

## 7 Conclusiones

---

Como el protagonista del cuento de Henry James *La figura en el tapiz* que busca en los textos de su escritor preferido la clave para interpretarlos pensando que podrá encontrarla, puesto que cree en su existencia, al inicio de este trabajo, viendo *Fortuny* como un gran tapiz, nosotros también creíamos que íbamos a encontrar una clave para interpretar este texto de trama compleja y descubrir, así, su figura misteriosa. James escribe:

Para él, sin duda, la cosa para la cual todos éramos absolutamente ciegos estaba vívidamente allí. Era algo, supuse, que estaba en el plan primigenio, algo semejante a una figura compleja en un tapiz persa.<sup>1</sup>

*Fortuny* es una novela tejida con muchas historias de colores, tiempos y espacios diversos. En este sentido, la novela de Gimferrer es como uno de los tapices persas que coleccionaba el personaje protagonista, Mariano Fortuny, y que hoy decoran algunas de las paredes de su casa museo en Venecia. El objetivo era ‘tirar’ de los diferentes hilos, desvelar referencias, descubrir personajes y espacios, definir la estructura y el lenguaje narrativos. Sólo así hemos llegado a las muchas sensaciones, instantes e imágenes que conforman la figura en el tapiz que es *Fortuny*. Más allá de descubrir a la ‘figura escondida’ el objetivo también era el de analizar la recepción crítica desde el momento de su publicación hasta hoy, tanto en el ambi-

---

<sup>1</sup> H. James, *La figura en el tapiz*, en línea: <https://ciudadseva.com/texto/la-figura-en-el-tapiz/>.

to de las letras catalanas como castellanas, para contextualizar esta obra dentro de la producción literaria de Gimferrer (su prosa de los años ochenta), pero sobre todo del panorama narrativo catalán, y en un sentido más general, también hispánico.

Por lo que se refiere a las lecturas inmediatas a la publicación de la obra, *Fortuny* en el mundo de las letras catalanas creó defensores y detractores ya desde el mismo momento que ganó el premio y fue publicada en 1983. Fueron principalmente dos factores externos al texto los que causaron estas dos reacciones opuestas. En primer lugar, Gimferrer era un escritor catalán que no escribía exclusivamente en lengua catalana y tampoco era un novelista. Además, como crítico literario (pensamos sobre todo en el texto «De la necessitat dels mandarins») Gimferrer había denunciado el *modus operandi* de parte de la crítica literaria catalana, que a la hora de (re)crear lo que se suponía tenía que ser una literatura catalana 'normal' en un contexto democrático 'normal' tuviera más en cuenta la cantidad que la calidad. En segundo lugar, Gimferrer trabajaba para Seix Barral, una de las editoriales de Planeta, entidad organizadora del Premio de novela Ramon Llull. Estos factores externos al texto, directamente relacionados con la persona Pere Gimferrer y con la realidad literaria catalana de entonces (normalización lingüística, premios literarios y mundo editorial) fueron determinantes en las críticas negativas de Ofèlia Dracs (en las personas de Jaume Cabré y Jaume Fuster) y los autores de *Verinosa llengua*, Pericay y Toutain, los cuales entonces, a principios de los años ochenta, defendían un tipo de novela y de lenguaje literario completamente opuestos a los que Gimferrer proponía con *Fortuny*. Con el pasar de los años estos factores externos al texto pierden peso pero la crítica literaria catalana aún tiene 'dificultades' en considerar que *Fortuny* es una novela. Por ejemplo, en 1991, Àlex Broch publicaba el ensayo *Literatura catalana dels anys vuitanta*, pero en el capítulo cuarto, «Els vuitanta. De la continuïtat als nous narradors», no incluía *Fortuny*. Unos años más tarde, en 1999, Broch tampoco mencionaba a *Fortuny* en el capítulo «Anys setanta i vuitanta: una visió general del període» del manual *Literatura catalana contemporània* de Jaume Subirana y Glòria Bordons. Es evidente que este tipo de estudios no recogen todas las obras publicadas, sino que hacen una selección con las obras que se consideran más representativas. Aun así, la exclusión de *Fortuny* quería decir excluir o renunciar a una obra que había obtenido un reconocimiento significativo, puesto que no solo ganó el Premio de novela Ramon Llull (1983), sino que también fue premiada con el Crexells (1983), el de la Crítica (1984) y el de la Crítica Serra d'Or (1984), y, además, ya había sido traducida a más de seis lenguas. En 1993, Anton Maria Espadaler, en cambio, sí que proponía *Fortuny* como ejemplo de prosa, de novela, en el fragmento dedicado a Pere Gimferrer dentro del capítulo «Des dels seixanta» de su *Història de la literatura catalana*:

---

En prosa [Gimferrer] ha escrit un *Dietari (1979-1980)* i un *Segon Dietari (1980-1982)*, on sovintegen les reflexions sobre el fet literari, al costat d'altres manifestacions culturals, i una novel·la, *Fortuny* (1983), centrada en la figura de Marià Fortuny i Madrazo, la seva família i diversos personatges, reals i de ficció, que defineixen una època i que serveixen per a posar en joc un estil que per damunt de tot pretén de ser alhora artitzat i representatiu d'uns homes que el cercaren, en visqueren i el crearen [...] La novel·la, descripció de fragments evanescents, d'imatges de vegades *flou*, glossa de daguerreotips, fou durament criticada pel col·lectiu Ofèlia Dracs. (Espadaler 1993, 299)

De las reflexiones de Pere Gimferrer sobre su propia novela y sobre la narrativa y la novela en lengua catalana de finales de los años setenta, principios de los ochenta, concluimos que en su proyecto de escribir una novela en lengua catalana no tenía ninguna intención de escribir una obra para al gran público, porque aquello que le preocupaba como escritor comprometido con su lengua y su cultura - «Engagé, a pesar de todo y todos», tomando la afirmación de Giuseppe Grilli (2016, 13) - era la construcción de un lenguaje literario que estuviera a la altura de las otras literaturas modernas. En este sentido, la normalidad y el proceso de normalización de la lengua y de la literatura catalanas, según Gimferrer, no pasaba tanto por la cuestión de la cantidad, es decir, del número de nuevos escritores y de obras que había que publicar, sino por su calidad y su coherencia en relación con las otras literaturas. Por eso, había que distinguir entre lenguaje hablado y lenguaje literario, y por otro lado había que recuperar las propuestas que ofrecía la literatura catalana de los años treinta y continuar a partir de aquí.

Más allá de las reflexiones críticas y de las polémicas iniciales, *Fortuny* se ha ido editando y traduciendo a varias lenguas hasta hoy. Las más recientes son la edición catalana del 2003 de la MOLC (vol. 24), con un interesantísimo prólogo de Jordi Galves, la española del 2010 del editorial Backlist Contemporáneos y las traducciones del 2016: la inglesa de Adrian Nathan West para la editorial de Boston David R. Godine y la italiana de Nicola Palladino para la editorial romana Aracne.

En segundo lugar, y como resultado del análisis narratológico y de la prosa, que han demostrado el papel relevante que dentro del estudio de la novela juega el imaginario *fin de siècle* estrechamente ligado a las características de la prosa, podemos afirmar que *Fortuny* es una novela singular en el panorama narrativo catalán, puesto que no tiene precedentes evidentes y, de momento, tampoco claros sucesores. Estamos de acuerdo, en este sentido, con la observación siguiente de Eduard Carol:

---

La novela *Fortuny* (1983) es un singular ensayo de *roman d'art* de una ambición sin precedentes en la literatura catalana, y que cabría emparentar tan sólo con los ilustres referentes internacionales de un Pascal Quignard o un Roberto Calasso. (Cairol 2013, 106)

De esta observación de Cairol, subrayamos dos aspectos. Por un lado, el elogiado afán de Gimferrer de crear una obra de ambición europea, más próxima al *nouveau roman* que a cualquier otra novela experimental del contexto catalán; y, por el otro, la voluntad de narrar la vida y la obra de una familia de artistas a través de un estilo novelesco innovador. De este modo se situó con originalidad dentro de un género que podríamos denominar 'biografía artística', en boga en la década de los años ochenta, como afirmado por Calvo Serraller (1990) ya que *Fortuny* está dentro de los ejemplos de novelas de novelas españolas «cuyo protagonista es un pintor o en cuya trama el arte ocupa un papel muy relevante» (1990, 54).

*Fortuny* es una novela singular en el panorama narrativo catalán de los años ochenta, pero no lo es, en cambio, dentro de la obra de su autor. La intertextualidad (con múltiples referencias visuales y literarias), la hibridación genérica y el tratamiento del tiempo son tres elementos clave de *Fortuny* que reencontramos en toda la obra de Pere Gimferrer, sea de ficción o no, en prosa o en poesía, o escrita en catalán, en castellano, en francés o en italiano. Los *Dietaris* pero también el ensayo de carácter histórico *Imágenes y recuerdos. 1909-1920. La pérdida del reino* son dos obras imprescindibles para entender la construcción de *Fortuny*, tanto en su forma narrativa y estilística (estructura fragmentaria, prosa poética, intertextualidad y écfasis) como en su contenido (que sintéticamente hemos definido como el imaginario Fortuny). La prosa de *Fortuny* es deudora de los *Dietaris*: algunos de los capítulos de la novela podrían ser textos de los *Dietaris*, y viceversa. Mucha de la documentación que Gimferrer usa para construir algunos textos de los *Dietaris* y diferentes momentos de *Fortuny* proviene del material extratextual visual o literario que encontramos en *Imágenes y recuerdos*. Los recuerdos pueden ser imágenes y fragmentos de tiempos autónomos, como una fotografía, un cuadro o un fotograma de una película. El lenguaje narrativo de la novela, que sugiere una sucesión continua de imágenes, imita al lenguaje cinematográfico. Adrian Nathan West, después de su experiencia como traductor al inglés de la novela, subrayaba la necesidad de reconocer el referente visual en el proceso de traducción del texto, hasta el punto de haber valorado con la editorial la posibilidad de incorporar algunas de estas referencias visuales a la edición inglesa. Esta propuesta al final se descartó. En su blog, West, reconstruyendo esta decisión, recoge algunas imágenes que el narrador evoca en *Fortuny*:

The highly abstract and poetic idiom of Pere Gimferrer's *Fortuny* can easily obscure its documentary basis: virtually every episode in the novel is based on some historical or visual record. Painting and photography are particularly important to decoding it. Gimferrer has stressed that the reader need not track down all his references, that what is important is the writing's poetic force. As a reader, that was sufficient for me, but as a translator, I felt a need to better know the text's background. My editor at Godine and I considered illustrating my translation; in the end, it didn't happen; but since I still have a folder of images relating to the text, which not only aided my understanding of it, but also gave me an appreciation for the Fortunys and their artistry, I thought I would put this up here, in case anyone else were interested. (West 2016)

La traducción italiana, en cambio, sí que contiene imágenes. A pesar de esto, las imágenes no están dentro del texto, sino que el lector las encuentra en el CD que acompaña la edición. Esta opción confirma la importancia de los referentes visuales para el trabajo de traducción, pero demuestra también que proponerlas dentro de la novela no es absolutamente necesario. Si para el traductor y el estudioso de *Fortuny* el reconocimiento de los referentes (fotografías, cuadros, textos literarios, etc.) es una operación indispensable para una posible traducción o un posible análisis crítico, para el lector, en cambio, no lo es. *Fortuny* es una novela que evoca imágenes, pero unas imágenes que toman forma en la mente de cada lector a través de la lectura. Siguiendo las reflexiones de Umberto Eco en relación con la écfrasis, lo que hace el lector al leer cualquier écfrasis es imaginar, ya sea a través del reconocimiento o bien del ver por primera vez. Por eso, a menudo se hace difícil reconocer dónde empieza una descripción detallada de una imagen y dónde el autor intencionadamente se deja seducir por la propia imaginación, creando una extensa y casi ininterrumpida hipotiposi: «*expressa verbis ut cerni potius videatur quam audire*» (Quintiliano, *Institutio oratoria* IX, 2, 40). A través de esta elección retórica que calificamos de *imaginifica*, tomando un término principalmente dannunziano, la novela consigue reproducir la estética decadente que quiere evocar.

Finalmente, definimos *Fortuny* con las palabras con las que Gimferrer describió a Maria Rosa Caminals el museo Fortuny de Venecia: «*És el bric-à-brac de la belle époque*». Pocos años antes de que se publicara la novela de Gimferrer, en 1975, en Venecia, y después de un largo periodo de abandono, se inauguraba el Museo Fortuny en el palacio Pesaro degli Orfei. Así, la casa-taller de Mariano Fortuny y de Madrazo se convertía en un espacio expositivo, no solo para recordar la obra de su último propietario, sino también para acoger exposiciones de artistas que, directamente o inconscientemente, (re)evocan el imaginario Fortuny. En este sentido, la novela *Fortuny*

es como el Museo Fortuny de Venecia, porque contiene de una manera fragmentaria y no lineal un conjunto de episodios de vida y de obras relativas a Mariano Fortuny que evocan el imaginario Fortuny, y un período histórico, cultural y artístico europeo determinado: la *Belle Époque*. El gran fresco de aquella época, como ya reconoció Walter Benjamin - uno de los primeros en hacerlo -, fue, sin duda, la obra monumental de Marcel Proust, en la cual el tiempo, con sus múltiples tonalidades, tiene un papel central. Gimferrer, para evocar la gran cantidad de personajes que gravitaron en torno a la familia Fortuny, ha tenido que hacer frente a un período complejo en que se acababa un siglo y caóticamente empezaba otro. Para acercarse a aquel pasado, el autor no lo hace mediante una reconstrucción historiográfica, sino que opta, coherentemente con su sentir poético, por un tiempo fragmentado. En *Fortuny* no encontramos un tiempo lineal, sino un tiempo circular, que es (re)evocable, (re)experimentable, que deriva de una concepción del tiempo 'revivalística'. Comparando esta particularidad del tiempo con quién del tiempo de la *Belle Époque* ha hecho una obra maestra, orquestando «una costellazione di circostanze e di figure», afirmamos que el tratamiento circular del tiempo en *Fortuny* para narrar una biografía con otros muchos retratos de diferentes personajes es parecido al de la *Recherche* de Proust:

La vita di cui parla la *Recherche* non va intesa - per dirlo ancora con Barthes - come un *curriculum vitae*, ma come 'una costellazione di circostanze e di figure', non dunque come un decorso lineare, mimetico rispetto allo sviluppo di una biografia, ma come un ordine non dissimile da quello che si stabilisce nello spazio dei concetti. In questo senso, anche l'indecisione proustiana tra saggio e romanzo non è un dato meramente biografico riguardante lo scrittore Marcel Proust, ma il sintomo dell'emergere di un genere ulteriore, capace di vedere il vissuto stesso come un luogo popolato di concetti, ovvero di far sì che i concetti acquistino la concretezza dell'esperienza vissuta. (Godani 2015)

Pero, por otro lado, si el tiempo en la *Recherche* es en muchos aspectos personal, subjetivo y autobiográfico, porque pertenece al narrador (detrás del cual se esconde el escritor Marcel Proust), en *Fortuny* el tiempo es a menudo colectivo, puesto que no pertenece ni a su autor, ni al narrador, ni a ningún personaje de la narración en concreto, sino a todos a la vez. El museo Fortuny de Venecia y la novela *Fortuny* de Pere Gimferrer nos remiten, inevitablemente, a la casa-museo de D'Annunzio, es decir, al *Vittoriale degli Italiani*, máxima representación del esteticismo del escritor italiano, coetáneo y amigo de Mariano Fortuny. No nos tiene que sorprender que este lugar simbólico que es la casa-museo de D'Annunzio pueda servir para explicar las luces y las sombras del llamado poeta *vate* (profeta) de aquella épo-

ca. De hecho, el Vittoriale inspiró a Gimferrer para componer el poema «Sombras en el Vittoriale». Este poema, como ha señalado Julia Barella (Gimferrer 2000, 140), versa sobre Gabriele D'Annunzio, y a través de los nombres mitológicos, la familia Este (particularmente en la primera parte) y el léxico modernista y veneciano, Gimferrer transmite aquella atracción por la figura aristocrática y decadente que fue D'Annunzio, poeta que vivió y que murió atrapado en la belleza, el virtuosismo técnico y la musicalidad. Pero también en aquella ocasión (en torno al 1965) recordar un personaje literario incómodo como D'Annunzio servía a Gimferrer para reclamar el valor todavía estéticamente vivo del arte de un mundo de ayer. Esto, con toda la habilidad de un estilo innovador, es *Fortuny*.

