revista mensual de pensamiento y cultura (con sede a Barcelona) *El Ciervo*, en la revista madrileña de cine *Film Ideal*, en *Destino*, *Ínsula*, *La Vanguardia* y, también, en la revista de Camilo José Cela, *Papeles de Son Armadans*. Más allá de los textos que reflejan el trabajo de crítico cinematográfico de un joven Gimferrer, por aquellos años él también tenía un papel activo en el cine español más vanguardista. En abril del 1965 publicó en *Papeles de Son Armadans* la traducción al castellano del guion cinematográfico del poeta Joan Brossa *Foc al càntir*, una película que Brossa escribió en catalán en 1948. En la década de los sesenta, Gimferrer conocía y se veía tanto con Brossa como con Portabella y otros artistas que habían colaborado en la revista *Dau al set*:

Antes del comienzo estricto de su colaboración, el poeta [Joan Brossa] y Portabella formaban parte, junto con el escritor Pere Gimferrer, el fotógrafo Leopoldo Pomés, los músicos Mestres Quadreny y Carlos Santos [...] de un cenáculo que organizaba sugestivas sesiones cinematográficas en casa del pintor Tàpies, el cual iba a París y conseguía películas. Se hacía traer películas en super-8 de la galería que tenía en Nueva York. [...] Tenía los Murnau, Dreyer, Keaton, Mack Sennett, insólitos Max Linder [...] Y cada jueves había una sesión que programaba Brossa. (Riembau, Torreiro 1999, 75)

A finales de los sesenta, Gimferrer también traduce al castellano los diálogos de la película de Portabella *Nocturn 29* (1968). Y poco después, a inicios de los setenta, hace de actor (comparsa) en la película de Portabella con guion firmado por el mismo Portabella junto a Brossa, *Umbracle* (1972). Aproximadamente en el minuto 90 de la cinta, aparece, al lado del actor Christopher Lee, un joven Pere Gimferrer. Esta experiencia que corresponde a una escena concreta de la película, el escritor la evoca posteriormente en *L'agent provocador*:

I el cotxe de morts el duu Joan Brossa amb una gorra de Caront menestral i domèstic, i jo sec al costat d'un bisbe, que és en Joan Prats [...] i l'altre amb qui debat el tràngul és Christopher Lee, tot sever i estricte, el vampir a ple dia, la paradoxa vivent de Dràcula a la llum del sol, al pic del matí de Sarrià, davant la càmera d'en Pere Portabella. (Gimferrer 1998b, 67-8)

Del 1965 es el texto «Cine y surrealismo» que Gimferrer publicó posteriormente, incorporándolo en la segunda edición de su ensayo teórico *Cine y literatura*.² «Cine y surrealismo» es un ensayo breve, que estudia las relaciones entre el cine y el surrealismo, trata de distinguir entre la realidad real y la realidad filmada. Gimferrer subraya sobre todo como el cine puede ser al mismo tiempo realista y, por ello, tener la capacidad de reflejar la realidad, y oníricosurreal y, por tanto, tener la capacidad de sugerirla. Esta capacidad también se puede encontrar en otras formas de arte, principalmente en aquellas que tienen una relación esencial con el desarrollarse de la narración. En este desarrollarse de la narración, por un lado, se reproduce el transcurrir del tiempo y, por el otro, se debe escoger de qué manera hacerlo, es decir, de una forma realista o bien onírica. En cualquier caso, Gimferrer en 1965 no publicó este breve texto teórico sobre cine y surrealismo, pero ya tenía otro proyecto de estas características. Escribió junto con Terenci Moix una historia del cine, que Camilo José Cela compró para publicar en la editorial Alfaguara, pero que, desgraciadamente, se perdió:

Hace unos veinticinco años, leí en la revista especializada *Film Ideal* - en la que yo mismo colaboraba por entonces asiduamente - un artículo insólito. Era una reseña de la *Cleopatra* de Mankiewicz, y la firmaba un nombre para mí desconocido: Ramón Moix. [...] Me interesó conocerle [...] Durante varios meses, en 1965, acudí diariamente a la calle Ponent, para trabajar [...] en la redacción de nuestro libro. [...] Terminado el libro, Moix y yo visitamos en el hotel Colón de Barcelona a Camilo José Cela, que pilotaba por entonces la Editorial Alfaguara y tuvo la valentía y generosidad de contratar la obra para su publicación. Sin embargo, finalmente, no llegó a aparecer, ya que Alfaguara interrumpió su actividad durante varios años, y lo que es más, el original se extravió para siempre del modo más inesperado. [...] Hubo algún administrativo que cometió algo parecido a un desfalco, y, no contento con defraudar a la empresa, se dio a la fuga previa sustracción de nuestra historia del cine, de la que no habíamos conservado copias, salvo unos pocos fragmentos que Moix - por entonces ya se firmaba Terenci - utilizó luego para un breve manual divulgativo en catalán. (Gimferrer 2003a, 14)

² Primera edición: *Cine y literatura*, Barcelona: Planeta, 1985; segunda edición: Barcelona: Seix Barral, 1999; tercera edición: Barcelona: Austral, 2012. Para un estudio sobre estas tres ediciones se vea «Pere Gimferrer and Cinema: Between Hollywood and Iberian Cinema Avant-garde» (Carol 2018).

La historia del cine con Moix se perdió, pero Gimferrer siguió escribiendo sobre cine. Al inicio de la década de los setenta, colaboró en el proyecto enciclopédico de Javier de Aramburu, *El cine, la enciclopedia del séptimo arte*, bajo la dirección y coordinación de Romà Gubern. También Guarner y Moix, con diferentes textos, colaboraron en esta empresa. Gimferrer escribió un ensayo bastante extenso sobre el cine de terror titulado «Cine fantástico y terrorífico» (1973d, 1-92) y escribió también ocho textos correspondientes a ocho breves, pero densas, monografías de cineastas (1973d, 127-240): Jacques Becker, Ingmar Bergman, Luis Buñuel, Claude Chabrol, Fritz Lang, Vincenzo Minelli, Howard Hawks y Otto Preminger. En el ensayo «Cine fantástico y terrorífico», Gimferrer analizaba este tipo de género cinematográfico, repasando las principales películas de vampiros, como *Nosferatu* (1922) de Murnau, y *Drácula* de Browning, pero también las películas de segunda (o tercera) categoría, como las de los luchadores mexicanos de *catch*, protagonizadas por el superhéroe 'Santo, el enmascarado de plata'. En un plano más amplio, este excursus de Gimferrer proponía un análisis cuidadoso y erudito sobre las formas no realistas del cine, del «granguñolesco» representado por Lang y Aldrich al «terror psicopatológico» de Hitchcock y Polanski, pasando por el «fabuloso Oriente» y filmes mitológicos grecolatinos con los monstruos diabólicos más variados que habían propuesto directores de cine como Ricardo Fría y Vittorio Cottafavi o Roger Corman, Jacques Tournier y Edgar George Ulmer.

A finales de los setenta Gimferrer dedica un capítulo a la cuestión del lenguaje cinematográfico en su ensayo *Imágenes y recuerdos. 1909-1920. La Pérdida del reino*: «El cine: nacimiento de un lenguaje» (1979, 285-328). En este texto de unas veinte páginas, que va acompañado, como hemos indicado anteriormente, de diferentes imágenes (carteles, fotogramas de películas, etc) y otros textos (como *Cine y realidad*, de Josef von Sternberg, o *Hollywood al desnudo*, de King Vidor), Gimferrer hace una panorámica general del cine de aquellos años. Por ello presenta de una manera breve algunas figuras clave del cine: Méliès, Griffith, Cecil B. De Mille, Chaplin, Mack Sennett; algunos géneros determinantes, como el colosal con Cabiria, los primeros westerns (mediante el ciclo de filmes de Thomas Harper Ince interpretados por el actor W.S. Hart), el serial americano (a través de la actriz americana Pearl White) y también el primer cine pornográfico (y aquí emerge la figura de D'Annunzio); algunas actrices importantes, sobre todo las vamps (Gloria Swanson y Theda Bara), pero también Lillian Gish, y, finalmente, dedica también unas líneas (y diferentes imágenes) al cine español y al expresionismo alemán. En pocas palabras, este capítulo no es un texto ni crítico ni teórico sobre cine, sino que pretende mostrar, desde una perspectiva histórica, esta nueva arte, el cine, como un nuevo tipo de lenguaje narrativo.

Resumiendo, antes de llegar a *Cine y literatura*, Gimferrer ya había escrito sobre cine de una manera profesional como crítico cinematográfico en diferentes revistas, como historiador del cine en el libro que hizo junto con Moix y que debía ser una historia del cine, pero que restó inédito porque el manuscrito se perdió, y, en tercer lugar, colaborando en el proyecto enciclopédico de Jorge Edwards y el de Aramburu. En *Cine y literatura*, Gimferrer no analiza directamente películas, o tipologías de películas, ni directores de cine, sino que pretende explicar cómo la literatura ha influido en la realización y en la estructuralización de los filmes. Así, según él, a partir de Griffith las películas han querido contar historias utilizando – con mayor o menor grado – los expedientes ya establecidos de la literatura, particularmente los de la novela decimonónica. En este sentido, *Cine y literatura* no sólo analiza cómo algunas novelas han sido adaptadas al cine, sino que, de una manera más radical, pretende subrayar la relación intrínseca entre dos lenguajes aparentemente muy diferentes; por un lado, el novelístico, que es un lenguaje verbal, referencial y simbólico, y, por el otro, el cinematográfico, que es visual y ostensivo. Sin embargo, en *Cine y literatura*, no sólo emerge la idea fuerte de un vínculo íntimo entre las formas del cine en relación con la novela y el teatro, sino que también emerge de una manera indirecta la posibilidad de reanudar el camino iniciado por Méliès como alternativa a la línea tradicional de Griffith.

6.2 Referencias cinematográficas de *Fortuny*

En *Fortuny* el cine emerge en nueve capítulos. Esto quiere decir que casi un tercio de la novela habla de cine. El hilo conductor, como veremos, es siempre Mariano Fortuny en su veste de diseñador de vestidos y también la ciudad de Venecia como setting cinematográfico. Así, en la novela de Gimferrer emerge un cine que va desde Griffith, a Orson Welles, pasando por Rodolfo Valentino y Charles Chaplin. Por otro lado, el cine está presente en toda la novela en la forma de la construcción narrativa, más próxima al lenguaje fílmico que al lenguaje literario, ya que prevale la potencia visual de las écfrasis que dan como resultado una suma de imágenes que construyen el relato literario. Además, también la fragmentación y la superposición de los tiempos y de los espacios parecen seguir los mecanismos del montaje de los fotogramas de una película. En tercer lugar, otro aspecto del cine que emerge en *Fortuny* en relación con el binomio palabra imagen, es la relación entre el cine y la literatura, ya que todas las películas que se evocan son transposiciones cinematográficas de textos literarios. El cine, desde sus orígenes, se ha nutrido de la literatura, tanto en la creación de historias como en la creación de su

lenguaje narrativo, en gran parte siguiendo los dictámenes de la novela ochocentista. *Fortuny* es un ejemplo, en cambio, de una obra literaria que se nutre del cine.

Cómo hemos visto, Llorenç Soldevila comparaba el lenguaje narrativo de *Fortuny* con el lenguaje cinematográfico, señalando que esta técnica ya estaba en los *Dietaris*:

L'obra es compon de trenta-sis proses curtes. [...] que semblen curtes seqüències cinematogràfiques [...] la tècnica, fet i fet, és la que Gimferrer utilitzà a bastament en els *Dietaris* i en bona part de la poesia, [...] Gairebé tot el que descriu és visual. (Soldevila 1983, 53-6)

Por otro lado, Octavio Paz definía la novela de Gimferrer como un álbum visual, pero no hecho de imágenes sino de palabras:

El libro es una suerte de álbum visual hecho de palabras [...] Cada capítulo es un cuadro y el fragmento de una película. [...] Pintura y cine: libro no para ser pensado sino visto pero visto a través de la lectura. (Paz 1984)

En tercer lugar, Gimferrer consideraba que *Fortuny* era «una escenografía de Visconti filmada per Fassbinder, sincopadament» (Guillamon 1985, 37).

La primera referencia cinematográfica aparece en el capítulo octavo, «El espejo de Eros». Hacia el final del capítulo, después de haber descrito dos fotografías eróticas de Mariano Fortuny de dos modelos desnudas y de haber introducido implícitamente la cuestión del voyeurismo a través del mirar por el objetivo de una cámara fotográfica, el narrador pasa al cine evocando una escena del cortometraje *Saffo e Príapo*, supuestamente de D'Annunzio. Ésta es para el lector una referencia cinematográfica difícil de reconocer, puesto que se trata de una película rarísima, prácticamente inencontrable. Más allá de reconocer o no la referencia, es evidente que el narrador está evocando una atmósfera que corresponde a este tipo de películas que, desde el nacimiento mismo del cine, se filmaban y se podían ver clandestinamente en los burdeles o en los salones privados cortesanos que D'Annunzio frecuentaba.

Las demás referencias cinematográficas aparecen a partir del capítulo 19, principalmente a través de una figura clave del cine, Charles Spencer Chaplin. En este capítulo, «Entreacto», se evocan dos imágenes, una real y otra imaginaria. La real es una fotografía de Enrico Caruso, vestido de Rigoletto con un diseño de Mariano Fortuny y la imagen inventada corresponde al encuentro entre Chaplin y el tenor italiano en el Teatro Metropolitan de Nueva York durante el *Rigoletto*. Este encuentro, que es un momento de intimidad que

corresponde a un recuerdo (o imagen imaginada), alude indirectamente al mundo del cine.

En el capítulo 24, «Encuentros», Gimferrer, partiendo nuevamente de un texto literario, de un libro de recuerdos de Henry Miller, evoca otra vez un momento de intimidad, en este caso cotidiano, ahora entre Chaplin, Simenon y Miller, en Lausana, Suiza.

Henry Miller, Georges Simenon i Charles Spencer Chaplin, al feu de les contrades de Lausana, en la desclosa de llum del casal, s'asseuen en havent sopat, al voltant d'una tauleta rodona. Tots tres s'aguanten el cap amb el palmell de la mà, i tenen els colzes a tocar, encastats a la taula, i es miren ells amb ells, i la nit els passa plorant i rient. Diamants. (136)

El mismo Gimferrer revelaba la fuente de esta referencia en un artículo que publicó en *ABC* en 1989, en ocasión de la muerte de Simenon:

Más principalmente todavía, aquel episodio - que novelé en mi *Fortuny*, recogiénolo de un libro de recuerdos de Henry Miller - que constituye el testimonio más tardío que sobre su vejez conozco: en cierta ocasión, en Suiza, se reunieron para cenar Georges Simenon, Charles Chaplin y Henry Miller, y, sentados los tres a la mesa, apoyando en ella el codo y la cabeza en la palma, se les pasó la noche llorando y riendo. (Gimferrer 1989, 57)

El capítulo se cierra con la descripción de una imagen, de una fotografía donde aparece un vestido de Fortuny [fig. 13].

Se trata de la hija de Chaplin, Geraldine, durante el rodaje de la película *Mamá cumple 100 años* (1979), de Carlos Saura, entonces su marido. Estas tres referencias cinematográficas relacionadas con Chaplin evocan tres momentos concretos de su vida. En primer lugar, en torno al 1919, cuando Chaplin ya era una celebridad del cine y vivía en Nueva York y Caruso aún actuaba en el Metropolitan Theatre, teatro en el que trabajó como tenor principal desde 1903 hasta 1920. En segundo lugar, a inicios de los años sesenta, cuando ya se había establecido en Suiza porque el gobierno norteamericano le acusaba de comunista y de antiamericanismo. Y, en tercer lugar, su continuidad en el mundo del cine un año después de su muerte, en 1979, a través de su hija Geraldine, también actriz. Son tres momentos que evidencian el carácter fragmentario de la narración, ya que evocan espacios y tiempos diferentes. El narrador, por lo tanto, no hace un retrato detallado y total del personaje Chaplin, sino que describe tres instantes de tres momentos espacio temporales distintos.

Otra mujer que admiraba los vestidos de Mariano Fortuny era la actriz Julie Christie. En el capítulo 31, «La trama», el narrador describe dos fotografías en las que la actriz lleva dos modelos de Fortuny.



Figura 13 Fotografía donde aparece Geraldine Chaplin en 1979 durante el rodaje de la película *Mamá cumple cien años*, de Carlos Saura. Geraldine viste una sobreveste de gasa ligera de Mariano Fortuny que perteneció a su madre Oona. Del blog de Patrick Humphreys, <https://bit.ly/2NkoB1L>



Figura 14 Fotografía donde aparece Julie Christie en 1973 en la Plaza de San Marcos en Venecia durante el rodaje de la película *Amenaza en la sombra* (*Don't look now*) de Nicolas Roeg. Julie viste una capa con capucha de terciopelo de Fortuny. Del blog de Patrick Humphreys, <https://bit.ly/3euGGGb>



Figura 15 Fotograma de la película *La dama de las camelias* (1921) de Ray C. Smallwood, donde Valentino abraza Nazimova. Wikipedia.org © Dominio público

Las dos fotografías las hizo el fotógrafo italiano Alfa (seudónimo de Alfonso) Castaldi, en Venecia, en 1973, año del rodaje de *Amenaza en la sombra* (*Don't look now*) de Nicolas Roeg [fig. 14].

La màscara de Carnaval és de cap per avall. [...] Al coval musulmà i medievalesc del palau Orfei, Julie Christie duu una túnica prisada de seda sanguinosa, a recer d'uns casc de guerrer asiàtic, i unes calces de seda verda i prisada de Fortuny, enganxadisses a la medusa del pubis. (163)

Amenaza en la sombra es un thriller que se basa en un cuento de la escritora británica Daphne Du Maurier (1907-89) que fue recogido en un libro que publicó en 1971 la editorial británica Gollancz con el título *Not After Midnight*, pero que en Estados Unidos la editorial Doubleday publicó como *Don't look now*, título que adoptó la versión cinematográfica de Roeg. Otras narraciones de Du Maurier han sido material para el cine, como sus novelas *Jamaica Inn* (1936) y *Rebecca* (1938), o su cuento «The Birds», todos adaptados a la gran pantalla por Alfred Hitchcock.

La adaptación a la gran pantalla de obras literarias, es decir, el proceso de transformar en texto visual un texto escrito es una constante en las referencias cinematográficas de *Fortuny* y uno de los temas principales de su ensayo *Cine y literatura* que Gimferrer publicó en 1985, sólo dos años después de la novela.

En el capítulo 25, «Episodio», Gimferrer describe una imagen de la película muda *La dama de las camelias* (*Camille*, 1921) de Ray C. Smallwood, una de las primeras adaptaciones cinematográficas de *La Dame aux camélias* (1848) de Alejandro Dumas (hijo). El fotograma que el narrador describe corresponde al momento en el que Armand, es decir, el actor Rodolfo Valentino, abraza Marguerite, interpretada por la actriz Alla Nazimova [fig. 15].

Valentino abraça la dama de les camèlies. Va tot abillat de negre, amb la cadena d'or del rellotge penjant-li al cint. El cabell li llua amb llum ribotada de brillantina. La dama de les camèlies deixa anar enrera la testa, caient com una cataracta fosca a frec del re-nard argentat. La dama de les camèlies és Alla Nazimova. (139)

Alla Nazimova, que en aquells moments en Hollywood ya era una actriz conocidísima, en esta película además de actriz protagonista también se ocupó de la dirección, y a su lado quiso a sus amantes, por un lado, el joven Rodolfo Valentino y, por el otro, Natasha Rambova. Este detalle íntimo de amor lésbico también es evocado por el narrador de *Fortuny*:

Natasha Rambova s'està dreta, al bell mig de l'estança nua en les albeses fotogràfiques. Una alcova de núvols bufats de bombolles

de sabó per als cossos amants de Natasha Rambova i d'Alla Nazimova, la cadella i la lloba que es besen en lliça de lli esquinçant els llençols llacunosos de llum amb calideses com de pell de llúdria a les espatlles d'or de la nit dels escots. (140)

Una vez más, las dos mujeres protagonistas del capítulo, la Rambova y la Nazimova, también están descritas por el narrador a partir de dos fotografías en las que Alla y Natasha visten alguna prenda de Mariano Fortuny [fig. 16].

Alla Nazimova s'està dreta, tota espiritalitzada entre el llumeneig de dos fanals, a la cambra borrosa i borrallosa de clarobscur. Els ulls són dos peixos xinesos. La túnica Delfos de Fortuny recull el ventre argentejat i la sina litúrgica de claror. La llarga jaqueta de Fortuny és de vellut, amb dibuixos d'ulls que són formes solars i florals. [...] Natasha Rambova té una diadema de plata al cap i està aturada, com una ballarina hindú, en un clos d'angles escairats de llum que li esqueixen i li retallen els plecs de la túnica Delfos de Fortuny. Valentino és un violí. (140)

Otro personaje esencial que pertenece a las referencias cinematográficas de Fortuny es David Wark Griffith. En el capítulo 26, «Sororal», el narrador describe una escena de *Las dos huérfanas* (1921), el último filme en que Griffith dirigió a las hermanas Lillian y Dorothy Gish [fig. 18]. También esta película es la transposición de un texto literario, el drama teatral *Les Deux Orphelines* (1874), de Adolphe de Ennery y Eugène Cormon.

Les dues germanes seuen acarades, a la cambra francesa. Duen exactament la mateixa mena de capell amb plecs, com una cucurulla aixafada i amplosa i tenen la mateixa cabellera negra i esbandida. A l'esquerra, Lillian Gish, asseguda en una cadira de fusta de respatller vertical amb taulons, cus un llenç delicat; a la dreta, Dorothy Gish, enclotada en una butaca petita, deixa, al caire del seient, un mantell brodat amb motius de flors, abandona les mans a la falda de la cara i té els ulls fixos en alguna cosa que hi ha a les pregoneses del mur de l'estança i que no és visible. (143)

Las hermanas Gish, como otras actrices famosas también, adoraban los vestidos Delphos de Mariano Fortuny y se hacían retratar con ellos, ya sea a través de la pintura o de la fotografía (Osma 2012, 21). El narrador, describe a Lillian y Dorothy Gish, inmortalizadas con un modelo Fortuny [fig. 17].

Dorothy Gish està asseguda al fons, amb una llarga túnica Delfos de Fortuny amb mànigues que té el caient suau i dur de la plata



Figura 16 Natasha Rambova con un Delphos. 1924 ca.
<https://www.giuntini.com/plisse-ricamato/>



Figura 17 Dorothy Gish posando para Leon Gordon con un Delphos y una chaqueta de terciopelo de Fortuny. <https://www.pinterest.it/pin/304204149821210516/>



Figura 18 Fotograma de la película *Orphans of the Storm* (1921), de D.W. Griffith, con las actrices y hermanas Lillian y Dorothy Gish. Del blog *Fliker Fan*: <https://bit.ly/397L1Md>

laminada. Li cau d'esma pels braços, desistint a frec de colze, una jaqueta de vellut de seda de Fortuny. [...] A primer terme, el pintor retratista, d'esquena, té al cavallet la tela a l'oli a mig fer. [...] La noia surt de darrera un paravent amb motlures de fusta i folre de vellut pigat. Tot just s'aguanta i es clou en el clot de l'espatlla, només amb la punta dels dits, l'escot de la llarga túnica Delfos de Fortuny. La cara de la noia - Lillian Gish - és nua i nítida com la pell de la Venus del mirall. (144)

La imagen relativa a Dorothy es doblemente interesante, ya que no sólo se trata de una descripción de una imagen, de una fotografía, sino que la fotografía contiene otra imagen, que es el cuadro que está pintando Leon Gordon. El nivel de profundidad que crea el narrador en este caso es doble, ya que el lector ve una imagen, el cuadro, a través de la otra imagen, una fotografía.

El tercer y último referente cinematográfico es Orson Welles. Este entra en escena de una manera indirecta, a través de la actriz mexicana Dolores del Río. En el capítulo 23, «La esfinge», Dolores del Río es muchos personajes. Es Madame Du Barry, la cortesana francesa amante del rey de Francia, Luis XV, protagonista de la película *Madame Du Barry*, una película de 1934, dirigida por William Dieterle. Siempre mediante una écfrasis (oculta), el narrador describe un fotograma de esta película que evoca la belleza y la elegancia del personaje femenino protagonista [fig. 19]:

Madame Du Barry duu oberta una ombrel·la de gassa blanca; a tocar de la portella del carruatge, el para-sol té una lliça de blanqueses amb les plomes del gran capell d'ala onejant i vibràtil i amb la randa escumejada que guarneix les mànigues i arrecera l'escot. (129)

Esta es una de las pocas películas que no es una adaptación cinematográfica de una obra literaria, sino que se trata de una adaptación cinematográfica de uno de los capítulos más importantes de la historia contemporánea de Europa, la Revolución Francesa (1789-99), narrado a través de uno de sus protagonistas femeninos, Madame Du Barry, y que refleja la decadencia de la aristocracia francesa, la caída del Antiguo Régimen. El título del capítulo, «La esfinge», alude a otra película protagonizada por la Del Río, *Estambul (Journey into Fear)* de Orson Welles. Concretamente el narrador describe un primer plano de la actriz que lleva un disfraz de felino (de aquí el título del capítulo):

Dolores del Río arrapa la pell de tigre a la nuesa del cos i es cofa amb una caputxa de despulla tigrosa, coronada amb els bigotis i les orelles de la bèstia. (131)



Figura 19 Dolores Del Río en *Madame Du Barry* (1934) de William Dieterle. <https://www.pinterest.ca/pin/2744449744735398/>



Figura 20 George Hurrell, fotografia de Dolores del Río con un Delphos de Fortuny. 1937. <https://co.pinterest.com/pin/230528074663447387/>

Estambul también es una adaptación cinematográfica, ya que se basa en la novela policíaca de Eric Ambler *Journey into Fear* (1940). Dolores del Río es una esfinge en la película *Estambul*, pero el narrador de *Fortuny* también la describe en otro espacio y tiempo: en el plató de Xanadú, en el rodaje de *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1941), ópera prima de Orson Welles y una de las obras maestras del cine.

Al cabaret turc de la nit, amb pell de tigre, o al plató de Xanadú, colonial d'imperis exòtics, Dolores del Río és una esfinx arran de l'ombra impàvida d'Orson Welles. Són dos destins; se saben el destí. (131)

Dolores del Río, como las otras actrices que hemos visto, también se vestía con modelos de Fortuny. El narrador describe una fotografía en la que viste un Delphos **[fig. 20]**:

Dolores del Río, al zenit de l'any 1941, s'abilla amb una túnica Delfos de Fortuny que té un cinyell amb llaça a la cintura, i el plec d'una vora prisada i ornada en un tall en forma de cor emmarcant la foscor columnària de l'engonal. (131)

Orson Welles en primera persona aparece en el capítulo 32, «IncurSIONES». El narrador describe dos momentos de la trayectoria artística de Welles. En primer lugar, evoca un episodio dentro de su carrera de actor radiofónico muy importante porque impulsó notablemente Welles ya que le abrió las puertas como actor cinematográfico en Hollywood. Se trata del simulacro de noticiario que el 30 de octubre de 1938 Orson Welles hizo en el estudio radiofónico de la CBS inspirándose en la novela de ciencia ficción *The War of the Worlds*, escrita por H.G. Wells.

A l'estudi radiofònic de la CBS, davant el microfon negre i blanc, Orson Welles, en mànigues de camisa, duu descordat el botó del coll, i una corbata fluixa i torta, pigada de topos asteroïdals. [...] Orson Welles ha buidat d'un glop una ampolla de suc de pinya, s'ha ajustat els auriculars i ha donat ordre a l'orquestra de l'estudi d'encetar la seda del concert per a piano de Txaikovski. (169)

Y en segundo lugar, el narrador evoca un encuentro entre Welles y Mariano Fortuny en Venecia, en casa de este último, es decir, en el palacio Orfei, para discutir sobre el vestuario del *Otelo* de Welles:

La veu d'Orson Welles, sota les bigues de fusta del palau Orfei, demana abillaments de tirat siscentista per a la tragèdia d'Othello, el moro de Venècia [...] Othel·lo és un perpunt de vellut de seda de Fortuny, ben llarg de mànigues amploses, guarnit amb folre de pell a la vora de les mànigues i al pic del coll, tot tenyit de cotxinilla, encunyat d'or amb motius de magrana del tirat del mil quatrecents. (169-73)

De este modo, el capítulo siguiente, que se titula, precisamente, «La tragedia», evoca la película *Otelo* de Welles, adaptación cinematográfica de la tragedia original de Shakespeare, *The tragedy of Othello, the Moor of Venice* (1603). El narrador describe varios fotogramas de la película y destaca el doble papel de Welles, el de observador, como director, y el de observado, como actor [fig. 21].

Othel·lo i Desdèmona, sota els arcs gòtics, són dues figures soles contra el cel onejat de núvols cotonosos que navegues [...] Desdèmona al llit nupcial, espera Othel·lo. La cara de Desdèmona és tota blanca, contra el negre absolut de l'habitació. Othel·lo és només l'horror al fons de l'ull d'Orson Welles en la fosca. (174)

En *Cine y literatura*, Gimferrer, analizando las diferentes adaptaciones cinematográficas de Shakespeare, no sólo afirma que las mejores son las de Laurence Oliver y Orson Welles, sino que de este último y de su adaptación del *Otelo* considera que:



Figura 21 Fotograma de la película *Otelo* (1951) de Orson Welles con la Otelo y Desdemona en primer plano. Del blog *cinematicrite2*, <https://bit.ly/32NNvQn>

es un retablo lujoso y bárbaro, pautado por el ritmo solemne del tañido de bronce de las campanas en el entierro del moro de Venecia; [...] el trabajo visual de Welles es tan creativo que puede incorporar sin esfuerzo la materia verbal shakespeariana: a lo sumo, el espectador tendrá la sensación de ser bombardeado, de recibir, una tras otra, fuertes andanadas de información óptica y oral a la vez, pero esta sensación no es muy distinta de la que puedan producirle otras películas de Welles como *Ciudadano Kane* (1941) o *Sed de mal* (1958). (Gimferrer 2012, 121)

El juego de espejos, presente en toda la obra de Pere Gimferrer, es una constante en *Fortuny*, una novela en que el ojo del lector no sólo lee palabras, sino que también ve imágenes, muchas de las cuales pertenecientes al mundo del cine y, más concretamente, al del cine de Hollywood de la primera mitad del siglo XX.

