

Universitat Pompeu Fabra  
Treball de Fi de Grau  
Facultat d'Humanitats. Curs 2013-14

La mirada interior a *Fanny*, de Carles Soldevila:  
una proposta de lectura

Annie Pugnau Saez  
NIA: 2100145576  
Director: Miquel M. Gibert Pujol

### **Agraïments a:**

- Miquel M. Gibert, el meu tutor del TFG, per l'ajuda en l'elecció d'aquest tema, per la direcció del treball i per la resolució efectiva dels meus dubtes i desorientacions. Gràcies per un tema del qual he gaudit molt i del qual vull continuar gaudint.
- Carles Besa per l'assignatura de "Literatura i psicoanàlisi" que ha resultat ser un bon complement pel TFG.
- Els meus amics, companys de pis i de classe, en especial Carles Brosel, Joëlle Philippe, Sabrina Oreggioni i Jordi Jorba, als quals vull agrair l'atenció i la paciència per aguantar els discursos sobre *Fanny* en moments d'eufòria i desesperació.
- Tots aquells que, finalment, s'han llegit la novel·la i aquells que volen fer-ho.
- La meva família, la qual, tot i la distància, està inevitablement molt a prop.

## Índex

1. Introducció: què som, si no actors sobre un escenari? .....	3
2. Context .....	5
3. Modernitat en l'obra de Soldevila .....	9
4. Estil i tècnica: el monòleg interior .....	12
4.1. Polèmiques .....	12
4.2. Definir l'estil directe lliure o monòleg interior .....	16
4.3. Comparació: Dujardin, Joyce, Soldevila, Millàs-Raurell i Escalans.....	23
5. Estructura de <i>Fanny</i> .....	26
6. Noms propis .....	39
7. Perspectiva psicoanalítica: una breu anàlisi .....	45
7.1. Desig .....	45
7.2. La figura del pare: complex d'Èdip.....	46
7.3. La mare.....	48
7.4. El superjò, el jo i l'allò.....	49
7.5. L'amor i el sexe.....	49
7.6. Narcisisme i somni .....	50
8. Conclusió.....	52
9. Bibliografia .....	55

## 1. Introducció: què som, si no actors sobre un escenari?

L'objectiu d'aquest treball és dur a terme una anàlisi de *Fanny*, la novel·la de Carles Soldevila publicada l'any 1929, que constitueix la primera obra d'una trilogia composta per *Eva* (1931) i *Valentina* (1933). Utilitzo l'expressió «una anàlisi» i no «l'anàlisi» en concret, ja que es pretén proposar una lectura particular, que no vol dir la única ni definitiva; per tant, es deixa la porta oberta a múltiples possibilitats d'interpretació. Amb aquesta reflexió s'exposa la voluntat d'informar el lector de la focalització de l'estudi en determinats punts de vista: tècnica (monòleg interior) i interpretació (psicoanàlisi).

S'ha escollit aquesta obra per l'interès nascut arran d'una menció formulada, en forma de recomanació bibliogràfica, durant una assignatura del grau. Tot seguit, solament en aquest paràgraf, m'atorgo la petita llicència d'exposar en primera persona el perquè d'aquesta elecció, a causa de les impressions personals que m'ha transmès. La lectura de *Fanny* em va permetre experimentar, com a subjecte lector, la sensació d'estar situada dins la ment de la protagonista, fent-li costat, però com a simple observadora que sent impotència en no poder participar-hi. Tot i que pot semblar absurd, en certs moments se'm va despertar la necessitat de parlar directament amb ella. Em vaig sentir molt propera al text. Aquesta proximitat em va sobtar, pel fet que l'autor, un home, mostri una habilitat tal a l'hora de representar la interioritat femenina.

Pel que fa al context, *Fanny* neix com a novel·la amb voluntat socialitzadora, que respon a un reclam del públic català<sup>1</sup> de llegir novel·les autòctones que denotin una certa novetat. Soldevila ho soluciona centrant-se en el seu temps. Quina novetat és millor que aquella que se situa en la contemporaneïtat del lector? Es tracta d'un context que en si mateix experimenta la voluntat de renovació. Es viu l'anhel de voler ser europeus, en una Europa avantguardista i, a la vegada, el desig de mantenir l'essència del poble català.

L'obra reflecteix aquest anhel de renovació i exposa la veu de la joventut en oposició a la dels progenitors; mostra la determinació de voler ser un mateix. Aquí és on entra el reclam de l'individu com a ésser independent. *Fanny* és l'heroïna que lluita contra les convencions socials, contra la vida, i experimenta un conflicte amb si mateixa que la porta a evolucionar. La noia viu un procés de transformació intern que el lector obté directament del seu pensament: el que veu, escolta i pensa *Fanny* és el que es narra.

---

<sup>1</sup> Un públic majoritàriament burgès i femení.

La novel·la és una focalització interna que descriu el món mitjançant el filtre de la ment de la jove. Un dels temes centrals del treball és el de comprendre la tècnica narrativa del monòleg interior, que Soldevila hereta per influència de Joyce. L'objectiu principal és realitzar una lectura detallada de la novel·la que permeti entendre les intencions de l'autor a partir d'una anàlisi formal, fent un recorregut per la tècnica narrativa que emprà. El monòleg interior és una característica elemental per concebre l'obra i és significatiu pel debat que es genera al voltant seu.

A l'obra de Soldevila s'hi poden observar diverses influències: la ja esmentada de Joyce, la dels autors francesos com Gide o Proust, la del cinema americà o d'altres més científiques, com la psicoanàlisi de Freud. Aquesta darrera influència és l'altre tema del treball. Per raons d'espai i d'abast temàtic, la resta no es comenten però no es nega la possibilitat de desenvolupar-les en treballs posteriors. Per interpretar *Fanny* s'agafa la psicoanàlisi com a referent; cosa que permet estudiar l'obra des d'una perspectiva específica, que té relació amb l'aspecte formal. Si el monòleg interior expressa la interioritat més íntima de la ment humana, és comprensible partir de Freud si es té com a interès la psicologia del personatge, el qual es despulla al lector sense ser-ne conscient.

Què sent Fanny? Sent que viu un teatre. Constantment hi ha referències a aquesta teatralitat, que s'oposa a l'autenticitat que viu en la interioritat: l'espai interior com a aquell racó on pot pensar lliurement, sense por a represàlies; és l'espai de la llibertat anhelada. Per part de la noia hi ha un cert rebuig cap el teatre del món, les falses aparences del passat, la hipocresia de la societat, les enveges professionals (que romanen ocultes a l'espera d'atacar...). Ara bé, a la vegada ella en forma part, i la seva alteritat exterior contribueix a l'escena.

L'obra s'inicia en un escenari i, a mesura que va avançant, el lector visualitza l'espai on Fanny se situa. A més, acte (pensament) rere acte (pensament) s'observa l'evolució de la trama, en la qual entren i surten personatges nous i vells. Hi apareix la oposició exterior-interior, falsedat-sinceritat..., una lluita de conceptes contraris, que representen la característica central de la novel·la. L'obra situa el lector en el «pensar»<sup>2</sup> de la protagonista, oposat a la superficialitat que l'envolta; la noia ens diu: Jo penso amb relació a aquest teatre on em trobo i tot el que hi ha fora de mi és teatre.

---

<sup>2</sup> Soldevila, Carles, *Fanny*, Barcelona: Edicions 62, 2002, p. 11

Els pensaments de Fanny li proporcionen la llibertat d'imaginar i reflexionar sobre el que vulgui, però ha de lluitar contra el seu inconscient, que es representa també en l'exterior. La noia es veu oprimida per la seva pròpia ment, es fa esclava de si mateixa en «aquesta teranyina de mals pensaments.»<sup>3</sup> En definitiva, és una novel·la d'aprenentatge del propi subjecte, que evoluciona a mesura que descobreix els secrets del seu entorn, de la vida, del teatre on ens veiem tots atrapats. En les pàgines següents es proposa una anàlisi de *Fanny* que revela els entrellats de l'obra; per una banda, a través d'una comprensió literària formal, i per l'altra, des d'una anàlisi psicoanalítica que permet mirar més enllà del que Fanny reflexiona conscientment. Endinsar-se en la mirada interior del personatge, permet que el lector tingui una comprensió de si mateix i de la societat que contextualitza l'obra. Benvinguts a l'obra teatral que observa i viu Fanny; acomodeu-vos a la seva ment.

## 2. Context

Carles Soldevila (1892-1967) experimenta un dels episodis més significatius de la novel·la catalana. L'anomenada «crisi de la novel·la» genera un conjunt d'opinions diverses, de les quals Soldevila és partícip. Aquest fenomen ofereix un interessant ventall de documents que informen sobre l'estat de la novel·la al llarg del període. El conflicte entre Modernisme i Noucentisme és significatiu per comprendre aquest esdeveniment que marca un abans i un després per a la novel·la catalana.

El Modernisme es mou entre dos segles, el final del XIX i el principi del XX. L'última dècada del XIX destaca pel realisme i el naturalisme, mentre que la primera dècada del XX es caracteritza per la presència d'una estètica neoromàntica i simbolista. Aquesta última època és més europea, busca un model més contemporani. Probablement aquesta vessant neoromàntica influeix, en certa manera, en l'afany nacionalista viscut en aquells anys amb la Mancomunitat de Catalunya, on el Noucentisme és el màxim exponent de la llengua i desterra, en part, el Modernisme.

En oposició a la idealització del Modernisme, sorgeix una nova generació d'intel·lectuals que dominen la cultura catalana durant les primeres dècades de la centúria. El Noucentisme, capitanejat per Carles Riba, s'inaugura amb el nou segle, de tal manera que ha de conviure amb el Modernisme, amb el qual es produeixen disputes

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 101

per les seves diferències; una d'aquestes desavinences té a veure amb la novel·la. Per tal de definir i comprendre aquest conflicte, el treball d'Alan Yates és una eina essencial. Yates descriu la situació mediocre que viu la narrativa, on l'escassa qualitat està determinada per la manca d'innovació tècnica i la utilització de recursos ja molt treballats. En aquest context s'alcen les dues veus de la cultura catalana que defensen vies oposades. L'autor estableix clarament aquesta diferenciació envers el futur de la novel·la: «Es tracta d'una presa de consciència de la necessitat de renovació, la recerca de nous estils de novel·lar. [...] L'alternativa revolucionària aleshores es fa imperativa: “renovar-se o morir”, sia trobant substituïts dràsticament originals de les estructures exhaurides, sia trencant definitivament amb la novel·la.»<sup>4</sup> El Noucentisme aposta per abandonar la novel·la, mentre que el Modernisme busca trobar noves formes de creació literària per a la regeneració del gènere.

El patriotisme català s'identifica amb el ruralisme, el qual es considera la representació nacional de la novel·la catalana per la relació amb la terra i seu caràcter genuí propi. Però aquesta fixació pel gènere fa que s'estanqui la creació literària: «L'estancament del ruralisme representa un cas extrem del malestar epidèmic del realisme i de la novel·la en general. Urgeix la necessitat d'innovació»<sup>5</sup>. Tot i aquest estancament, no es pot entendre el fenomen en sentit general, ja que hi ha obres modernistes que sí que assoleixen un cert punt d'innovació, com és el cas dels *Drames rurals* de Víctor Català, entre d'altres.

Un altre element que podem trobar en el Modernisme és la idea d'antinovel·la, per a la qual Joaquim Ruyra serveix d'exemple paradigmàtic. La seva obra es pot entendre com una mena de transició entre els dos corrents. Per una banda, manté el simbolisme característic del Modernisme i, per l'altra, crea narracions breus, que ofereixen un nivell de perfecció que reflecteix l'excel·lència narrativa, un factor essencial per a l'autor. Aquestes característiques fan que el seu treball agafi un caire noucentista. Si a més hi afegim la impossibilitat de Ruyra de crear una novel·la decent, la seva imatge d'antinovel·lista adquireix més volum.

Aquesta crisi de la novel·la, en la qual es viu la incapacitat per innovar, es veu reflectida en algunes obres, com per exemple a *Jordi Friginals*, on «la crisi de personalitat i de consciència que narra, engrana directament amb una sèrie de problemes

---

<sup>4</sup> Yates, Alan, *Una generació sense novel·la?*, Barcelona: Edicions 62, 1975, pp. 29-30

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 86

existencials plantejats per l'experiència i per la literatura modernista.»<sup>6</sup> Per tant, els escriptors eren molt conscients de la problemàtica;<sup>7</sup> la qüestió era, què fer amb el problema: o bé buscar formes d'innovar fixant-se en models exteriors, o bé donar-hi l'esquena i centrar-se en altres punts a treballar. Aquest últim aspecte és el que caracteritza el Noucentisme i la seva actitud vers la novel·la. Hi ha casos d'autors que, havent escrit una novel·la, acaben desenvolupant tasques pròpies del Noucentisme o treballant en altres gèneres més actuals, com la poesia. Finalment, el Modernisme no pot aguantar la pressió exercida pel seu contrincant.

Si haguéssim de definir el Noucentisme amb una paraula, aquesta seria *constructor*. Aquell constructor que busca crear els millors fonaments per sostenir la ciutat perfecta, que s'ha d'edificar, juntament, amb una societat òptima. D'aquesta manera és fàcil comprendre la funció socialitzadora de la cultura, la recerca de la perfecció formal de la llengua, la construcció de normes per millorar la literatura i la vida ciutadana, etc. Si la novel·la representa formes antigues que no són capaces d'evolucionar, és comprensible que no tingui un paper destacat en aquest període. Soldevila és una petita part d'aquesta generació que treballa per construir uns bons fonaments, una generació que té en compte moltes representacions artístiques, menys la novel·la. Aquest rebuig es percep en l'argument de Carner utilitzat en un article, en relació amb aquest distanciament o pèrdua de protagonisme de la forma prosaica. Segons l'escriptor, les novel·les no hi tenien cabuda perquè la realitat era un caos que necessàriament s'havia d'organitzar. És més il·lustrativa la veu de Carner en paraules de Yates: «Si la veritat actual [...] és desagradable, cal suspendre la novel·la fins que la realitat, de què es nodreix i que ha de registrar, sigui digna de reproducció en la futura Ciutat.»<sup>8</sup>

Segons la visió negativa de Yates, que és criticada per Carme Arnau, el Noucentisme no vol lluitar per un gènere que no té futur i que està caducat. La recerca de perfecció fa que els escriptors se centrin en la poesia com a mètode que permet assolir la magnificència anhelada i expressar a través d'una forma elevada l'objectiu ideal que es vol aconseguir. Sobta el rebuig cap a la narrativa, en substitució per l'exaltació de la poesia, si es té en compte que la novel·la és un mètode fàcil per accedir

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 107

<sup>7</sup> Altres autors reflecteixen aquesta crisi en les seves obres. Escalans, del qual es parlarà breument en aquest treball, dedica el pròleg de *Victor o la rosa dels vents* a reflexionar sobre aquesta generació i el llegat que deixen.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 114



al públic general. A més, hauria estat una eina essencial per a la Mancomunitat per difondre els seus ideals.

Això no obstant, tal com afegeix Yates, «no es presenta cap talent nou que ompli el buit deixat pel retraïment o la desaparició dels novel·listes establerts. [...] Els novel·listes patien una crisi de moral i de desorientació artística que impossibilitava la creació.»<sup>9</sup> Sembla que eren els maltractats del moment. Probablement l'autor dramatitza; tot i que no apareixen nous talents en aquest àmbit, es desenvolupen avanços en altres sectors, com la poesia, el teatre, la narració breu, la crítica literària a la reforma lingüística, entre d'altres. Tal com s'ha esmentat abans, es busca crear fonaments de qualitat i, en aquest sentit, la novel·la se'n veu afectada, probablement, perquè la gent capacitada per fer novel·les dedica el seu temps a altres activitats o projectes que són més prioritaris. Soldevila publica una novel·leta l'any 1918, titulada *L'Abrandament*, la qual va ser considerada, per alguns, com la novel·la del Noucentisme; però l'autor desenvolupa diverses tasques, no es limita a la vida d'escriptor. La seva tècnica narrativa també és un reflex d'aquesta tendència cap a la brevetat i la perfecció, característiques del Noucentisme. Soldevila mostra una implicació compromesa amb el civisme i busca la millora de la societat burgesa de la ciutat. Exposa la voluntat d'incentivar el món de la cultura i li interessa la seva difusió. En aquets sentit participa activament en el debat que es genera als anys vint entorn de la novel·la.

El factor més important, que posseeix un paper decisiu en aquest debat per intentar millorar la situació de la novel·lística catalana, és la forta demanda per part d'un públic que vol noves obres en català i no se n'hi proporcionen. Plàcid Vidal exposa l'any 1912 aquest reclam, però la seva crida no resulta prou efectiva. Segons Yates aquest silenci es produeix perquè es tracta d'un moment fort per a la Mancomunitat. L'any 1917, Alexandre Plana explica de nou la situació de crisi. Aquest article no té resposta, però sí causa efecte en certs sectors que estan descontents amb el Noucentisme, ja en decadència. A partir del 1917 es comença a produir el debat de la crisi de la novel·la. La seva defensa, per part d'un sector, acaba per despertar els noucentistes, els quals finalment s'adonen de la importància de satisfer la demanda del públic. L'any 1918 es creen un parell d'editorials que es dediquen a publicar, entre les obres catalanes, novel·les estrangeres que requereixen la tasca de traductors joves, provinents del Noucentisme. En aquest entorn, tot i que sembli contradictori, hi destaca la figura de

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 140

Carner, el qual escriu el pròleg de *L'abrandament* (1918) de Carles Soldevila. Considera l'obra com a novel·la, tot i ser un conjunt de narracions.

Hi ha la necessitat de buscar la novel·la del Noucentisme, i se cerquen les possibles influències en les generacions de nous novel·listes, com el propi Carner o Ruyra. Tot aquest fenomen es troba englobat en un marc de constants discussions sobre el paper de la prosa catalana; un discurs, en el qual participa Carles Soldevila, que acaba per extingir-se a mesura que les discussions desemboquen en un carreró sense sortida. Destaquen dues veus principals en tot aquest conflicte: Sagarra i Riba. El gruix de l'obra de Soldevila és significatiu, tot i que no sigui dels escriptors més estudiats de la literatura catalana se l'ha de tenir en compte. La seva tasca com a periodista, crític o editor el fan un personatge polifacètic molt important per a la cultura del moment.

### **3. Modernitat en l'obra de Soldevila**

El context on es troba Carles Soldevila determina la seva trajectòria com a escriptor. El conflicte que es viu a Catalunya amb la novel·la, tema tractat en l'apartat anterior, conclou amb la consciència de generar noves formes de creació literària. Soldevila esdevé un referent com a novel·lista i les seves obres més famoses són les de la primera trilogia tractada en aquest treball. Però, l'autor en qüestió no destaca només en aquest àmbit, a part de la seva tasca com a articulista també és un dramaturg valorat.

El teatre no es veu tan afectat com la novel·la; els anys vint signifiquen un floriment en general per a la creació d'innovació en la literatura. «Els primers anys vint van ser temps de crisi, de desconcert, però també de possibilitats renovadores.»<sup>10</sup> Aquest entorn, de recerca de noves formes de creació, és el que motiva a l'autor, entre altres factors, a produir obres amb elements que permetin modernitzar el gènere: «la producció teatral de l'autor respon, bàsicament, a aquesta voluntat d'actualització dels escenaris»<sup>11</sup>.

S'observa una voluntat, per part de l'escriptor, de contribuir en la construcció d'una literatura catalana de qualitat, equiparable a Europa; aquest és un factor determinant per entendre la mirada cap a la modernitat europea de la qual Catalunya sembla tenir manca. Aquesta particularitat és especialment rellevant en la novel·la,

---

<sup>10</sup> Gibert, Miquel-Maria, "Carles Soldevila i «Civilitzats, Tanmateix»", en *Serra d'Or* núm. 396. Desembre 1992, p. 84

<sup>11</sup> *Ibíd.*

on la seva puixança és remarcable entorn els anys trenta; un gènere afectat per una davallada en la seva producció i, per tant, amb una necessitat imperant de renovació. On troba Soldevila els seus referents? La majoria dels autors que tracten l'obra de l'escriptor destaquen la influència de Gide i Joyce. La gran petjada de l'autor irlandès es fa ressò pels sectors intel·lectuals i Soldevila no pot situar-se enrere.

Teresa Iribarren fa referència a l'arribada de Joyce a Catalunya i menciona un article publicat per Soldevila el juny de l'any 1929, on és palesa la coneixença de l'obra per part de l'escriptor català. Anteriorment, l'autor de *Fanny* ja havia escrit un article fent referència a l'*Ulisses*, tal com exposa Iribarren en el mateix article: «Carles Soldevila és un dels que consigna la influència freudiana del component sexual joycià en un article significativament titulat *Adéu, castedat anglosaxona!*»<sup>12</sup>. Per tant, tenim una mostra que justifica la coneixença de Joyce per part de Carles Soldevila i, un domini de la teoria freudiana que li permet argumentar la influència del psicoanàlisi sobre l'*Ulisses*.

Un dels factors que determinen la modernitat de l'obra de Soldevila es la tècnica del monòleg interior, que circula en debat pels cercles literaris a causa del rebombori de l'*Ulisses*. Però, no es limita a aquest factor, el seu esperit renovador de la societat l'obliga a crear un tipus de novel·la capaç d'influir en la societat burgesa catalana del moment, que són el públic majoritari, per tal de modificar certs tòpics tradicionals. En aquets sentit, el paper protagonista de la dona en la seva trilogia és l'element central, representant la màxima modernitat en la figura de Fanny: una noia que és capaç de sobreviure sola i, fins i tot, mantenir a la seva mare. L'autor de *Fanny* introdueix el lector en la intimitat de l'heroïna, mostrant el món a través dels seus ulls, un món que en el seu moment era conegut; es tracta del context del públic lector: el món de *Fanny* és el seu món. De forma indirecta, Soldevila juga a mostrar els secrets de *Fanny* per introduir-se en la ment del lector i intentar generar un canvi de mentalitat que transformi la societat catalana perquè esdevingui més moderna. *Fanny* és jove i és la representació de l'avantguarda que implica un canvi generacional respecte al pensament i les formes de viure. Un canvi de mentalitat que es representa en la forma de fer literatura, tal com reflexiona Jordi Castellanos: «aquesta imatge idealitzada de Barcelona no era la que pretenia oferir la nova generació».<sup>13</sup> Una generació que, de la mateixa manera que

---

<sup>12</sup> Iribarren, Teresa, "James Joyce a Catalunya (1921-1936)", *Els Marges*, núm.72. Hivern 2004, p. 34-35

<sup>13</sup> Castellanos, Jordi, "El districte cinquè i la novel·la catalana dels anys trenta", *Els Marges*, núm.26. 1982, p. 118

*Fanny*, situa les obres en el context dels barris baixos (per influència de la literatura generada pels estrangers amb una temàtica centrada o contextualitzada a Barcelona). No és que Soldevila defensi aquesta visió creada pels estrangers, sinó que és interessant en la mesura que denota certa modernitat i representa un interès internacional per la ciutat catalana.

La ciutat en si mateixa és la representació de la contemporaneïtat, és on hi ha la frenètica activitat i multiplicitat d'experiències. La modernitat es mostra a través de la ciutat. L'art, com a màxim exponent de constant innovació, té la ciutat com a punt de mira. La famosa obra de Picasso *Les mademoiselles d'Avignon* (1907) és un exemple paradigmàtic, de la mateixa manera que el *Manifest futurista* (1909) de Marinetti, entre molts altres exemples. Per tant, el que es busca en la literatura, en contra del benefici comercial predominant, tal com afegeix Castellanos, és «la necessitat de fer una novel·la “ciudadana”, per raons de “modernitat”, perquè era de ciutat (Barcelona, en concret) la que donarà la imatge de la col·lectivitat i, també per aproximar la novel·la a un públic potencial»<sup>14</sup>. Una imatge que és important en l'any de la publicació de *Fanny*, si es té en compte la importància de la segona Exposició Universal que va influir en la difusió de la ciutat.

Un dels altres referents que denoten actualitat en *Fanny* és la influència del cinema en la seva narrativa. Sobre aquest aspecte, Teresa Iribarren ha publicat recentment un llibre, en el qual dedica un capítol a Carles Soldevila en referència a la importància del cinema en la seva novel·la. «Fonamentalment, la pantalla proporciona a Soldevila tres coses. Primer: ordre. [...] Segon: un nou concepte del punt de vista [...] I tercer: un estil deslitteraturitzat.»<sup>15</sup>

Una de les principals crítiques que rep Soldevila referent a *Fanny* és l'atac de novel·la antimoral. En aquell context, la dona encara es veu lligada a l'home; justament comença a lliurar-se mitjançant unes poques feines a disposició. No només es considera mal vist a la noia treballadora, que en una ciutat industrialitzada és més acceptable que en altres zones, sinó que la professió que ha escollit Fanny es considera poc decent. Altres detalls com la seva actitud independent i reflexiva; la voluntat de decidir per si mateixa quan vol perdre la virginitat i amb qui; o el més significatiu, l'elecció de viure o morir, són exemples d'aquest caràcter modern, que busca europeïtzar la societat. Com a

---

<sup>14</sup> *Ibíd.*, p. 116

<sup>15</sup> Iribarren, Teresa, *Literatura catalana i cinema mut*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2012, p. 173

suplement d'aquests detalls del personatge, es troben referències als esdeveniments de moda o actualitat, com les vacances, la fotografia, la publicitat, el cinema, la vida de la ciutat amb els cotxes, bars... en definitiva, Soldevila construeix un context atractiu per tal d'influir en la societat del moment; una societat que es troba en fervent evolució i que probablement reclama obres d'aquest estil.

#### **4. Estil i tècnica: el monòleg interior**

##### **4.1. Polèmiques**

En el «Pròleg de la segona edició» a *Fanny*, Carles Soldevila parla de la tècnica que utilitza per escriure la novel·la i sobre el debat que s'ha generat al seu voltant. Les diverses opinions es mouen en el terreny d'esclarir si la tècnica emprada correspon o no a l'innovador procediment del monòleg interior, que despertava admiració o repulsió en els cercles literaris del moment. Com a resposta a la «polèmica» (terme que utilitza Soldevila per referir-se al debat) l'autor exposa quina concepció té del monòleg interior, justificant l'ús de la tècnica: «El monòleg de Fanny és interior perquè no és exterior, és a dir, perquè no és recitat en veu alta.»<sup>16</sup> En certa manera és veritat, però no del tot. La tècnica del monòleg interior és més complexa i a la vegada ofereix diverses tipologies de monòlegs. En aquest apartat s'intentarà definir el concepte.

Sobre la plasmació del pensament, el mateix Soldevila exposa la complexitat de la tasca, i assegura la impossibilitat d'assolir tal objectiu: «ni el mateix James Joyce amb la seva potència meravellosa (ajudada per trucs en el fons puerils, com la supressió dels signes de puntuació), no pot aspirar a copsar-lo.»<sup>17</sup> El més destacat d'aquest comentari és el ressentiment que transmeten les seves paraules. Un ressentiment que es pot entendre en la mesura que la seva obra ha estat qüestionada i comparada amb el cèlebre autor. Però la sensació de rebuig envers la metodologia emprada per Joyce es focalitza, clarament, en l'abolició dels signes de puntuació. No és gaire difícil comprendre la causa d'aquesta negativa a acceptar el procediment joycià; el seu origen ens remet a l'essència del Noucentisme. Com pot l'afany de perfecció del Noucentisme acceptar la revolucionària obra de Joyce caracteritzada pel trencament de les normes? Arribats a aquest punt, sembla paradoxal l'actitud modernitzadora de la societat que

---

<sup>16</sup> Soldevila, Carles, *Fanny*, Barcelona: Edicions 62, 2002, p. 6

<sup>17</sup> *Ibíd.*

defensa Soldevila, en relació a la resistència que manté a no saltar-se les normes ortogràfiques. Tot i la contradicció, és fàcil comprendre el gran esforç que van fer els noucentistes per establir una gramàtica catalana, i per tant, aquest esperit de perfecció envers la llengua no li permet trair el mitjà amb el que treballa i amb el què ha treballat.

Actualment, es continua mantenint aquesta discussió sobre qui va ser el primer escriptor en català que va aplicar la tècnica del monòleg interior. Depenent de la concepció que se'n tingui del concepte es considerarà a un o un altre. Per exemple, en una cita del llibre d'Aznar Anglès, *El monólogo interior. Un análisis textual y pragmático del lenguaje interior en la literatura*, es refereix a Soldevila com el primer autor en llengua catalana amb intenció d'aplicar el procediment narratiu: «En lengua catalana podemos citar como pretensión de monólogo interior la *Fanny* de Carles Soldevila.»<sup>18</sup> En general es té aquesta perspectiva, i particularment, aquest punt de vista va determinar, en part, l'elecció definitiva del tema d'aquest treball. En canvi, fent referència de nou a Teresa Iribarren, creu que no va ser Soldevila el primer en aplicar la tècnica sinó Millàs-Raurell. «Per bé que el cànon ha atorgat a Soldevila la condició de pioner en aquest sentit, el cert és que Millàs-Raurell se li avança: ara com ara, “Projectes” és el primer monòleg interior de què tenim constància de la literatura catalana.»<sup>19</sup> Iribarren va més enllà en l'article “James Joyce a Catalunya (1921-1936)”, on fa referència a una obra que probablement va aplicar la tècnica que es valora com a transgressora dins el món literari; una obra que reflecteix, pròpiament, la narrativa joyciana: *Víctor o la rosa dels vents* d'Agustí Escalans.

Tot aquesta polèmica catalana evoca el debat que existeix sobre l'autoria de la tècnica narrativa. D'aquesta manera, el cas català funciona com a cas paral·lel a la recerca de l'autor originari del monòleg interior. La desconexió de l'autor que va iniciar aquesta tècnica és descrit per Valéry Larbaud, en el “Pròleg” de *Han cortado los laureles*, on relata el mode en com va conèixer aquesta obra gràcies a una entrevista amb James Joyce:

Un día me dijo que esta forma ya había sido empleada, y de manera continua, en un libro de Édouard Dujardin, publicado en plena época simbolista [...] En *Les*

---

<sup>18</sup> Aznar Anglès, Eduardo, *El monólogo interior. Un análisis textual y pragmático del lenguaje interior en la literatura*, Barcelona:EUB, 1996, p. 78

<sup>19</sup> Iribarren, Teresa, *Literatura catalana i cinema mut*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2012, p. 168

*lauriers sont coupés*, me dijo Joyce, el lector se encuentra instalado, desde las primeras líneas, en el pensamiento del personaje principal<sup>20</sup>.

La revelació d'aquest detall per part de Joyce va fer possible el reconeixement, o més aviat el redescobriments, de l'obra de l'escriptor francès publicada el 1887; a la vegada que es va generar una polèmica sobre a qui se li havia d'atorgar la veritable invenció de la tècnica. Larbaud defensa la creació de Dujardin i ho fa remuntant-se a aquells procediments anteriors que podrien haver desencadenat la novetat narrativa. Entre els diferents autors menciona a Montaigne i Dostoievski. D'aquest últim destaca la forma íntima del diari personal, el qual juntament amb la carta els presenta com a antecedents de la narrativa definida per Dujardin. «Un paso más allá del “diario íntimo” y aparece el “monólogo interior”. Pero para dar ese paso fue necesaria mucha audacia, una gran capacidad de invención y una rara maestría.»<sup>21</sup> Aznar, en la seva tesi, hi reflexiona; i inicialment exposa la legitimitat del francès:

El consenso de los estudiosos se establece al designar, no ya como precedente, sino como primer monólogo interior en toda extensión del término la obra de Edouard Dujardin *Les lauriers sont coupés* (1887), lo que no es de extrañar, habida cuenta de que fue el propio James Joyce el promotor de tal idea.<sup>22</sup>

Però les línies que segueixen aquest paràgraf semblen desmentir, o posar en qüestió aquesta idea, ja que afegeix que els dos estils narratius difereixen molt. També destaca el fet que Dujardin no fes referència a la gran descoberta de la seva tècnica fins que Joyce no el va mencionar. És destacable el detall d'Aznar de col·locar entre cometes la descoberta de Dujardin:

Sin embargo, hasta qué punto el monólogo de Molly Bloom en el *Ulises*, verdadero modelo o architexto del monólogo interior, pertenece a la estirpe dujardiniana resulta, ciertamente, discutible. Sabido es, además, que sólo con posterioridad a su reconocimiento por Joyce, es cuando Dujardin parece sacar conclusiones pertinentes para su monografía, *Le monologue intérieur* (1931), donde reflexiona sobre las características y la importancia de su propio «descubrimiento».<sup>23</sup>

Partint d'aquesta última opinió d'Aznar s'entén que en l'actualitat s'associa el monòleg interior amb Joyce deixant de banda a Dujardin. És comprensible aquesta visió, mig

---

<sup>20</sup>Dujardin, Édouard, *Han cortado los laureles*, Madrid: Alianza Editorial, 1973, p. 14-15

<sup>21</sup>*Ibíd.*, p. 17

<sup>22</sup> Aznar Anglés, Eduardo, *El monólogo interior. Un análisis textual y pragmático del lenguaje interior en la literatura*, Barcelona:EUB, 1996, p. 49

<sup>23</sup> *Ibíd.*

encertada, ja que va ser Joyce qui definitivament va assolir la culminació de la tècnica generant una ruptura amb la tradició literària.

De fet, l'interès per la representació de la interioritat dels personatges es remunta a temps anteriors. Hem vist com Larbaud es referia a la tècnica epistolar i al diari íntim, però la psicologia dels personatges no només s'ha revelat mitjançant aquests procediments. La voluntat d'endinsar-se en la mentalitat del personatge i suscitar en el lector les sensacions o pensaments que s'hi produeixen s'ha intentat copsar a través d'altres procediments. Un exemple paradigmàtic és la força psicològica que caracteritza *Anna Karènina*. Tolstoi (1828-1910) a través de la novel·la tradicional decimonònica, amb la clàssica tècnica del narrador omniscient, aconsegueix definir la interioritat. Tot i que el lector ho coneix tot a través del narrador, hi ha ocasions on el narrador cedeix la veu als personatges, però fent referències, per tal que el lector tingui tota la informació necessària. En el següent fragment, es percep la falta de llibertat de la protagonista que, tot i que parla amb sí mateixa, es veu condicionada pel narrador amb qui ha de compartir l'autonomia. El propi narrador informa de l'activitat pensant que s'està produint:

M'ha mirat com un ésser estrany, curiós i incompreensible. De què pot parlar amb un altre amb aquest enardiment? – pensà, mirant-se dos vianants -. És que per ventura hom pot explicar a un altre allò que sent? Jo ho volia contar a Dolly, i ha estat molt bé que no ho hagi fet.<sup>24</sup>

Un altre autor, Flaubert (1821-1880), va aconseguir transmetre la psicologia del personatge a través de les paraules del narrador, com si aquest s'hagués fusionat amb la mentalitat del personatge i descrivís el món a través dels seus ulls: «Per fi, amb el llapis, va indicar en els retalls d'una taca oval un punt negre, imperceptible, afegint: “És aquí.” Ella es va inclinar sobre el mapa; aquella xarxa de línies de colors li cansava la vista, sense informar-la de res»<sup>25</sup>. Aquest procediment mostra de forma indirecta la interioritat del personatge a través de la veu narradora. Aquí ja es pot parlar d'estil indirecte lliure.

La breu menció a aquests exemples és per reflectir la voluntat existent en la història de la literatura per representar el que succeïa en la ment dels personatges abans de l'aparició del monòleg interior. La idea és la mateixa. El que canvia amb el temps és la manera com es reproduïa. Aquesta premissa s'exposa en la tesi d'Aznar Anglés, i afegeix la poesia com a gènere determinant en l'aparició de la nova tècnica: «tanto el

<sup>24</sup> Tolstoy, Lev, *Anna Karènina*, Barcelona: Sàpiens Publicacions, 2005, p. 815

<sup>25</sup> Flaubert, Gustave, *Tres contes*, Barcelona: Ediciones Destino, 1996, p. 44



poema en prosa como en verso pueden ser considerados como precedentes del monólogo interior.»<sup>26</sup> També associa aquesta tècnica amb la literatura simbolista que, com la poesia, permet expressar la interioritat mitjançant «símbolos polisémicos»<sup>27</sup>.

#### **4.2. Definir l'estil directe lliure o monòleg interior**

A continuació cal entendre la tècnica emprada en *Fanny*, mitjançant l'ús de definicions de teoria literària. L'objectiu principal és percebre quines mancances o semblances té la narrativa de l'obra en relació amb el monòleg interior, que la fan una novel·la problemàtica per la crítica del seu temps.

Una de les característiques que defineixen aquest procediment és el desordre. La ment funciona de manera impulsiva i modifica el pensament de forma involuntària; moltes vegades determinada pels fets que succeeixen a la realitat externa que envolta la persona. Això produeix incongruències i salts temàtics sense sentit lògic en el conjunt del text, però que reproduïxen la realitat caòtica on la ment actua. És la realitat caòtica que definia Virginia Woolf en *Modern Fiction*, una realitat que s'ha de transmetre de forma desordenada per arribar a ser una imitació més fidel del món empíric. És una representació en detriment de la narrativa tradicional i que construeix ordenadament un món que vol imitar la realitat. Per crear la sensació de desordre, l'escriptora utilitza la tècnica del monòleg interior o l'estil indirecte lliure, aquest últim permet que la veu o pensament del personatge s'incorpori juntament amb el narrador barrejant-se amb aquest i evitant que desaparegui la veu narrativa. Es tracta de la combinació de veus, que provoquen confusió al lector, i compliquen la lectura. Això genera una polifonia que és més propera a la realitat empírica que l'ordre del discurs seqüencial.

En *Fanny* no hi ha la polifonia de veus que defensa Woolf, ja que es tracta de la ment d'un personatge en monòleg interior (el que llegeix el lector és tot allò que succeeix en la ment de la protagonista, inclús els diàlegs en estil directe són rebuts, compresos i formulats per la ment, de manera que interfereixen en el seu pensament), però sí que es percep el desordre temàtic en els salts de pensament: «La mamà se m'ha desfet com una figura de cera sota el sol... / - Dispensi. Em vol deixar baixar?... / Materialment no saps on posar els peus... tot és un llac...».<sup>28</sup> En aquest cas, un

---

<sup>26</sup> Aznar Anglés, Eduardo, *El monólogo interior. Un análisis textual y pragmático del lenguaje interior en la literatura*, Barcelona: EUB, 1996, p. 47

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 52

<sup>28</sup> Soldevila, Carles, *Fanny*, Barcelona: Edicions 62, 2002, p. 46

esdeveniment extern provoca el canvi de pensament de la noia. Es pot entendre com un pensament que es formula simultàniament a la pregunta física.

Tot i això, hi ha algun moment on sí que es pot percebre una certa polifonia de veus (tot i ser conscients que el lector rep allò extern de Fanny a través del seu filtre intern), com en el següent fragment, on la reacció i les paraules de Jordi produeixen un efecte immediat en Fanny, ja que el discurs de Jordi es veu tallat per ella mateixa :

«- M'indigna de sentir-te parlar així... Tot això és el pessimisme que et rosega... / I s'indigna de debò; com m'estreny les mans! N'hi hauria per a creure'l. / - Doncs, no... seré optimista si et sembla.»<sup>29</sup> Tot i que el llenguatge està narrat ordenadament, el lector ha d'imaginar el pensament de Fanny formulat al mateix temps que el discurs verbal de Jordi. Tot i la brevetat d'aquestes línies, l'autor aconsegueix representar una escena visual amb molta força. En cinema, la possibilitat de visualitzar els gestos i el conjunt que fa referència al llenguatge no verbal, conformarien una escena més entenedora, però tot i així, Soldevila ho soluciona sense problemes.

Altres autors, com la citada Woolf, han aconseguit representar amb més eficàcia aquest efecte polifònic. En *El ruido y la furia* de Faulkner també es produeixen aquests efectes de veus o enunciats que s'intercalen, generant el caos de la simultaneïtat. La fragmentació del món en diferents punts de vista ofereix una visió més complerta, un efecte que està íntimament relacionat amb el cubisme.

ya está bien Quentin  
Caddy  
volví a ponerme delante de ella  
Caddy  
Ya está bien  
la abracé  
tengo más fuerza que tú  
ella estaba inmóvil tensa sin ceder pero quieta  
no voy a resistirme estate quieto será mejor que te estés quieto<sup>30</sup>

La representació de la interioritat es pot dur a terme amb diferents estils, els escriptors poden utilitzar un estil directe o indirecte, cedint la veu o no al personatge, en detriment del narrador. Aznar Anglés exposa aquesta dualitat tècnica:

---

<sup>29</sup> *Íbid*, p. 50

<sup>30</sup> Faulkner, William, *El ruido y la furia*, Madrid: Ediciones Cátedra, 2013, p. 196

Los escritores que pretenden una profundización en la psique de los personajes hasta capas incluso preconscientes cultivarán [...] la psiconarración y también el monólogo narrado; mientras que los partidarios de sorprender el discurso interior del personaje en su espontaneidad tenderán hacia el monólogo citado autónomo o monólogo interior.<sup>31</sup>

Per això, cal comprendre les diferències que hi ha entre cada estil narratiu. Per una banda, la psiconarració és una tècnica que permet que el narrador descriuï tot allò que succeeix en la ment del personatge i, a la vegada, pot opinar i fer comentaris. Es tracta d'un narrador omniscient que narra en estil indirecte. Aznar destaca la importància de no confondre'l amb la novel·la tradicional decimonònica. Luis Beltrán fa una explicació més àmplia de la tècnica basant-se en Cohn i aportant nombrosos exemples il·lustratius.

Per altra banda, el monòleg narrat es considera una derivació de l'estil indirecte lliure, on la interioritat del personatge apareix exposada indirectament a través de la veu narradora. És una tècnica que, tal com exposa Cohn, es troba a mig camí entre la psiconarració i el monòleg interior o citat. Cohn defineix el monòleg narrat amb les següents paraules: «el discurso mental de un personaje bajo la capa del discurso del narrador.»<sup>32</sup> Aznar afegeix que no tot el llenguatge interior consisteix en parlar-se a si mateix, i continua ampliant el monòleg narrat amb l'afegit del «monólogo interior visual»<sup>33</sup> establert per Albèrès, que consisteix en la descripció de les percepcions que el personatge experimenta i que són narrades per ell. Però no es tracta d'un monòleg interior perquè el personatge no parla amb sí mateix, sinó que es limita a expressar, a partir d'una focalització interna, allò que percep del món, com si fos una càmera. Teresa Iribarren ha escrit molt encertadament sobre el tema, aportant una visió cinematogràfica de l'obra: «El monòleg interior de Fanny és, doncs, la refosa de fórmules textuais i visuals. En altres paraules: el que intenta Soldevila és rendibilitzar la complementarietat que creu que existeix entre la literatura i el cinema.»<sup>34</sup> En *Fanny*, aquesta visió a través d'una lent descriptiva es troba en els moments en què es descriu la ciutat o a l'inici de l'obra en l'espai laboral. El següent fragment pot il·lustrar aquesta característica descriptiva amb el filtre dels ulls del personatge: «Com s'allarguen les nostres ombres...

---

<sup>31</sup> Aznar Anglés, Eduardo, *El monólogo interior. Un análisis textual y pragmático del lenguaje interior en la literatura*, Barcelona: EUB, 1996, p. 63

<sup>32</sup> Sullà, Enric, *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Barcelona: Crítica, 1996, p. 209

<sup>33</sup> Aznar Anglés, Eduardo, *El monólogo interior. Un análisis textual y pragmático del lenguaje interior en la literatura*, Barcelona: EUB, 1996, p. 65

<sup>34</sup> Iribarren, Teresa, *Literatura catalana i cinema mut*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2012, p. 177

I ara com s'escurcen... I ara com se tornen a allargar... La veritat és que fem una fila tots tres sols per aquest carrer tan solitari i tan ample!».<sup>35</sup>

En quant al monòleg interior, finalment, és necessari tenir en compte la figura fonamental del narrador, el qual amb aquestes tècniques, més properes a la interioritat dels personatges, procedeix a un distanciament de la veu envers l'obra per tal de cedir autonomia a altres veus. Antonio Garrido expressa aquest distanciament de la veu narradora amb les següents paraules: «La muerte del narrador representa el despertar de la conciencia del personaje y, en suma, la conquista de su (relativa) autonomía.»<sup>36</sup> Amb el monòleg interior es produeix l'eliminació del narrador, simplement tenim la veu del personatge que parla amb sí mateix:

El monólogo interior se caracteriza por su autonomía respecto de la voz narradora.

El monólogo interior consiste en el relato del discurso interior en estilo directo, sin verba dicendi ni partículas introductorias, es decir, en lo que algunos han denominado estilo directo libre.<sup>37</sup>

De manera que, el monòleg interior és la veu d'un personatge pensant i, el que es reproduïx és el discurs que es dirigeix a sí mateix. Aquesta tècnica és la que permet mirar dins els pensaments. La idea de poder penetrar en la ment d'algú altre provoca un plaer similar al *voyeurisme* en aconseguir entrar en la part més íntima i privada de la persona. Però com es representa el pensament que es parla a sí mateix? Quins procediments s'utilitzen?

Tenint en compte la trajectòria de Carles Soldevila com a dramaturg és essencial tenir present el soliloqui, que tot i ser molt similar al monòleg interior presenta algunes diferències. El soliloqui és un discurs verbal que es formula un personatge en un context de soledat, però en realitat s'està dirigint a un destinatari, tot i que no en sigui conscient. D'aquesta manera, no és una situació tan íntima com es pretén, la intimitat que aporta el monòleg interior aquí es perd. Tot i així, hi ha hagut confusió referent al soliloqui. Beltran justifica aquesta interferència del llenguatge endofàsic, atribuït al soliloqui, amb la següent apreciació: «La asociación de la voz del soliloquio con la autoconciencia es un síntoma realista de la novela psicológica decimonónica».<sup>38</sup>

---

<sup>35</sup> Soldevila, Carles, *Fanny*, Barcelona: Edicions 62, 2002, p. 37

<sup>36</sup> Garrido Domínguez, Antonio, *El texto narrativo*, Madrid: Editorial Síntesis, 1993, p. 115

<sup>37</sup> Aznar Anglés, Eduardo, *El monólogo interior. Un análisis textual y pragmático del lenguaje interior en la literatura*, Barcelona: EUB, 1996, p. 52

<sup>38</sup> Beltrán Almería, Luis, *Palabras transparentes. La configuración del discurso del personaje en la novela*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1992, p. 128

La subconversa es pot considerar com un monòleg interior en la mesura que es genera en la interioritat del personatge en relació amb la situació que es produeix en un llenguatge exofàsic. Aquest pensament pot influenciar el llenguatge verbal, o pot ser completament íntim i ser un llenguatge endofàsic que es dirigeixi a un “tu” que no podria percebre aquest pensament. En *Fanny* es troben exemples d’aquest tipus de converses dirigides a un destinatari que no rebrà la informació (almenys efectuada pel pensament):

Ei, mamà. Anem amb compte. Ara em sap greu de no haver tingut coratge de dir-t’ho.. Però ja fóra ben bé hora que parléssim francament de tot, deixant de banda els convencionalismes. Fet i fet, ni tu, mamà, ni la tia Amèlia, al cel sia, no heu estat gaire felices en els vostres honorables matrimonis.<sup>39</sup>

L’estil directe lliure és el monòleg interior per excel·lència, també anomenat per Cohn “monòleg citat”, que consisteix en un *discurs reproduït*<sup>40</sup>, sense introducció per part del narrador. Només hi ha la presència de la veu del personatge reproduïda de forma directa. El lector haurà d’aportar més atenció a la lectura, ja que es tracta d’una fórmula més complexa perquè només li aporta un únic punt de vista i amb una narració molt similar a l’estil col·loquial. El discurs no està construït de forma ordenada perquè en principi ha de semblar que no està pensat per ser escoltat, sinó que és una comunicació interna amb un mateix. És com una transcripció del pensament. A la vegada, aquests discursos directes poden fer referència a altres discursos aliens, expressats també en aquest estil: «el monólogo interior, siendo en sí mismo cita en estilo directo libre, puede recoger a su vez otras citas en estilo directo libre.»<sup>41</sup> Per il·lustrar-ho en *Fanny*: «No no; Llibertat, Igualtat i Fraternitat del matí al vespre. Per al que m’ha de servir la meua superioritat!... “És intel·ligent aquesta noia...” Ho deia el papà; el seu vot no compta.»<sup>42</sup>

Arribats a aquest punt cal mencionar el concepte «stream of consciousness», el qual aporta l’aspecte caòtic i desordenat que caracteritza el monòleg interior com un seguit de pensaments que flueixen de forma lliure i desendreçada en la consciència del personatge. Aquest concepte (corrent de consciència) va aparèixer el 1890 a mans de William James en la seva obra *The principles of Psychology*. Exposa la idea que el

---

<sup>39</sup> Soldevila, Carles, *Fanny*, Barcelona: Edicions 62, 2002, p. 17

<sup>40</sup> Aznar Anglés, Eduardo, *El monólogo interior. Un análisis textual y pragmático del lenguaje interior en la literatura*, Barcelona: EUB, 1996, p. 144

<sup>41</sup> *Ibíd.*, p. 146

<sup>42</sup> Soldevila, Carles, *Fanny*, Barcelona: Edicions 62, 2002, p. 14

pensament és una barreja d'imatges amb paraules que se succeeixen les unes darrera les altres i se superposen entrant en constant relació, pràcticament sense interrupció. Aquesta percepció de la consciència és la que posa en pràctica Joyce per la seva representació del monòleg interior i és en aquest sentit on genera una ruptura amb allò anterior, establint una estètica literària nova. Tal com es pot percebre en el següent fragment, destaca l'escriptura caòtica, difícil de comprendre, amb incorreccions gramaticals i lingüístiques pròpies del llenguatge col·loquial, amb incoherències conceptuals i l'aparència brusca d'elements nous que no tenen sentit amb allò anterior o posterior. Tot aquest conjunt de factors característics del mètode narratiu va acompanyat de la manca de signes de puntuació, cosa que ofereix la sensació de pèrdua de control i de velocitat. Aquesta tècnica és la que es considera la més fiable a la representació de la consciència i no va ser fins James Joyce que es va desenvolupar del tot la tècnica fent ús dels mecanismes dels quals l'autor disposava, entre ells, la lectura de *Les Lauriers sont coupés*.

[...] què volia dir allò li vaig preguntar ja no men recordo què em va respondre perquè tot just anunciaven última edició del diari i l'home del cabell arrissat de la lleteria Lucan que és tan atent em penso que l'he vist en algún lloc abans men vaig adonar quan tastava la mantega o sigui que m'ho vaig prendre amb calma [...] <sup>43</sup>

Aquest fragment permet analitzar un altre aspecte, referent a aquest procediment, que és el monòleg rememoratiu. S'observa com Molly rememora dos moments temporals diferents, a la vegada que fa constar el seu moment present, ja que el monòleg és una tècnica del present. No és necessari que el monòleg rememoratiu estigui vinculat amb l'estil directe lliure, tal com reflexiona Aznar Anglés. El que més interessa d'aquest procediment és la capacitat de generar diferents nivells de reminiscència: «la novedad aparece cuando el monologante rememora dentro del propio discurso de rememoración» <sup>44</sup>. La gran dificultat resideix en la pròpia tècnica del monòleg interior, que en eliminar del tot el narrador i en discórrer de forma desordenada per la pàgina, genera un caos lingüístic, espacial i temporal, ja que es barregen els records. En *El ruido y la furia* de Faulkner s'utilitza aquest procediment, contribuint a dificultar la lectura. És complicat identificar el moment en què succeeix cada episodi. Tot i això, els escriptors poden ajudar els lectors amb pistes que permetin identificar quan hi ha canvi en el

---

<sup>43</sup> Joyce, James, *Ulisses*, Barcelona: Leteradura, 1980, p. 689

<sup>44</sup> Aznar Anglés, Eduardo, *El monólogo interior. Un análisis textual y pragmático del lenguaje interior en la literatura*, Barcelona: EUB, 1996, p. 149

pensament: «W. Faulkner utiliza la cursiva [...] para distinguir unos sucesos de otros»<sup>45</sup>. Un altre recurs de l'escriptor americà són els espais en blanc, que en determinats moments són significatius per referir-se al silenci, al buit mental o al dubte. «Sí

«nunca consintió que le hiciesen beber vino»<sup>46</sup>.

Un detall evident a destacar sobre el monòleg interior és el fet que al tractar-se d'un llenguatge endofàsic no s'exterioritza físicament, el llenguatge no genera sonoritat i per tant, el discurs intern és mut en aparença. Vigotski formula les següents paraules: «El llenguatge interior és un llenguatge mut, silenciós. És aquest el signe distintiu principal».<sup>47</sup> El lector ha de tenir present que el discurs que llegeix es produeix de forma inaudible, en l'espai intern del personatge, cosa que produeix un efecte contradictori: aparentment hi ha silenci on es produeix un discurs continu de pensaments impulsius; i a la inversa, on el lector percep un caos sonor amb els continguts de la ment d'un personatge, pot ser que a l'exterior no hi hagi cap tipus d'expressió sonora. Un exemple representatiu és el que narra Cabrera Infante en *Tres Tristes Tigres*, imitant la tècnica joiciana del monòleg interior, de manera que il·lustra com es pot fer en literatura del silenci soroll. El personatge rememora un fet passat i relata què va succeir després de separar-se del seu acompanyant al camí de tornada a casa envoltat de silenci. Està escrit sense signes de puntuació la qual cosa provoca que la lectura s'acceleri de tal manera que les repeticions contínues de la paraula 'silenci', més que generar la sensació que manifesta, provoquen el seu sentit contrari; un soroll que satura el lector.

[...]en silencio fui a la cocina y tomé agua en silencio tres boles en silencio tres y todavía tenía sed y en silencio me fui con la barriga inflada y dándome suaves palmas en todo el globo ventral y en silencio salí al balcón pero no vi más que el ventanal iluminado en silencio y el anuncio Funeraria del silencio Caballeros donde en silencio entierran también damas en silencio y en silencio cerré las persianas en silencio y fui en silencio a mi cuarto y me desnudé en silencio y abrí la ventana en silencio por donde entró el silencio de la última noche en silencio[...].<sup>48</sup>

---

<sup>45</sup> *Ibíd.*, p. 150

<sup>46</sup> Faulkner, William, *El ruido y la furia*, Madrid: Ediciones Cátedra, 2013, p. 191

<sup>47</sup> Vigotski, Lev Semiónovitx, *Pensament i llenguatge*, Capellades: Eumo Editorial, 1994, p. 186

<sup>48</sup> Cabrera Infante, Guillermo, *Tres tristes tigres*, Barcelona: Editorial Seix Barral, 2011, p. 482

### 4.3. Comparació: Dujardin, Joyce, Soldevila, Millàs-Raurell i Escalans.

El que es pretén en les línies que segueixen és buscar quins elements de concordança o discordança hi ha, entre els textos que s'estan prioritzant en aquest treball i *Fanny* respecte a l'ús del monòleg interior. Entre la novel·la de *Les lauriers sont coupés* (1887) i *Fanny* (1929) existeixen punts en comú que plantegen la possibilitat que Soldevila conegués aquesta obra. No simplement una semblança tècnica sinó també temàtica. A continuació s'exposa el següent fragment de Dujardin:

Léa sube delante de mí; subimos; a lo largo de los pálidos muros, nuestras sombras; ¿cuánto dinero tengo conmigo?, tenía en mi tarjetero cincuenta francos, en mi bolsillo cuatro luisas; lo que hace, cincuenta y ochenta, ciento treinta francos; tengo más dinero en casa; no importa, el fin de mes será penoso; será necesario que Léa sea razonable; entre tanto, subamos; hemos llegado; la puerta abierta; Marie.

–Buenas noches, Marie.

–Buenas noches, señor.

Léa:

– ¿Ha olvidado la lumbre, Marie?

–No, señorita; si la señorita quiere entrar en su habitación...

Al fondo del corredor, la puerta del cuarto de aseo; detrás está el dormitorio; indolentemente avanza Léa, con su amable indolencia; ¿la seguiré?, ¿esperar a que me lo diga?<sup>49</sup>

Aquest fragment remet a dos moments clau de la novel·la de Soldevila. El primer, correspon al quart apartat on Jordi convida les dues noies a berenar i resulta que no porta suficients diners per pagar. Aquest detall és percebut per Fanny de la següent manera: «Em fa l'efecte que aquest minyó no duu prou diner per a pagar. Sí, sí; jo crec que l'encerto. Furga les butxaques dissimuladament però amb un neguit indissimulable.»<sup>50</sup> En aquest cas, el lector coneix el pensament de Fanny però no el de Jordi. Probablement, en el seu cap es manifestaria un discurs similar al de Daniel Prince. Es troba, per tant, un pensament que s'hauria produït de forma molt semblant en Jordi.

L'altre detall a destacar és la descripció de la projecció de les ombres a la paret, que recorden a les que es descriuen en la tornada a casa dels tres joves: «Com s'allarguen les nostres ombres... I ara com s'escurcen...».<sup>51</sup> Seguint amb aquest detall és destacable el paper de la il·luminació de l'escena; el fet que estan pujant les escales per

<sup>49</sup> Dujardin, Edouard, *Han cortado los laureles*, Madrid: Alianza Editorial, 1973, p. 127

<sup>50</sup> Soldevila, Carles, *Fanny*, Barcelona: Edicions 62, 2002, p. 34

<sup>51</sup> *Ibíd.*, p. 37



dirigir-se a casa de Léa i, després, ella pregunta a la serventa per la manca d'il·luminació a la casa. Això remet inevitablement a l'escena de l'apartat vint-i-un on els protagonistes estan pujant les escales cap a casa de la noia, a les fosques:

–No duus llumins, Jordi?

–No, com que no fumo...

–Ja fa dies que els he deixats de portar... A l'altra casa no els necessito... No hi fa res. Dóna'm la mà i segueix-me. L'escala és una mica estreta. Deixa't dur... Compte: dos glaons i un replà... Procura no fer soroll; val més que no despertem els veïns. [...] Callem.

Ai, sí! Callem. Sento la seva mà contra el meu cor i els batecs són tan forts que gairebé m'ofeguen. Anem pujant a poc a poc, a poc a poc. Crec que retardo el pas a posta i que més que la precaució, és l'emoció el que em frena les cames. Vaig a ser seva!<sup>52</sup>

Des d'una perspectiva tècnica també s'aprecien analogies entre les dues obres. El tret característic principal és que es tracta d'un monòleg interior on el personatge parla amb sí mateix. S'utilitza el marcatge de puntuació configurant un text gramaticalment correcte, un tret que diferencia les novel·les del flux de consciència que Joyce aplica com a innovació en la seva narrativa. Un altre afegitó és la utilització de l'estil directe, aportant fragments de diàleg que configuren una estructura ordenada i lògica en el relat. És precisament aquest ordre narratiu (tot i que hi ha salts en els pensaments) el que fa que es valori més la creació de l'irlandès. Potser per aquest motiu Teresa Iribarren menciona, en l'àmbit literari català, una altra obra que des del seu punt de vista aplica el monòleg interior d'una manera similar a Joyce.

Sense voluntat de contradir a Iribarren és necessari exposar la dificultat de veure en la novel·la d'Agustí Escalans la presència de la tècnica del monòleg interior. L'autora afirma que «En plena efervescència del debat entorn del monòleg interior [...] Agustí Escalans publica *Víctor o la rosa dels vents*, una novel·la que incorpora el model de monòleg interior segons les fórmules de Joyce.»<sup>53</sup> Però tenint en compte les definicions aportades per la bibliografia consultada s'arriba a la conclusió que *Víctor o la rosa dels vents* és més psiconarració que monòleg interior, per aquest motiu no s'introduirà en aquest apartat cap fragment a comparar<sup>54</sup>.

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 131

<sup>53</sup> Iribarren, Teresa, "James Joyce a Catalunya (1921-1936)", *Els Marges* 72, Hivern 2004, p. 37

<sup>54</sup> Seria un exercici interessant si l'extensió del treball fos més àmplia o que la temàtica fos focalitzada simplement en la tècnica del monòleg interior a Catalunya. Però en el present treball es busca justificar la

Tot i això, Iribarren en un altre treball<sup>55</sup> exposa la idea que Soldevila no va ser el primer escriptor en català en aplicar la tècnica del monòleg interior, sinó que va ser Millàs-Raurell en el recull de contes *La Caravana* (1924), en concret en el conte de “Projectes”;<sup>56</sup> on efectivament fa un ús de la tècnica. Així i tot, Soldevila ho aplica a una novel·la; per tant, es pot seguir considerant el primer escriptor català en aplicar la tècnica del monòleg interior en la novel·la, tot i no ser el model revolucionari joycià. *Fanny* esdevé la primera novel·la escrita en català on la protagonista parla amb sí mateixa, partint d’un model més similar a l’originari francès de Dujardin, que al de l’irlandès avantguardista.

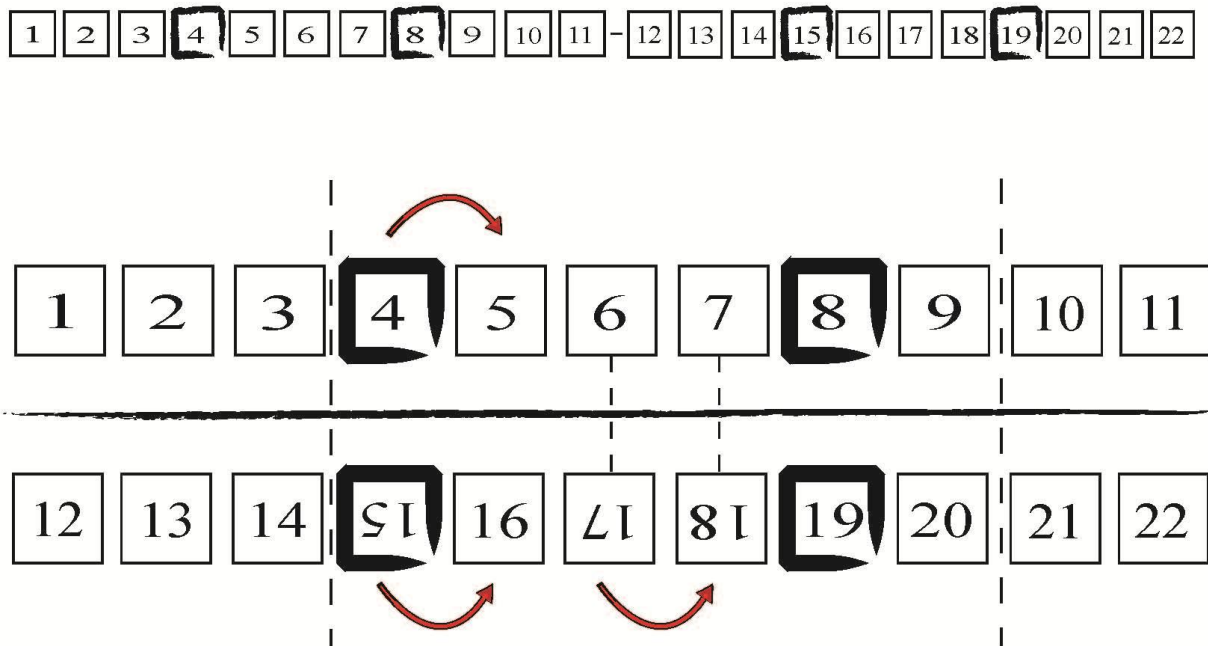
---

tècnica que utilitza Soldevila en *Fanny*; així i tot es fa esment d’aquest detall pel paper pioner que li atorga Iribarren respecte al monòleg interior joycià.

<sup>55</sup> Iribarren, Teresa, *Literatura catalana i cinema mut*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 2012, p. 168

<sup>56</sup> És molt probable que Soldevila conegués aquest conte. De nou s’hi observen semblances, tant formals com temàtiques. Es tracta d’un monòleg continuat, on els salts de la consciència es produeixen de forma més brusca que en *Fanny*, hi ha més desordre (això el fa més similar a Joyce). Es tracta el tema de la imaginació, molt present en *Fanny*, de la mateixa manera que el joc amb la mort (en aquest cas el desig de vida s’oposa al suposat desig de mort de la ballarina). Un detall que sobta, per la semblança amb la novel·la de Soldevila, és la reflexió sobre el nom propi: «La niciesa va ésser de posar-me Antoni.»(Millàs-Raurell, p.131). El paper destacat amb el joc de llums i ombres, les referències anglòfones... un conjunt de particularitats que, en breus pàgines, exposen fils temàtics coincidents amb la novel·la *Fanny*.

## 5. Estructura de *Fanny*



La creació d'aquest apartat està motivada per la voluntat de trobar una estructura lògica al conjunt de pensaments que van desenvolupant la trama de l'obra. L'atenta lectura de la novel·la ha permès formular la proposta d'estructura següent. Inicialment es farà una explicació general de l'esquema per tal de continuar amb una anàlisi més detallada de l'obra, que simultàniament justificarà l'estructura.

*Fanny* no s'organitza a partir de capítols, però tampoc no és un text continu; hi ha separació entre apartats. Cada apartat representa diferents moments de pensament de la protagonista en temps present (característica bàsica del monòleg interior), que transcorren de forma progressiva; per tant, hi ha coherència temporal. L'obra comença *in media res*, de manera que per completar el relat dins dels pensaments sí que hi ha salts cronològics, a través de la tècnica del monòleg rememoratiu. Però aquest detall no afecta la lògica de l'obra; cada discurs representa un fragment específic de la vida de la noia. Segons la percepció humana occidental, el temps funciona de forma lineal i endavant. En total hi ha vint-i-dos moments de pensament, d'extensió breu, entre quatre i sis pàgines. Així i tot, alguns apartats se surten de la norma general. El més llarg és el monòleg divuit, amb onze pàgines, seguit del dinou, que en té deu; en contrast, els més breus són el vint-i-u, amb dues pàgines seguit del vint, que en té tres. L'extensió no té

efecte en l'estructura, però, en canvi, sí que reflecteix l'esperit de contrastos amb el qual es vesteix l'obra.

Els vint-i-dos moments de pensament es poden dividir en dues parts equilibrades, que donen forma a dos blocs d'onze fragments cada un. Probablement no deu ser casual el fet que, precisament, el nombre total de parts doni com a resultat un número (vint-i-dos) que amb la seva repetició (2 i 2) mostra un caràcter dual. A la vegada la suma dels dos blocs en què es fragmenta posseeixen la mateixa condició doble. Per justificar aquesta divisió és necessari remetre's al dotzè apartat, on s'esdevé un moment significatiu per a Fanny. Els germans de la noia envien una carta per informar d'una millora econòmica, que permet que les dues dones viatgin cap a Amèrica, però Fanny es nega a marxar i la mare, tot i que no vol deixar la filla, marxa. El més important és el reconeixement de la protagonista de no acceptar seguir la seva família, sinó de voler restar sola i ser autosuficient: «Sento una ànsia absurda de trobar-me sola. Sola, sola...».<sup>57</sup> La casa que comparteix amb la mare representa la repressió familiar, el superjò controlador que la jutja, tal com fan els seus germans per carta. Per trobar-se ella mateixa s'ha de desfer o allunyar de la família, vol abandonar el passat per encaminar-se a un nou futur. La mare és el reflex de la Fanny que era abans, i ara ha canviat; ja no pot tornar a aquell temps, ha de superar el passat i amb la seva mare no pot fer-ho. A partir d'aquest moment Fanny experimenta la voluntat de saber què vol i s'enfronta cara a cara amb la duresa de la vida en soledat.

Al llarg de la novel·la succeeixen uns esdeveniments més rellevants que d'altres; d'entrada, per la importància que tenen com a novetat dins del relat i, altrament, per la influència que produeixen en la trama, uns fets que determinen el curs de l'obra. Hi ha quatre moments destacats: en primer lloc, situat al quart apartat, destaca el dia en què la protagonista coneix Jordi; en segon lloc, al vuitè pensament, el reconeixement professional en rebre un ascens; en tercer lloc, ubicat a l'apartat número quinze, es produeix la marxa de la mare, i en conseqüència, l'allunyament total de la família; i finalment, al dinovè discurs, la determinació de Fanny de suïcidar-se. La curiositat principal d'aquests esdeveniments clau és que s'ubiquen seguint un patró que es repeteix als dos blocs en què s'ha segmentat la novel·la. Per il·lustrar aquesta pauta, l'esquema es presenta en dues seccions, on cada bloc se situa de forma paral·lela respecte de l'altre; així és fàcil de percebre les característiques coincidents. És

---

<sup>57</sup> Soldevila, Carles, *Fanny*, Barcelona: Edicions 62, 2002, p. 76

il·lustrativa la disposició que es proposa a l'esquema, ja que ofereix una imatge de confrontació entre les dues parts. Unes parts que no actuen exactament com a reflex de l'altra però sí que mostren un diàleg entre cada part. Aquesta estructura dual és un reflex de la personalitat de Fanny, una noia que es troba en un duel constant amb si mateixa.

En el quart apartat de cada bloc, corresponents al quatre i el quinze respectivament, es produeix un efecte mirall, que proporciona una imatge oposada i distorsionada de l'altra part. En el primer, Jordi apareix i s'introdueix a la vida de la noia; en el segon, la mare, que havia estat sempre al costat de Fanny, se'n va de la vida de la seva filla. A la vegada aquests dos esdeveniments es comuniquen; hi ha una relació que els determina: si Jordi no hagués aparegut potser Fanny hauria seguit a la seva família, i si la mare no hagués marxat potser no s'hauria lliurat a Jordi. Per tant, s'observa la premissa següent: l'aproximació d'una de les parts implica l'allunyament de l'altra.

Com ja s'ha esmentat abans, en aquestes parts succeeix quelcom significatiu per a la trama de l'obra. En aquests primers casos es produeix un efecte evident sobre el moment de pensament que els segueix, es mostra clarament el seu poder d'interferència en la novel·la (a l'esquema es representa amb una fletxa). En el primer cas s'evidencia, a través del llenguatge positiu amb què s'expressa Fanny, una influència que hereta del pensament anterior. Es percep un to que exhibeix un estat anímic de conformisme amb la situació que viu. S'hi troben expressions que denoten positivitat, com les següents: «Ho deia per riure», «alegra't», «tan bé, tan feliç», «Riu, dona, riu... Cal aprofitar aquests bons moments...», «Un miracle», «T'hi faràs un tip de riure...».<sup>58</sup>

En el segon cas es presencia un efecte de transferència diferent al primer; no és tan evident. La mare marxa i Fanny es queda sola, tal com desitjava. En el moment de partir, Fanny expressa la tristesa per la separació: «No sentia sinó la ruptura d'un lligam molt fort — un lligam trenat amb el costum dels anys de viure plegades»;<sup>59</sup> tot i això, es permet de sortir a dinar fora. Potser celebra que la seva mare se'n va? Celebra la seva nova llibertat? En qualsevol cas, el que és significatiu i determinant pel que fa a la interferència en el següent apartat, és el que diu unes línies més enllà: «És com una corda a la qual et repenges inconscientment; la corda es trenca i, paf!, rodoles per terra... Però ja m'alçaré, si a Déu plau.»<sup>60</sup> Aquesta cita es pot entendre de dues maneres; per

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, pp. 41-44

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 89

<sup>60</sup> *Ibid.*

una banda, la tristesa per la falta de la mare influeix en el seu llenguatge negatiu; o per l'altra, es pot referir al descobriment que fa sobre la infàmia que han difós sobre ella, una mostra de l'enfrontament directe amb la vida real, allunyada de la protecció maternal; per tant, l'evidència que s'ha produït totalment un abandó. Com a conseqüència de la situació en què es troba, s'observa la presència d'un llenguatge negatiu, però no simplement des del punt de vista pessimista o malenconiós, sinó fins i tot amb un punt de ràbia, d'enuig contra el món per la situació en què es veu immersa, una situació on s'ha complert el seu desig anhelat, trobar-se sola, però a uns nivells que no esperava. Conseqüentment, es pot percebre ira cap a ella mateixa. S'hi troben expressions com: «sembla que em foradi el cervell», «verí», «em tenen por», «fúria», «li he clavat les ungles», «aquesta púrria», «ple de metzines», «un càstig immediat... un càstig terrible», «infern».<sup>61</sup>

Abans de seguir analitzant els altres dos moments clau, es farà una explicació dels primers monòlegs de cada bloc, ja que actuen, fins a un cert punt, com a contrast dels fragments que s'acaben de tractar. La discontinua que separa els inicis de la bipartició serveix per marcar una idea de conjunt dels tres apartats inicials, que es reproduïx de forma similar al segon bloc. La primera característica és la utilització d'un llenguatge negatiu, que s'oposa al positiu del quart monòleg, tal com s'ha vist anteriorment. Tot seguit es veurà com s'inicien: el primer comença amb mots com «foscor», «horror», «ridícul», «pudor» i «desanima», entre d'altres. Tot i que Fanny vol fer veure que la situació no li és tan feixuga de dur, el seu llenguatge mostra que realment se sent desanimada. En diversos moments també fa referència al nivell on es troba, com quan remet al pensament de quan la van contractar: «Qui m'ho havia de dir, que el meu destí era tan avall!»;<sup>62</sup> i més endavant hi afegeix: «un cop d'ull que anava fent-se menys ràpid a mesura que descendia...».<sup>63</sup> Tot i que descriu un moment concret de la seva vida, es pot entendre com l'evolució que li ha tocat anar vivint fins a situar-se a un nivell baix, més proper a l'infern o a allò terrenal que a l'esfera celestial. És un fragment de contrastos: separa el món fosc del teatre amb el lluminós espai exterior, el present amb el passat, ella mateixa i la mare.

El segon conté mots com «desastre», «vida esguerrada», «estic cansada de patir», «em vaig desesperar» i «miserable», que denoten de nou un estat anímic negatiu. En

---

<sup>61</sup> *Ibíd.*, pp. 95-100

<sup>62</sup> *Ibíd.*, p. 15

<sup>63</sup> *Ibíd.*

cert moment Fanny descriu un paisatge de la ciutat que veu per la finestra, i aquesta és la seva percepció: «Aquests terrats i aquestes galeries que es veuen d'aquesta finestra estant són d'una sordidesa que dóna nàusees... [...] Sí; tot plegat, és ben bé la misèria, i segurament encara n'hi ha de pitjor».<sup>64</sup> Mostra una visió de la ciutat que, tal com es veurà, contrasta amb la que ofereix l'apartat tretze, el fragment paral·lel a aquest en l'esquema. És interessant l'actitud que adopta la noia respecte a aquesta visió desagradable: «Acluco els ulls i desapareix. Tanco aquesta finestra i obro la de l'altra banda i ja tinc un panorama menys depriment.»<sup>65</sup> Per tal d'evitar aquesta visió depriment el que fa és desviar la mirada; no actua sobre l'espai, sinó que l'observa des de casa seva, des de l'espai interior.

El tercer comença directament amb una negativa, amb un «no». S'hi observa la resistència de Fanny a descobrir del tot el món que l'envolta, encara conserva la seva innocència, que en un entorn laboral com en el que es troba sembla contradictòria i, fins i tot, còmica. Potser per aquest motiu aquest apartat té un to més humorístic. Tot i això, el que es percep de Fanny és la por a descobrir el secret que intueix, però que es resisteix a veure; clarament s'està reprimint.<sup>66</sup> «No, no; ja pots fer, no m'interessa. Em repugna... Em repugna i encara no sé el que és!».<sup>67</sup> Aquesta por es veu incrementada al llarg del monòleg on es queda paralyzada per l'escena que presencia entre bastidors i la fugida, en sentir-se perseguida quan torna cap a casa. Així i tot, Fanny supera la prova, no es deixa temptar, però a la vegada ha mostrat que té un problema reprimint a superar i que encara ha d'obtenir maduresa. L'apartat finalitza de forma positiva, la noia entra a casa i viu l'experiència amb el pensament següent: «Amunt, Fanny! Cap a les altures, vencedora de la temptació i de la tenebra!...».<sup>68</sup> Es pot entendre que torna a la seguretat del cau familiar, l'espai interior on se sent protegida, oposat al perill de la ciutat nocturna; o també com un ascens que es pot equiparar al món dels somnis, que li permeten allunyar-se del món terrenal on es veu lligada.

El primer moment de pensament del segon bloc ja s'ha analitzat a l'inici d'aquesta secció, però el que és pertinent destacar és el seu caràcter informador d'una situació que comença. El que fa és posar el lector en situació, contextualitza el moment on es troba la protagonista. Un element concordant amb el principi de la novel·la és la

---

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 19

<sup>65</sup> *Ibid.*

<sup>66</sup> Aquest tema es tracta amb més detall en l'apartat d' "Perspectiva psicoanalítica: una breu anàlisi" quan es dediqui al tema de el superjò, el jo i l'allò ( les instàncies de Freud ).

<sup>67</sup> Soldevila, Carles, *Fanny*, Barcelona: Edicions 62, 2002, p. 26

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 32

importància de les expectatives familiars sobre Fanny. Els germans escriuen a la carta la seva opinió respecte a l'ofici de la seva germana: «Era tan diferent l'avenir que somniàvem per a la nostra germana!». <sup>69</sup> Aquesta opinió recorda a la reflexió que Fanny fa, tot exposant una opinió de la seva mare: «Realment no és això el que somniaves per a ella». <sup>70</sup> És destacable la utilització de la tercera persona per a referir-se a si mateixa, un detall que denota la separació de la Fanny que els altres esperen que sigui i la Fanny que realment és. La diferència principal entre els dos fragments és l'evolució que es produeix en l'actitud de la noia. En l'apartat dotze ja no se sent oprimida i atemorida en la seva feina; ha ascendit professionalment i es guanya la vida. El seu llenguatge, tot i no ser positiu, mostra seguretat i determinació en l'elecció que pren, decideix trencar amb la família, que la veu com allò que era i que ja no és; vol ser ella mateixa sense interferències i ho decideix sense por. Defensa la seva llibertat de decidir lliurement el que vol en aquest moment determinat.

L'apartat tretze actua en relació amb el segon i la temàtica principal és la ciutat, que es descriu amb una actitud completament diferent a l'inici de la novel·la. Per començar el que és destacable és el mot amb què s'introdueix el pensament: «Sí que hi és!». <sup>71</sup> Deixant de banda el sentit que adopta posteriorment aquest inici, en destaca l'energia, l'actitud afirmativa i la seguretat amb què es formula la frase, creant una sensació del tot oposada a la que s'exposa en l'apartat paral·lel. Apareix una Fanny còmoda en l'ambient modern de la ciutat; passeja pels carrers i busca, en aquest cas Jordi, però el que és significatiu és la sensació de la noia de moure's en un entorn conegut i familiar; i ho exposa formulant amb tota naturalitat frases com: «Aquesta instantània em basta. L'he presa amb la kòdak de la meva memòria [...] Vacances sense kòdak, vacances perdudes». <sup>72</sup> És la mirada que dirigeix al seu entorn, una mirada moderna que utilitza amb fluïdesa i naturalitat l'eslògan publicitari de la fotografia. L'utilitza perquè el coneix i el fet de conèixer-lo i utilitzar-lo mostra un canvi de mentalitat més enfocat cap al futur. Fanny ja no tanca la finestra, sinó que vol deixar fixada la imatge que li ofereix aquesta ciutat en la qual es troba immersa. Contrasta la descripció de la ciutat que fa ara amb la que havia fet anteriorment; en aquest punt la defineix com: «Una mena de febre, d'alegria. Crits de venedors de diaris, remor de passos i de converses, botzines... Autos, autos, autos; gent, tramvies. Tot plegat té una

---

<sup>69</sup> *Ibíd.*, p. 73

<sup>70</sup> *Ibíd.*, p. 12

<sup>71</sup> *Ibíd.*, p. 79

<sup>72</sup> *Ibíd.*



vibració que s'encomana...».<sup>73</sup> Una descripció atractiva de la ciutat que defineix l'entorn de modernitat que defensaven els futuristes: soroll, llums, aglomeracions, velocitat... Un món on la protagonista es deixa endur, i del qual vol formar part, tal com s'observa en el seu desig de tenir un cotxe o en les paraules que es dirigeix a si mateixa per motivar-se: «Enlluerna't amb la pampalluga dels anuncis i els senyals lluminosos; eixorda't amb el brogit de la ciutat...».<sup>74</sup> Aquest moment de pensament destaca per la visió positiva, que contrasta amb la negativa i depriment de la segona part. Mostra una diferència en la maduresa del personatge, que es representa en el canvi d'ubicació de l'espai interior a l'exterior. Així i tot, en tots dos monòlegs es percep el desig de renovació, de modernitat i d'autosuficiència.

Si en el tercer apartat ens trobem amb una Fanny innocent, temerosa de descobrir el secret que s'amaga pel forat del pany, en el fragment catorze apareix una noia que ha assolit l'èxit professional; tot i això, no aconsegueix estar satisfeta, ja que «a mesura que l'èxit artístic creix... no sé... diria que l'èxit personal minva...».<sup>75</sup> És un contrast que intenta comprendre adoptant una actitud teatral, de *femme fatale*, en intentar veure's seduïda per altres homes. Però no ho aconsegueix i aquí sorgeix el conflicte. No s'espanta davant la incògnita, sinó que busca descobrir què és el que succeeix. Ja no té por al secret.

Fins aquí arriba l'anàlisi del començament de la bipartició. Abans de seguir amb els dos punts clau que falta desenvolupar, es tractaran quatre moments de pensament, que mostren l'evolució que experimenta l'heroïna en relació amb l'amor i amb l'estructura emmirallada que se'ls ha atribuït a l'esquema. El sisè i el setè apartats destaquen pel to frívol de la noia cap a Jordi, una actitud que el lector entén fàcilment com una màscara que serveix a l'esperit contradictori de la jove per jugar. En certs moments es percep una actitud d'indiferència vers el noi, com al moment següent, on Jordi s'acomiada: «Adéu, Fanny, dissabte tornaré...»;<sup>76</sup> després d'aquesta intervenció apareix el que Fanny pensa en aquell instant, i no té res a veure amb el noi: «Veiam si podré enfilat-me a la plataforma. Quines empentes i aquesta pudor a llana molla que em fa tant fàstic!». Pot ser que en aquest sisè monòleg s'observi l'efecte d'una evolució en la personalitat de la ballarina, que es reflecteix mitjançant el llenguatge; hi apareix més cínica, més irònica i freda, amb una picardia i agressivitat que abans no es mostraven. A

---

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 80

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 82

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 84

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 45

part, hi destaca el to crític i analític amb què tracta el seu pretendent, en reflexions o opinions com: «i ell acota el cap» (imaginant la seva actitud davant el pare) o «un home amb les dents netes no pertany a la mateixa raça que un home amb les dents plenes de molsa...» (està animalitzant els homes en utilitzar el terme raça?); hi ha un moment que fins i tot sembla que el ridiculitza: «Et conec, herbeta...». <sup>77</sup> El punt culminant del seu joc frívol es mostra en el moment en què valora Jordi a partir d'una puntuació: «Per això sol se li pot concedir un punt... L'hi concedim? Concedit!». <sup>78</sup> Aquest joc, que aporta un toc de comicitat, s'allarga al setè apartat, on Fanny parla amb molt cinisme al principi del fragment, i sembla que s'ho passa bé fent-ho: «et parlo amb el cor a la mà. / —Doncs, fica-te'l a la butxaca, que se't pot fer malbé. [...] / Em fa gràcia el seu posat quan em sent dir aquestes coses.» <sup>79</sup> Però no es limita al jove; aquesta actitud també l'adreça a la seva mare. Hi ha una frase, dirigida a la mare, que sobta veure-la formulada pel pensament de Fanny. El lector es planteja si l'està enganyant o si s'enganya a ella mateixa. Encara més, la possibilitat més probable és que es mostri l'aprenentatge de la noia mitjançant una frase que denota un augment de picaresca: «En tindria prou amb quatre mentides o amb quatre arguments per fer-li acceptar el que jo volgués...». <sup>80</sup>

Fanny es nega a veure's enamorada, però ho està. Vol i no vol. Aquest tema de l'enamorament és el que mostra amb més claredat aquesta personalitat contradictòria, com per exemple quan afirma que «no n'estic gens enamorada» i poques línies més endavant hi afegeix «sols l'amor... l'amor... Bé: no continuem. És estúpid de perdre temps en fantasies deliquescents...». <sup>81</sup> La lluita constant entre oposats és evident en els pensaments de Fanny; tot i això, la noia ens fa saber, a partir de l'estil directe, que Jordi ha percebut aquesta contradicció inherent en la jove i l'ha qualificada amb la dualitat dels mots oposats: optimista i pessimista. Al sisè apartat es resisteix a l'enamorament, tot i que acaba reconeixent que no sap què vol; però en el setè monòleg és incapaç d'amagar la situació característica d'embadaliment dels enamorats, un estat que es percep pel que descriu i per l'elecció de paraules amb sentit positiu com «primavera», «màgic», «radiant», «divinament» o «glòria».

---

<sup>77</sup> *Ibid.*, pp. 47-48

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 47

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 49

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 46

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 47

El fet d'actuar d'aquesta manera amb Jordi és per la inseguretats que té cap a ella mateixa de ser acceptada en la societat de la qual s'ha vist forçada a marxar. Al final del sisè apartat es veu clarament aquest rebuig cap a la seva persona, tot i que ho exposa en la veu del pare del noi: «casar-te amb “això”!». <sup>82</sup> És aquesta la percepció que té d'ella mateixa? D'«això»? Creu realment que els altres opinen de la seva persona en aquests paràmetres? Línies més amunt reflexiona que és més que un maniquí. Es pot entendre en aquesta repetició cap a una referència d'ella com a objecte una intuïció que li fa por? Potser aquest és el motiu real pel qual vol allunyar Jordi, per evitar enfrontar-se a allò que creu que es pot trobar si segueix amb aquest noi, enfrontar-se a un segon rebuig de la burgesia.

Els apartats disset i divuit actuen com a reflex dels dos comentats anteriorment. En relació amb el sisè monòleg, l'efecte mirall es produeix en el sentit que ara és Fanny la que busca Jordi i està clar el seu enamorament, però no se sap què sent Jordi. Si al primer bloc la noia havia decidit trencar la relació amb el xicot, el que fa en la dissetena secció és el contrari, busca posar-se en contacte amb ell. Li escriu una carta que és un element decisiu que influeix en el que passa al següent apartat, on Jordi la va a buscar a la feina. L'element carta apareix com a objecte revelador que permet descobrir la veritat i estableix un canvi de rumb en la trama. Hi ha tota una reflexió sobre l'escriptura de la carta que és significativa, però el més important és la funció que es confereix a la carta com a objecte conciliador, podríem dir com a productor d'anagnòrisi, que modifica el pensament o que obre els ulls a un personatge, en aquest cas Jordi. És inevitable pensar en les novel·les de Jane Austen on la carta té un paper important com a element esclaridor dels fets i sentiments, i que possibilita la reconciliació del *happy ending*. La carta aporta el retrobament amb el jove i sembla que tot s'hagi solucionat. És la pròpia Fanny qui reconeix finalment que amb ell recupera l'optimisme. Per tant, hi ha una consciència en ella mateixa de posseir aquest estat anímic bipolar, que li fa veure el món des de dues perspectives diferents, com si hi haguessin dues Fannys dins seu.

Tot seguit es torna a reprendre l'anàlisi dels dos moments destacats que s'han esmentat al principi de la secció. El vuitè monòleg és representatiu en la mesura que succeeix un fet que determina la continuació de la novel·la (ascens professional), i a la vegada perquè mostra de forma evident la reflexió que la noia fa sobre ella mateixa i la condició doble que tant la caracteritza. Al llarg del pensament s'observa una lluita entre

---

<sup>82</sup>*Ibid.*, p. 48

mons oposats que abraça la totalitat de l'entorn de la noia. S'estableixen els següents grups antagònics: matrimoni o professió, burgesia o pobresa, Fanny Comas o Fanny Ward. La primera parella antitètica és la temàtica central sobre l'amor, que no es tractarà per evitar redundància, però hi ha un moment en el qual Fanny mostra la seva erudició: és en conèixer una obra literària que utilitza com a exemple del que podria passar en el cas que accedís a casar-se amb Jordi, un final tràgic «tan desesperadament “Dama de les Camèlies”...» que sobta, no tant pel fatalisme, sinó pel fet que s'equipari a una prostituta; ella no ho menciona, però sempre té en ment la categoria de la seva professió, una dedicació que per a la societat no està ben considerada. Sobre el segon conjunt, relacionat amb el primer, cal destacar la presència constant del passat, com una ombra que segueix el pensament i condiona el present. Al llarg de la novel·la es repeteix aquesta rememoració del seu passat burgès, però en aquest apartat hi ha un detall significatiu que fa plantejar quin és l'objectiu real de la noia i que fa reflexionar sobre aquestes referències constants del passat. La frase, que formula tot imaginant un possible futur amb Jordi, és la següent: «Quina bogeria! Voler remuntar el corrent».<sup>83</sup> Remuntar el corrent? Enfrontar-se a la direcció descendent a la qual la vida l'ha conduïda i ascendir de nou per trobar-se de cara amb el seu passat? Ho podem entendre de dues maneres: o bé té por al passat, o bé el que busca de forma inconscient és recuperar el nivell social que ha perdut. En aquest últim cas l'autor estaria mostrant un to irònic més proper a Jane Austen que al drama de Dumas.

La confrontació que fa d'ella mateixa és molt significativa, tot i que el tema de l'alteritat i el reflex del mirall es tractarà en un altre apartat. És rellevant destacar la menció de diverses Fannys: Fanny Comas, Fanny Ward, una estrella de cinema i una dama de les camèlies. No només es duplica la seva persona, sinó que s'equipara a unes altres alteritats pertanyents al món de la ficció. Aquest detall pot ser un reflex de la insatisfacció que sent amb la seva vida o l'afloïment inconscient que en certa manera se sent incompleta i busca models externs que li possibilitin imaginar una Fanny lògica i sencera. Tanmateix aquestes reflexions sobre el seu nom la fan adonar-se de l'absurditat del mot i de l'origen i el passat al qual el seu nom la lliga. És en aquest moment on fa un canvi de pensament amb relació al pare, que sobta el lector; sobre el seu nom es pregunta «per què el defenso amb tanta gelosia? En honor de què? A la memòria de qui?».<sup>84</sup> Fanny relativitza el valor del nom. No té valor per a la classe social on ara es

---

<sup>83</sup>*Ibíd.*, p. 58

<sup>84</sup>*Ibíd.*, p. 56

troba, per als seus veïns, companys de feina, o clients. El seu cognom és indiferent. Aquesta opinió es va desenvolupant al llarg del monòleg, fins que finalment arriba a una conclusió que mostra una evolució madura en la protagonista, una reflexió que denota un cert autoconeixement i seguretat, una seguretat probablement proporcionada per l'èxit professional: «Fanny Ward o Fanny Comas, què més té?, són ben bé el mateix personatge. No valia la pena de dissimular-ho. No entenc per què dintre ho he volgut dissimular.»<sup>85</sup> Després d'aquesta lluita entre dualitats antagòniques exposa la realitat física de la unitat. Es digui com es digui, esculli el camí que esculli, tingui el nivell social que tingui, ella seguirà sent una; però tot i ser conscient d'aquesta unitat de l'ésser, continuarà lluitant fins al final amb la seva personalitat contradictòria, com si en comptes d'una Fanny en tinguéssim sempre dues.

L'últim moment rellevant de la novel·la, situat paral·lelament a l'acabat de mencionar, és el dinovè. Si en l'anterior hi trobem una atmosfera de positivitat i evolució professional, en aquest fragment s'esdevé quelcom oposat. El sentiment protagonista és la decepció, la desgana de viure, l'enveja, la pulsio de mort; és un pensament dominat per *thanatos*. Es tracta de la destrucció que, a la vegada, es veu envoltada per aquest núvol contradictori que divaga dins la ment de Fanny; «Deixa'm reconstruir»,<sup>86</sup> es diu a si mateixa, a la seva part destructora, que li guanyarà el pols en aquest apartat. Recorda el que va fer amb Jordi el dia del retrobament i rememora un passat més llunyà pensant en les seves misèries. Ella mateixa es va enfonsant més; no lluita, sinó que es deixa endur per les seves emocions negatives, de la mateixa manera que al vuitè apartat estava pletòrica, dominada per l'alegria i la positivitat que aporta una bona notícia. L'actitud negativa la porta a voler desitjar mal a Jordi, «que el meu record li cremi les entranyes cada cop que es desvetlli!». <sup>87</sup> Hi ha voluntat de venjança pel mal que li està causant, un mal en aquest cas imaginat, tal com es podrà veure més tard. És inevitable pensar en Anna Karèrina i la gelosia que la porta al suïcidi per venjar-se de Vronski. Però la diferència és que Fanny ho està planejant, decideix disparar-se en «un indret solitari [...]. I aquella soledat és tan íntima!». <sup>88</sup> El valor a la intimitat i la soledat fa pensar que probablement el que busca Fanny és assassinar alguna part íntima d'ella mateixa i no pas la seva totalitat. Potser el que vol matar és la innocent Fanny del passat que, en certa manera, encara no ha desaparegut (per aquest

---

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 58

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 117

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 123

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 125

motiu els seus companys de feina gosen difamar-la), una innocència que en part perdrà quan perdi la virginitat. Tot i que Fanny pren la determinació de suïcidar-se, hi ha detalls que mostren l'aflorament de l'inconscient com a revelador de la voluntat de viure, per això la noia es posa entrebancs que dificulten l'execució correcta dels plans «m'he posat una mitja de cada parell... Si acabaré de vestir-me!». <sup>89</sup> Al proper apartat es desenvolupen diversos esdeveniments produïts de forma involuntària per la conscient Fanny, que busquen sabotejar la determinació de la noia. És una lluita amb si mateixa. La lluita entre el desig de vida i el desig de mort.

S'hi estableix un fil conductor entre el pensament vint i el nou, a través de les sensacions que proporciona el públic a la ballarina. Per una banda, al segon monòleg mencionat, Fanny mostra plaer professional en sortir a l'escenari, però gaudeix de la feina sense deixar-se interferir pel món de vici on es troba ubicada. En l'escenari se sent aïllada del món: «us veig com si fóssiu a l'altra banda d'un vidre gruixut... i intrencable». <sup>90</sup> Ella és contemplada, però també contempla; no és passiva, ho observa tot amb una vista analítica però distanciada. L'escenari mostra una part d'ella, la seva aparença externa. En canvi, el vintè monòleg comença amb un «prou, prou... No aplaudeixin més...», <sup>91</sup> perquè és el resultat de l'energia de vida que ha possibilitat un ball magnífic, s'ha mostrat amb l'execució de totes les seves facultats, ha donat el millor d'ella mateixa, s'ha mostrat sincerament. L'excusa de voler acomiadar-se denota un cert afecte per a la vida i la seva feina, si no, no es molestaria en acomiadar-se, es suïcidaria i punt, com fa Anna Karèlina. El que està fent en realitat és retardar de forma inconscient el moment del suïcidi amb l'esperança que algú li ho impedeixi.

Finalment, separats per una línia discontinua, es troben els dos últims pensaments de cada bloc. La separació serveix per establir el caràcter de tancament que caracteritza aquests quatre monòlegs. Tots quatre estan íntimament relacionats amb Jordi. Els apartats deu i onze tanquen la primera meitat amb una sensació d'incertesa envers Jordi, ja que no se sap el motiu pel qual es priva Fanny i, per tant, al lector, de la seva presència. Fanny es mostra neguitosa i busca respostes a l'absència del jove. El que s'aconsegueix en aquests dos apartats és manifestar la Fanny enamorada, que és capaç d'anar fins a la casa del noi o buscar obsessivament en les esqueles del diari; i que com a conseqüència del seu neguit pateix d'insomni. Comença plantejant diverses teories

---

<sup>89</sup> *Ibíd.*, p. 126

<sup>90</sup> *Ibíd.*, p. 62

<sup>91</sup> *Ibíd.*, p. 127

sobre la desaparició, però en realitat té por de descobrir la realitat, tal com es veu en el rebuig de llevar-se per veure el nou dia: «no vull obrir els ulls; em fa por veure com clareja».<sup>92</sup> Es vol tancar en ella mateixa, en la seva interioritat, en els somnis i en la imaginació: «en aquesta intimitat tan meva!».<sup>93</sup> Una intimitat que al següent fragment, contextualitzat en l'entorn laboral, es representa a partir de la imatge del camerino, on la Quimeta (imatge de la saviesa femenina, la crueltat de la maduresa) busca temptar la jove a caure en el vici. És com una veu interna que es veu contraatacada per Fanny, és el conflicte entre el superjò i l'allò. És un joc de contrastos continu, que acaba en aquest bloc amb la negació de Fanny d'acceptar els sentiments que ha revelat al lector: «És l'amor tot això? No, no; encara que els meus passos ho facin creure, jo no n'estic pas d'enamorada. [...] Fóra una feblesa imperdonable.»<sup>94</sup> Finalitza el primer bloc dient que la «desespera» no saber què sentir cap a Jordi, no sap si l'ha de «maleir o beneir». Aquesta incertesa es pot relacionar amb tot el conflicte intern que experimenta la noia en diversos àmbits de la seva vida. Aquesta lluita constant d'oposats sense assolir una determinació definitiva, i aquest element dubitatiu de la seva personalitat, la desesperen.

Al final de la novel·la Fanny pren dues determinacions significatives: d'una banda, que perdrà la virginitat amb Jordi i, de l'altra, que se suïcidarà. El que sorprèn més és precisament la resolució de dur a terme aquests fets: «el cor m'arrossega i per primer cop a la vida no experimento cap necessitat de contrariar-lo.»<sup>95</sup> Per tant, no hi ha el component dubitatiu que la desespera; tot i això, el seu esperit contradictori persisteix fins al final: «unir-nos del tot abans de separar-nos del tot...».<sup>96</sup> Perd la virginitat, però l'objectiu és demostrar la seva puresa a l'autòpsia. Així doncs, ja no té sentit suïcidarse si Jordi ja ha descobert el que l'autòpsia li havia de revelar. En el moment en què les coses se solucionen amb Jordi no té sentit treure's la vida perquè, tal com el lector ha pogut observar, aquesta elecció l'engendra a causa de l'actitud del seu enamorat. Així i tot, la persuasió és tan intensa que, tot i la progressiva pèrdua de sentit que els actes aporten a la decisió fatal, la noia es resisteix a abandonar la idea del final dramàtic.

A l'últim monòleg hi ha diversos elements que contribueixen al canvi de pensament en relació amb el suïcidi. Per començar, el fet de l'inici d'un nou dia amb la presència dels ocells i el sol matinal, com a imatge d'un nou principi renovador; tot

---

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 66

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 66

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 72

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 132

<sup>96</sup> *Ibid.*

seguit el detall d'allitar-se en l'espai familiar, com a un reflex de conciliació amb el passat i la família, i finalment, la pèrdua de la virginitat, com a símbol de la mort anhelada, la sang com a imatge de la mort. El suïcidi de Fanny representa una renovació, l'assassinat de la innocència que la lliga al passat per viure en comunió amb el present i l'acceptació de la totalitat de la seva existència.

## 6. Noms propis

La creació d'aquest apartat sorgeix com a conseqüència del caràcter protagonista que ineludiblement té el nom del personatge principal de l'obra en qüestió, de la mateixa manera que succeeix amb les altres obres que formen la primera trilogia de Carles Soldevila. De totes maneres, tal com s'exposarà a continuació, l'autor no es limita a les heroïnes, sinó que juga amb altres noms propis per tal de mostrar certs aspectes dels personatges als quals dóna nom i de l'efecte d'aquests sobre les protagonistes.

El més destacat, i el que primer sobta el lector, és la simplicitat del títol de les novel·les, que es limita al nom propi dels personatges principals. És un nom senzill que revela part del caràcter del personatge o dels fets en els quals es veu implicat. Com es veurà a continuació el nom reflecteix el sentit general de l'obra, una característica a la qual Vigotski fa referència: «El títol expressa tot el sentit de l'obra i n'és el coronament [...]. Aquí un sol mot conté realment el sentit de tota una obra.»<sup>97</sup> A causa de la dimensió fortament psicològica de les obres, i del paper destacat de les noies, probablement l'autor vol avisar el públic de la idiosincràsia de la seva creació fent referència a un element característic de la novel·la decimonònica: el nom propi com a títol de l'obra. En aquest sentit és inevitable no pensar en *Anna Karènnina* o *Madame Bovary*, tot i que la diferència en la força i el rang del nom és evident. La novel·la realista és diferent en forma i dimensió, entre altres coses, però la voluntat de representar la dona en un entorn que la condiciona en la vida familiar i amorosa, és un punt on les novel·letes de Soldevila convergeixen amb Tolstoi i Flaubert, en aquest cas com a novel·la psicològica.

*Fanny* revela un nom vulgar que determina l'opinió inicial del lector abans d'obrir el llibre. L'autor juga amb aquest factor i mostra a l'innocent lector el seu error de prejudici; un error que no és tan error en la mesura del que li succeeix a la protagonista en perdre el seu origen burgès. Teresa Iribarren fa referència a aquesta

---

<sup>97</sup> Vigotski, Lev Semiònovitx, *Pensament i llenguatge*, Capellades: Eumo Editorial, 1994, p. 221



condició que determina el prejudici negatiu envers aquest nom: «El nom de “Fanny” sovint s’associa tant a la prostitució com a l’artista de cabaret».<sup>98</sup> Per tant, en aquest sentit adquireix un caràcter premonitori en la vida de Fanny, un detall sobre el qual ella mateixa reflexiona. «Fanny! Veus? Ja va ser una imprudència de dir-me aquest nom... Resulta tan de “noia de conjunt”! Jo crec que té la culpa de tot.»<sup>99</sup> Es podria dir que la noia culpa els pares, de forma indirecta, del destí al qual es veu dirigida. És una forma particular de dirigir la culpabilitat, ja que no ho fa directament sobre els fets que van provocar la desgràcia familiar (on el pare juga un paper fonamental), sinó que ho enfoca des del seu origen a la vida. Es podria entendre aquesta actitud com una recriminació als pares per haver-li donat la vida, per haver-la engendrat. Més endavant es tractarà la visió psicoanalítica, però és necessari mostrar que un punt de vista freudià hi veuria un reflex de la restricció sexual del cervell a possibilitar la visió de la copulació dels pares. Una restricció possiblement causada pel complex d’Èdip, on la nena es veu atreta pel pare i, per tant, odia la mare, com a obstacle del seu amor. El fet que ella sigui el resultat d’un acte d’amor entre els pares l’obliga a culpar-los de la seva vida i a la vegada a rebutjar-la. La seva existència evidencia el seu origen; per tant, preferiria no haver estat engendrada, i aquest sentiment és el que ha de superar.

Referent a la vulgaritat, Fanny és clara en la condició social o el context en què es veu immers el seu nom, una adjudicació que no és res més que un prejudici social. «Sempre és més fàcil que acabi ballant en una revista una noia que es diu Fanny que no una que es digui Montserrat o Carmeta.»<sup>100</sup> Així i tot, per no perdre de vista la personalitat contradictòria de Fanny, segueix a aquest fragment una reflexió sobre els últims noms citats, que posa de manifest l’absurd de la teoria que l’ha legitimada a un destí determinat a causa del seu nom. «Aquí mateix hi ha una Montserrat que fa exactament com tu...».<sup>101</sup> Aquest detall emfatitza la interpretació anterior sobre la verdadera culpa a què es refereix Fanny quan diu que el seu nom «té la culpa de tot»; el nom que li han posat els pares. Per tant, ella en certa manera també se sent culpable per ser el resultat de la unió sexual dels progenitors.

---

<sup>98</sup> Iribarren, Teresa, *Literatura catalana i cinema mut*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 2012, p. 174

<sup>99</sup> Soldevila, Carles, *Fanny*, Barcelona: Edicions 62, 2002, p. 14

<sup>100</sup> *Ibíd.*

<sup>101</sup> *Ibíd.*

El nom de la protagonista també ens revela un esperit de modernitat. Representa, tal com ens fa veure Iribarren, la moda d'una època on es porta l'exotisme dels noms anglosaxons, principalment per la modernitat cinematogràfica.

L'exotisme —per a alguns, fins i tot, *snobisme*— del nom, d'altra banda, apunta l'aura anglicitzant —o, més ben dit, angloamericana— que envolta l'univers en què troba immersa la protagonista, i evidencia, al seu torn, el deute amb la filmografia anglosaxona, i, de retruc, la moda dels noms exòtics.<sup>102</sup>

Soldevila deixa clara aquesta vessant anglòfona i cinematogràfica tal com es pot apreciar a l'inici del vuitè apartat: «Fanny Ward! Pronuncieu: Uord. Sona bé. Crec que no l'he inventat jo i que alguna *star* americana el duu fa temps.»<sup>103</sup> S'hi observen diversos detalls que denoten modernitat, com la importància de la sonoritat i el fet de relacionar-ho amb alguna famosa americana; probablement es refereixi a alguna actriu de Hollywood. Aquest fragment exemplifica la dualitat que forma el personatge de Fanny. Aquesta referència a l'altre *jo* es veu de forma constant en l'obra; Fanny és una, però en la seva interioritat es percep la lluita constant amb si mateixa, amb la duplicitat del seu caràcter entre el passat i el present, entre el que desitja i el que ha de fer, entre el superjò i l'allò, entre la família i la feina... Són un conjunt de duplicitats que generen conflicte en la seva persona, i per aquest motiu s'observa el seu caràcter contradictori i el fet que, en certs moments, ella es refereixi a si mateixa en segona persona.

*Eva* ens remet inevitablement a la tradició cristiana, en concret al “Gènesi” de la *Bíblia*. Eva, en aquest cas, és la representació del pecat, que sedueix Adam a prendre la fruita prohibida. Així doncs, de nou el lector inicia la lectura amb una idea determinada i s'espera trobar en la figura d'Eva la temptació prohibida. Aquest seria un lector encertat, ja que evidentment es representa aquest element de la temptació en la novel·la, tot i que Carles Soldevila ens torna a enganyar en la direcció en què enfoca inicialment l'obra, amb la imatge forta d'un matrimoni que intenta superar la mort de la seva filla. Tot i això, la presència de la monja fa que l'element religiós agafi força i es tingui molt en compte l'avís sobre la simbologia cristiana. L'Eva del “Gènesi” és una dona que sedueix, però que a la vegada es veu seduïda per una serp, de manera que confereix a aquest conjunt una forma de triangle tancat. En l'*Eva* de Soldevila es percep aquest joc de seduccions entre els personatges principals. Eva es veu seduïda per la Mare (la mare

---

<sup>102</sup> Iribarren, Teresa, *Literatura catalana i cinema mut*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2012, p. 175

<sup>103</sup> Soldevila, Carles, *Fanny*, Barcelona: Edicions 62, 2002, p. 55

com a objecte de desig, que tempta i provoca temptació) i aquesta, també com a representació d'Eva, com a símbol de la feminitat, li presenta la fruita prohibida de la nena Eva al seu marit, que acabarà esdevenint el seu pare i amant. La mare apareix com a element que condueix el seu marit al pecat. A la vegada, Eva és el pecat personificat, que incita al pare per si mateixa, com a objecte de desig amorós. Per tant tots són objecte de temptació i a la vegada evocadors d'aquesta temptació. Partint d'aquestes reflexions es pot deduir que el títol de l'obra fa referència no només al personatge principal, sinó a tota l'obra en general. Adopta un caràcter universal a causa de la simbologia i significació del nom Eva. Tots som temptadors temptats.

*Valentina*, com a títol, aboca a una interpretació dual que fa referència a la personalitat de la protagonista i a aquells factors externs que la condicionen. Per tant, mostra dos nivells de representació del personatge; per una banda, aquells factors que depenen de la noia en si mateixa i, per l'altra, a aquells fets en els quals es veu immersa contra la seva voluntat, però que són elements als quals es veu lligada per motiu del seu origen. Inevitablement, *Valentina* fa pensar en el nom masculí Valentí, relacionat amb la festivitat amorosa de Sant Valentí, del catorze de febrer. *Valentina* realitza la funció d'unir parelles, en concret la unió entre la seva mare i el seu pare biològic. Alhora, serveix d'acompanyant de la seva germana quan aquesta última vol estar amb el xicot. Tot i l' enamorament de la mare per Eusebi, és important per a ella el fet de compartir amb aquest home una filla en comú i, possiblement, aquest detall contribueix a la seva determinació de casar-s'hi. *Valentina* esdevé de forma indirecta el motiu d'unió entre aquesta parella, un paper que queda reflectit de forma evident en el seu nom. La segona particularitat es presenta per la configuració del nom, el qual conté l'arrel «valent», acompanyada del diminutiu femení, que li dóna el significat de 'la petita valenta'. Aquest punt de vista reflecteix la personalitat de la noia, que actuarà a partir d'aquests paràmetres i s'atrevirà a enfrontar-se a la seva mare i, finalment, a matar el seu pare. La doble significació del nom propi de la protagonista reflecteix la lluita entre amor i mort. *Valentina* fa justícia al seu nom, però s'imposa sobre aquest condicionant i s'hi rebel·la, trenca la unió que, involuntàriament, ella havia enfortit. Es podria dir que fins i tot la sonoritat del nom revela aquesta lluita entre el «dolç» amor i la violenta mort.

L'anàlisi dels noms com a títols mostra la importància que els confereix l'autor i el sentit que els atorga, condiciona al personatge i a l'obra en general. Tenint en compte aquesta voluntat de l'autor, el que sobta dels títols de la trilogia és la diferència que hi ha entre els dos primers i l'últim. *Fanny* i *Eva* es caracteritzen per ser noms breus, de

dues síl·labes. En canvi, en arribar al tercer llibre, en comptes de trobar un nom de les mateixes característiques Soldevila es decideix per *Valentina*, un nom llarg de quatre síl·labes. Potser l'autor no confereix importància a la unitat de forma dels títols de la seva trilogia? És un element casual el fet que els dos primers siguin noms breus? O potser *Valentina* és l'únic nom existent que representa el que l'autor vol que la seva obra mostri? En aquest cas, la interpretació anterior es podria considerar ben enfocada, en el sentit que el nom sí que ens està aportant informació rellevant de la novel·la.

El que es percep és que la trama de *Valentina* és més complexa que la de les novel·les anteriors. Partint d'aquest element s'intentarà extreure el motiu que expliqui el significat de la forma dels noms. *Fanny* mostra com la noia s'allunya de la família, fet que li permet obtenir una autonomia que la fa lliure i, finalment, decidir quedar-se amb el seu estimat. *Eva* ens presenta una noia òrfena que és adoptada i al final fuig amb el seu pare. Però a *Valentina* no queda tan clar quin és l'objecte de desig de l'adolescent. Sent devoció pel pare mort, però a la vegada no queda del tot clar el motiu pel qual mata el seu pare biològic: per quedar-se sola amb la mare? Per evitar cometre incest amb el pare? Partint d'aquesta idea es pot interpretar que la forma dels noms corresponen a l'amor eròtic que es produeix dins l'obra. A les dues primeres obres l'objecte de desig és un; per tant, es pot interpretar que les dues síl·labes remetent a la protagonista i al seu enamorat. Però a *Valentina* no es veu clar quin dels tres personatges interessen a la noia. Cap? Tots? O potser l'autor deixa el públic decidir per ell mateix? En aquest cas, la falta de definició sobre quin és l'objecte on es focalitza l'atracció sexual de *Valentina* es projecta en l'estructura del nom en quatre síl·labes. Un altre detall significatiu a esmentar és el fet que a *Fanny* i a *Eva* hi ha una vocal *a* i a *Valentina* dues. Tenint en compte que en català moltes paraules es feminitzen afegint-hi una vocal *a*, aquest detall podria fer referència a la representació de les dones dins la novel·la. En el cas de les dues primeres les pròpies protagonistes serien les destinades a aquesta síl·laba, i en la tercera representaria el mateix, però amb l'afegit de la mare com a possible objecte de desig.<sup>104</sup>

Soldevila no es va limitar a jugar amb els noms de les protagonistes. Centrant-nos en *Fanny*, que és l'obra principal d'aquest treball, s'il·lustrarà la rellevància dels noms en altres personatges, en concret en l'enamorat de la protagonista, Jordi. No és casual el fet que es digui com el cavaller de la llegenda de Sant Jordi. Soldevila

---

<sup>104</sup> Aquest detall no és demostrable però és significatiu fer-ne esment per incitar la reflexió.

s'encarrega que s'entengui la intenció que ha posat en l'elecció d'aquest nom quan, en la primera trobada dels joves, ell s'acomiada de la següent forma: «Bona nit, princesa.»<sup>105</sup> L'autor ho remarca en el pensament de Fanny quan reacciona a aquest acomiadament: «Ui, princesa! Això sí que no m'ho esperava.»<sup>106</sup> Afegit a aquell detall és anecdòtic el moment en què Fanny l'anomena, entre altres formes, cavaller.

En el quart apartat de la novel·la, Fanny va a prendre xocolata amb Elvira, invitades per un noi que resulta ser el que la va perseguir dies abans. S'intueix que aquest noi serà un personatge important per a la protagonista, però el lector no sabrà el seu nom fins que l'amiga no s'acomiadi d'ells. Fins a aquell moment, Fanny l'esmenta de totes les formes possibles per evitar nombrar-lo directament: «el xitxarel·lo», «el minyó», «aquest jove», «el nostre amic», «aquest noi», «xicot», «el cavaller» i «el nostre capitalista». S'entén la resistència de la noia per acceptar la presència de Jordi; no ho diu directament, però l'està evitant. Omet dir el seu nom fins que la seva amiga ho fa; així s'evita mostrar del tot el personatge. Sense el nom propi, tenim la sensació que s'està despersonalitzant el noi. Fanny evita conèixer del tot el que serà el seu amor i ho farà en més ocasions, amb una actitud irònica i freda. No és fins al setè apartat on sembla que accepta del tot el seu nom: «Jordi... es diu Jordi. És el meu tipus? ¿Era així el que somniava quan tenia coratge de somniar?... Tot eren cossos sense cap aleshores... Mai no he vista la cara dels meus somnis...»<sup>107</sup>. En acceptar el seu nom, l'està acceptant a ell, és com si el fet de conèixer el nom significués que la persona ja forma part de tu. Soldevila juga amb aquesta resistència a conèixer del tot el jove, a partir de la intriga del nom, i d'aquesta manera permet fer partícip el lector d'aquesta sensació d'autodefensa que s'està aplicant Fanny a si mateixa.

Al final de l'obra, Fanny reflexiona sobre el nom de Jordi, un detall que mostra de nou la importància dels noms per a Soldevila. Les paraules pronunciades per la noia remetent al que s'acaba d'esmentar sobre la identitat d'un personatge sense nom, però en aquest cas ho formula en sentit invers: «Els noms sols, sense una persona que els doni sentit, són síl·labes buides; no es poden jutjar. Ara quan dic Jordi sembla que tot un món sorgeix del no-res...».<sup>108</sup> Per tant, es produeix una evolució en el nom de Jordi que depèn del que significa la persona de Jordi. Una evolució que ocorre en la interioritat de Fanny, abocant-la al lector; però no només amb Jordi sinó amb ella mateixa i les altres

---

<sup>105</sup> Soldevila, Carles, *Fanny*, Barcelona: Edicions 62, 2002, p. 31

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 31

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 53

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 136

protagonistes de la trilogia. El lector pensa en Fanny, Eva i Valentina amb unes connotacions diferents, una percepció que no es podia posseir abans de llegir els llibres.

## 7. Perspectiva psicoanalítica: una breu anàlisi

Una de les principals influències de Soldevila és Freud i la psicoanàlisi, per aquest motiu es crea aquest apartat, per tal de justificar la interferència de la psicoanàlisi en la seva obra. És necessari tractar aquesta secció partint de nou de la trilogia complerta, ja que d'aquesta manera es pot entendre la intenció de l'autor en la construcció d'aquestes tres novel·letes, que tot i ser diferents, mantenen punts en comú que les relacionen, de manera que obliguen al lector a fer-ne una lectura conjunta.

### 7.1. Desig

El desig implica el desig d'algú altre. En el cas de Fanny, l'atracció cap a Jordi la porta a trencar les normes de la societat. En les tres novel·les es fa realitat el desig. Fanny es queda amb Jordi i amb la seva vida independent. Eva es queda amb el seu pare adoptiu. Valentina mata el pare i es queda amb la mare.

En *Fanny* el desig es mostra com un joc d'oposats i contrastos. Anhela negant allò anhelat i desitja una cosa sense voler desitjar-la. Hi ha una lluita interna del personatge, un conflicte intern constant, tal com s'ha anat exposant al llarg del treball. La pulsio *Eros* i *Thanatos* és molt clara en l'obra, es vol la vida flirtejant amb la mort. Una relació que al final de l'obra troba el seu punt de confluència. L'anhel de l'amor i la mort s'uneixen en el desenllaç. El desig en Fanny es materialitza en diversos punts, com per exemple: envers al passat, cap a aquella Fanny que no és (l'alteritat) o la voluntat d'independència.

En el cas d'*Eva*, la noia representa la substitució de la filla morta que és *Thanatos*, per tant, Eva representa l'amor i la vida, l'*Eros*. De la mateixa manera, Eva en ser òrfena i no tenir pares substitueix el seu pare mort pel pare adoptiu i s'enamora d'ell. La nena, des d'un principi, és la representació del desig patern de tenir una filla; i per part d'ella, el voler pertànyer a una família. Es podria dir que en aquesta novel·la el desig és una peça important en el desenvolupant de la trama i dels personatges.

*Valentina* és més complexa en aquest sentit. Per una banda, sent un amor d'adoració per aquell que creia el seu pare, i per tant, per l'altre només pot dirigir el

desig de mort (es pot intuir la mort d'Eusebi si es tenen en compte aquests elements excloents). Per altra banda, el pare estimat també està mort i Valentina no sent amor cap a Eusebi; o això s'intueix. L'amor es veu dirigit cap a la mare, la única de la qual pot estar segura de la legitimitat sanguínia, ja que amb els homes s'ha vist enganyada, no hi pot confiar. Es pot entendre la relació de Valentina amb la seva mare com una atracció lèsbica<sup>109</sup>? Al cap i a la fi, el que Valentina fa és posar en pràctica el desig que la mare expressa en cert moment pel desengany del seu matrimoni. Una altra interpretació podria ser que l'assassinat del pare (l'objecte de desig) es produeix per dos factors: primer, perquè no pot accedir al seu amor ja que és el marit de la seva mare, i en segon lloc, pel fet que és el seu pare biològic i l'amor cap a ell representaria l'incest. Per tant, un altre punt de vista mostraria l'amor eròtic cap al pare biològic que decideix matar per evitar satisfer el seu desig. Es produeix el complex de castració per superar el complex d'Èdip.

## 7.2. La figura del pare: complex d'Èdip

A continuació s'analitzarà breument la trilogia i els tres comportaments de les protagonistes en relació a la figura paterna. Totes tres tenen el pare, o aquell al qual elles consideren com a tal, mort. En el cas de *Valentina* el pare adoptiu està mort però, descobreix que el pare biològic és un altre, i finalment el mata. De manera que, tard o d'hora el pare biològic acaba desapareixent de la vida de les tres heroïnes. Es pot entendre aquesta falta paterna com la materialització del complex de castració, on l'objecte fàl·lic a desitjar desapareix, donant com a resultat unes dones segures de si mateixes.

Un altre tret en comú, en les obres de la trilogia, és la doble orfandat paterna de les noies. Fanny perd el seu pare, però també tot el món que s'havia construït al seu entorn, la fortuna, la classe social... És òrfena no només de la seva presència física sinó també del món o entorn que ella coneixia quan aquest estava en vida. Pateix una doble pèrdua, la seva vida es modifica completament; experimenta un trasbals complet. Fanny es separa completament del pare. Supera el complex d'Èdip de forma radical, tot i que constantment recorda el passat i té en molta consideració el seu progenitor. Jordi no s'assembla a la figura paterna. La noia no el projecta en lloc perquè ha superat el complex, per tant es pot considerar com una individu sana (tot i que el seu esperit

---

<sup>109</sup> Agrair al professor Carles Besa per haver-me aclarit aquesta idea del lesbianisme, a partir de la qual he pogut desenvolupar altres deduccions. En general, la seva assignatura de "Psicoanàlisi i literatura" ha estat un bon complement pel present treball, en concret, per aquest apartat.

contradictori i l'anhel de mort pot semblar contrari) amb una personalitat pròpia i una forta consciència d'individualitat i independència. Aquest és un dels factors que la fan el símbol de la dona moderna.

*Eva* ofereix una situació completament inversa a la de *Fanny*, podríem dir que són antagòniques, però es repeteix la doble orfandat. *Eva* és una nena òrfena perquè no coneix els seus progenitors, i per tant, no hauria d'experimentar el complex d'Èdip. Tot i això, quan és adoptada se li brinda la oportunitat de tenir un pare envers el qual experimenta el desig sexual del complex que cita Freud. Que el desig es faci realitat, en part pel fet que no és el seu pare biològic, provoca que Maurici perdi la categoria de figura paterna i esdevingui l'amant, i *Eva* es queda de nou sense pare. En el cas d'*Eva*, la noia no supera el complex d'Èdip i s'acaba enamorant del pare adoptiu. Aquesta és una de les diferències amb *Fanny*. El desig inicial d'*Eva* de tenir un pare i una mare, fa que aquest complex esdevingui més passional i incontrolable. El seu origen no és casual, és *Eva* qui escull el tipus de família de la qual vol formar part. És significatiu que el punt d'inflexió sigui la mare.

En relació a aquest apartat *Valentina* esdevé una síntesi o combinació de les dues novel·les anteriors. A *Fanny* se supera el desig sexual cap a la figura paterna; a *Eva* no se supera; i en *Valentina* ocorren els dos factors, tot i que es pot observar des de diversos punts de vista i per aquest motiu és més complexa. Una complexitat que va en acord amb la personalitat i interioritat de la protagonista. El que es percep amb claredat i evidència és la doble orfandat de la noia; en aquesta última obra de la trilogia és on es representa amb força i claredat la mort dels dos pares. És evident que *Valentina* té dos pares: aquell al que ha considerat com a tal tota la vida i el pare biològic que representa per a ella una novetat.

*Valentina* no supera el complex d'Èdip però la mort del pare li impossibilita dur a terme el seu desig. No només no ho supera com *Fanny* sinó que segueix obsessionada amb el pare difunt i l'idealitza. Amb l'aparició del pare biològic té de nou l'oportunitat de satisfer el complex, però l'amor per l'altre que ha resultat ser fals li impossibilita centrar el seu desig en Eusebi. Pot ser que això li generi un trauma i provoqui aquest acte final. Però la fredor i la meticulositat amb què planeja el crim ens indica que no actua impulsada per un acte incontrolat, sinó que actua conscient del que fa. Podria ser que la set de mort fos causada per un anhel de venjança cap aquell home que la obliga a replantejar-se l'amor que sent cap al seu pare. O fins i tot, venjar-se d'Eusebi pel simple fet de ser el pare biològic i no permetre que el pare adoptiu sigui el real. Per tant,



Valentina es veu obligada a abandonar el complex d'Èdip, però no per voluntat pròpia, sinó per la pressió d'elements externs que alteren el seu món. Possiblement, aquesta obligatorietat fa que la noia es rebel·li, actitud normal en l'adolescència, i no es vulgui desprendre del desig sexual. El que fa és redirigir el seu desig cap a la mare, amb la qual també se sent unida, de manera que es produeix una transformació en el personatge i en el complex d'Èdip mateix i es genera una situació monstruosa i confusa. Hi ha diversos elements que ens poden dirigir cap a una opció o una altra. Si aquesta interpretació sobre l'amor lèsbic fos intencional per part de Carles Soldevila, la seva modernitat quedaria totalment confirmada en aquesta novel·la. Les acusacions d'immoralitat a *Fanny*, haurien pogut aplicar-se a *Valentina* si els lectors del moment ho haguessin interpretat des d'aquesta perspectiva.

### **7.3. La mare**

La figura de la mare en *Fanny* representa la lluita contra el passat, és la negació d'allò que Fanny és. Aquesta actitud es pot entendre si es parteix de la idea que la maternitat simbolitza l'origen de vida, i per tant, el passat. Per a Fanny, el més important és superar aquest passat al qual se sent lligada. Hi ha diversos moments de l'obra en què s'observa aquest conflicte generacional. L'allunyament de la mare representa l'allunyament del passat normatiu i repressiu.

En *Eva* la mamà representa el «jo ideal», és el desig de ser com l'altre. La nena s'hi projecta i vol ser com ella, fins a tal punt que li pren l'amant. Per tant, hi ha una renúncia a la mare per esdevenir la mare mateixa. Des de la perspectiva que es queda amb el pare s'observa una no superació del complex d'Èdip. En canvi, des d'una perspectiva diferent, es podria veure el desig d'ocupar el paper matern, o sigui, el desig de ser mare; en aquest cas sí que hi ha superació del complex, però aquest estadi no s'arriba a produir del tot en la novel·la, per tant, hi ha no superació.

En *Valentina* la mare és l'objecte desitjat, com ja s'ha vist. Es pot entendre aquest amor lèsbic com un amor possessiu, de la mateixa manera que el nadó es pensa que la mare i ell són un únic ésser. Al contrari que Fanny, aquí es podria veure el desig de retorn a l'origen matern. El fet d'eliminar la presència del pare, pot significar la realització del complex de castració, que en el cas de les nenes actua de forma inversa als nens: no se supera el complex d'Èdip sinó que es desenvolupa.

#### 7.4. El superjò, el jo i l'allò

Aquest apartat és la conclusió dels anteriors i permet entendre la necessitat de tenir en compte la trilogia sencera. Es pot entendre cada novel·leta com la representació de les instàncies de la personalitat de Freud. En *Valentina* s'observa el complex de castració que permet superar el complex d'Èdip. Partint d'aquesta premissa es pot entendre la mort del pare com una voluntat d'automutilar-se eliminant aquell objecte de desig que li provoca el complex edípic. Per tant, Valentina s'estaria reprimint i en aquest sentit podria representar el superjò. Un altre detall, que reafirma aquesta identificació amb una determinada part de la instància de la personalitat, pot ser la meticulositat amb què Valentina planifica l'assassinat, actua de forma raonada, no impulsiva. Valentina observa i jutja, i partint del seu judici aplica l'acte que li sembla més adequat.

*Eva*, en canvi, no supera l'estadi edípic ja que es rendeix als seus desitjos i s'acaba enamorant del pare sense superar el complex. No es produeix castració, sinó satisfacció del desig, un desig que en Eva sempre es compleix. Es podria veure Eva com la instància narrativa que pertany a l'allò.

En *Fanny* es produeix una lluita constant entre les instàncies repressores (la família i la societat) i el desig libidinal (l'entorn professional), un joc de contrastos. En aquesta lluita entre extrems, Fanny sempre es troba al mig intentant trobar el seu espai individual. Finalment guanya i assoleix la victòria en mostrar-se autosuficient i no deixar-se endur ni per les repressions morals del superjò, ni per les temptacions del vici de l'allò. Com a conclusió, *Fanny* representa la instància de la personalitat psíquica del jo; representació d'una síntesi de les dues instàncies restants.

#### 7.5. L'amor i el sexe

Fent referència de nou al "Pròleg de la segona edició" de *Fanny*, Carles Soldevila escriu sobre les dues crítiques principals que ha rebut la seva obra: la tècnica narrativa i, l'acusació d'immoralitat. Tal com exposa el mateix autor, algun sector «hi ha vist una apologia del llibertinatge o una exaltació del paganisme.»<sup>110</sup> Una mostra de la falta de modernitat en alguns sectors de la societat, sobretot l'església, són aquestes perspectives estancades que Soldevila pretén modificar amb la seva tasca socialitzadora. La resposta

---

<sup>110</sup> Soldevila, Carles, *Fanny*, Barcelona: Edicions 62, 2002, p. 5

de l'autor a aquesta crítica és la següent: «Fanny és, si voleu, amoral, però no immoral.»<sup>111</sup>

En *Fanny* l'element sexual té un paper destacat al llarg de l'obra. S'inicia com allò secret que es nega a veure, però progressivament es produeix una evolució que li fa acceptar la sexualitat i decidir com actuar, des d'un punt de vista personal; sense repressions ni temptacions. El detall final de la novel·la presenta l'acte sexual com a substitució de la mort; porta, inevitablement, a considerar l'orgasme (o el plaer sexual) com a una mort en vida. En *Fanny* es representa molt bé aquesta relació substitutiva: ella s'entrega verge a Jordi i es produeix la suplantació de la sang del suïcidi en la sang de l'himen. En lloc d'utilitzar el revòlver es decanta pel membre fàl·lic.

## 7.6. Narcisisme i somni

Com es pot justificar aquesta perspectiva psicoanalítica? Tal com ja s'ha mencionat, Soldevila coneixia Freud i, no només això, sinó que és una influència cabdal per a l'escriptor i per a molts d'altres. En *Fanny* es troben diverses referències a l'inconscient, com per exemple quan diu: «Hi ha una mena de follet que em dicta aquests estirabots.»<sup>112</sup> Altres detalls com la importància de l'espai privat i l'espai públic, o la foscor de la nit i la claror del dia, contribueixen a crear aquest joc entre conscient i inconscient. En aquest treball no es poden desenvolupar amb detall tots els elements que poden ser llegits des d'una perspectiva psicoanalítica, però se'n mencionaran alguns de rellevants; com per exemple la importància del mirall.

Fanny es troba constantment en relació amb allò altre extern a ella, i amb aquells altres interns que són ella mateixa. En el segon bloc de l'estructura, el mirall apareix diverses vegades: «No cal pas el mirall per fer aquests descobriments».<sup>113</sup> «Aviat em farà l'efecte que sóc dins una sala de miralls i que la meua imatge hi salta d'un cantó a l'altre com una pilota de goma».<sup>114</sup> «Mira: aquest "bibelot" que es reflecteix tot nu dins del mirall sóc jo».<sup>115</sup> La fotografia<sup>116</sup> també es pot entendre com un joc de miralls on la càmera permet veure pel visor una imatge que és en aparença, sense ser en realitat. Una mostra de l'anhel del jo ideal, i de la pròpia imatge com a desig. El mirall justifica l'estructura doble proposada, a la vegada que permet entendre més Fanny. La noia que

---

<sup>111</sup> *Ibid.*

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 36

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 81

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 83

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 101

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 79

es veu en el mirall és aquell reflex invers a ella, que és ella i a la vegada no ho és. Es comprèn la separació entre l'ésser pensant que és, i l'ésser en aparença que es reflexa. Tot i que Lacan és posterior a *Fanny*, l'estadi del mirall que descriu fa comprensible aquesta relació del mirall amb allò inconscient, i la relació amb l'altre que és un mateix. Es pot relacionar l'estadi del mirall de Lacan amb el narcisisme de Freud, que té molt de sentit en aquesta obra i, a la vegada es veu reforçat per la importància d'un altre element que es va repetint al llarg de l'obra: l'aigua.

L'aigua té un paper destacat en l'apartat disset, on ocorre un esdeveniment rellevant per la psicoanàlisi: Fanny ens explica el seu somni. No es pot acabar aquest apartat sense intentar extreure els entrellats d'aquest somni, tot i que sigui superficialment. Els somnis són l'aflorament de l'inconscient cap al conscient, i en aquest sentit permeten entendre els desitjos i pors de la protagonista. Marthe Robert redacta les següents paraules fent referència a l'obra de Kafka, però són representatives per il·lustrar el possible efecte dels somnis: «su “mirada interior emparentada con el sueño” orientada esencialmente hacia la evasión, la curación, la salvación —las tres forman un todo en su espíritu».<sup>117</sup>

El somni li ve al cap quan recorda la definició del mal que li han atribuït falsament; difamant i deshonrant la seva imatge. Una malaltia que, com Fanny, el lector desconeix. No es diu mai el nom de forma directa, però sí indirectament i és fàcil entendre que es tracta de la sífilis: «Sembla que em foradi el cervell amb les seves tres *is*»<sup>118</sup> i més endavant afegeix una altra pista «tots els volums de la *s*».<sup>119</sup>

Els monstres poden ser la gent del seu voltant. Uns monstres que tenen una fisonomia que s'adequa al medi on es troben. El monstre verd recorda a *Othello* de Shakespeare, on *the green-eyed monster*, és la gelosia. La gelosia d'Elvira. Fanny descriu que «m'arrapava a les vores amb el desig frenètic de salvar-me, els dits em relliscaven sobre una molsa viscosa i tornava caure dins l'aigua»<sup>120</sup>. L'aigua pot representar les emocions a les que se sent atrapada i de les quals no pot escapar. Unes emocions que li venen produïdes per tot el que succeeix al seu voltant (la feina, l'amor, la família). En tots els aspectes afectius de la seva vida hi ha complicacions que l'afecten emocionalment, tot i que ella es nega a admetre-ho. La qualificació de l'aigua com a “pantà infecte” pot referir-se al fet que la seva emoció està contaminada per

---

<sup>117</sup> Robert, Marthe, , *Franz Kafka o La soledad*, México: Fondo de Cultura Económica, 1993. p. 264

<sup>118</sup> Soldevila, Carles, *Fanny*, Barcelona: Edicions 62, 2002, p. 95

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 100

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 101

efectes externs, una contaminació que és real tot i que es mostri oníricament, o en forma de mentida que l'ataca, en el món real.

L'altre element rellevant del somni és la perspectiva sexual, protagonitzada pels tentacles. «A penes em tocava un dels seus horribles tentacles, la pell em quedava tacada per sempre.»<sup>121</sup> Es percep fàcilment l'element fàl·lic per la forma descrita. De manera que quan el sexe masculí la toca ella queda marcada per sempre, en aquest sentit es pot referir a dos motius: en primer lloc, el sexe masculí com allò que pot provocar la pèrdua de la virginitat i llavors deixar de ser casta i perdre el seu honor; en segon lloc, la conseqüència dolorosa que provoca l'altra cara de la moneda de l'enamorament. El primer punt pot ser provocat pels rumors que han difós sobre la malaltia que la qualifica directament de noia no casta, o també, per la por que pot experimentar de forma inconscient en el món on treballa. El segon punt pot ser provocat pel dolor que experimenta a causa de l'allunyament de Jordi i a la vegada pot ser infundat per una por a sí mateixa a actuar en contra la seva voluntat, deixant-se endur per un desig de venjança.

Deixant de banda la interpretació onírica, el més important és el detall d'incloure un somni en la novel·la, un fet que denota un interès psicoanalític per part de l'autor. Soldevila amb aquest recurs permet dirigir el lector cap a una mirada interior dins la pròpia interioritat del personatge, fa veure més enllà del sentit manifest i genera en el lector la voluntat d'entendre el sentit latent que amaguen els pensaments de la noia.

## 8. Conclusió

La lectura de *Fanny* genera en el receptor del text la sensació d'estar immers en la ment del personatge; s'assoleix una fita cabdal: el lector empatitza amb el contingut de la novel·la. La distància que separa l'autor del monologant és més gran en comparació amb la que hi ha entre el personatge i el lector. Aquest treball mostra amb quin mecanisme es reproduceix aquest efecte, i la recepció que provoca en la crítica. Pot ser que Soldevila no desenvolupi amb gran ambició l'ús de la tècnica del monòleg interior; en aquest sentit se'l pot considerar poc agosarat, tenint en compte l'ebullició artística que caracteritza els primers anys del segle XX, un moment en què la innovació esdevé una ensenya en el món d'avantguarda. Ara bé, arran d'això podria sorgir la pregunta:

---

<sup>121</sup> *Ibíd.*

«*Fanny* seria millor si estigués escrita a l'estil de Joyce?». I en aquest cas, hauria aconseguit que el lector s'introduís dins el personatge? La resposta seria, probablement, afirmativa, però oferiria una lectura diferent i no hauria arribat a un públic ampli. Sigui com sigui, l'autor escriu de la manera que creu més encertada segons el context del seu temps. Tot i que no empra l'estil directe lliure com Joyce, el qual genera admiració i repulsió, la seva novel·la expressa la veu interna de Fanny i el lector aconsegueix observar la seva vida navegant entre pensaments íntims; una forma de penetració o violació de la intimitat que proporciona plaer.

El gran encert de Carles Soldevila és haver donat forma a una novel·la que relaciona contingut amb continent, una percepció que al llarg del treball s'ha anat justificant. El monòleg interior és un dels elements que hi contribueixen, però no l'únic. L'estructura proposada al cinquè apartat denota una voluntat de relacionar la forma del relat amb el caràcter contradictori de la noia. També denota el constant ball d'oposats, que s'acaben unint, i el qual es materialitza a l'esquema de *Fanny*; un exemple de connexió global entre les parts. A la vegada, aquesta forma diferenciada (és a dir, la dualitat de l'estructura), que alhora manté un lligam intern, mostra connexions amb les instàncies de la personalitat de Freud i la relació amb l'alteritat. Fanny es relaciona amb si mateixa, però sense deixar de tenir contacte amb els altres externs, com les protagonistes de la resta de novel·les de la trilogia o els personatges interns de l'obra. Aquesta és una característica inherent a la protagonista, en la mesura que Fanny és en relació amb les diferents alteritats d'ella mateixa; i també en la relació amb els personatges extrínsecs.

Aquesta última aportació permet concloure l'apartat de psicoanàlisi. De manera evident, aquesta secció mostra la connexió entre la trilogia, la qual cosa contribueix a justificar aquesta relació de contingut i forma. La petjada de Freud en la literatura es veu clarament en aquest conjunt d'obres. *Fanny*, *Eva* i *Valentina* es poden considerar, en part, filles de la psicoanàlisi; de la mateixa manera que l'essència de *Fanny*, que és l'expressió del seu pensament, resideix en el monòleg interior com a reflex de Joyce. De Freud, se n'ha destacat, com a elements fonamentals, el paper de la figura del pare (com a mostra del complex d'Èdip) i el desig (que s'oposa a la repressió del superjò, personalitzat en la societat o la família). Es tracta d'una presència constant d'elements contraris, en els quals Fanny es veu immersa i d'on sorgeixen la seguretat i la supervivència del jo, de l'equilibri.

La importància del personatge, en referència a la psique humana, és posada en rellevància per l'autor en el moment en què confereix als noms propis la categoria d'identificadors essencials de les protagonistes. A l'apartat de "Noms propis" s'ha desenvolupat l'anàlisi que mostra la connexió entre nom i subjecte; un detall que, de nou, destaca la relació entre forma i contingut, entre codi i significat.

En conclusió, a l'obra de Soldevila s'hi observa un entramat d'elements contradictoris que, en tant que s'emmirallen en el seu oposat, creen una relació que els uneix en la distància. És la gran paradoxa de la mirada interior, connectada amb la infinitat del món: una distància dinàmica i flexible, que a la vegada és efímera i incomprendible, però que és en la mesura que existeixen la novel·la i l'ésser humà. És a dir, es tracta d'una comunicació entre factors contraris, que és la mateixa que experimenta el lector real amb la ficció del relat. Tal com l'autor reflexiona al pròleg de *Fanny*, "entre tota forma d'art i tota forma de vida hi ha la mateixa distància: l'infinit." Tot i l'enorme espai que separa la vida de la seva representació, l'art i, en aquest cas, la novel·la *Fanny* de Carles Soldevila, permeten d'endinsar-se en aquesta distància infinita. D'aquesta manera es desdibuixa el propi espai entre allò real i allò fictici. El lector queda immers en una llunyania inabastable que es deixa abraçar.

## 9. Bibliografia

### . Bibliografia bàsica

SOLDEVILA, Carles, *Eva*, Barcelona: Editorial Selecta, 1963.

— *Fanny*, Barcelona: Edicions 62, 2002.

— *Valentina*, Barcelona: Edicions 62, 1982.

### . Bibliografia complementària

APARICIO MAYDEU, Javier, *El desguace de la tradición. En el taller de la narrativa del siglo XX*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2011.

ARNAU, Carme, “Crisi i represa de la novel·la” dins Martí de RIQUER i Antoni MOLAS (eds.) *Història de la Literatura Catalana. Vol.9*. Barcelona: Ariel, 1986.

— *Marginats i integrats en la novel·la catalana (1925-1938). Introducció a la novel·lística de Llor, Arbó, Soldevila i Trabal*. Barcelona: Edicions 62, 1987.

ASENSI, Manuel, “Psicoanálisis y literatura”, *Historia de la teoría de la literatura (el siglo XX hasta los años setenta)*, vol.II, Valencia: Tirant lo blanch, 2003.

AZNAR ANGLÉS, Eduardo, *El monólogo interior. Un análisis textual y pragmático del lenguaje interior en la literatura*, Barcelona: EUB, 1996.

BACARDÍ, Montserrat, “Carles Soldevila, socialitzador de la literatura”, *Quaderns. Revista de traducció*, 8, 2002.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis, *Palabras transparentes. La configuración del discurso del personaje en la novela*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1992.

CAPDEVILA, Josep M.<sup>a</sup>, *Estudis i lectures*, Barcelona: Editorial Selecta, 1965

CASACUBERTA, M.; GUSTÀ, M. (eds.), *Narratives urbanes, La construcció literària de Barcelona*, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2008.

CASTELLANOS, Jordi, “El districte cinquè i la novel·la catalana dels anys trenta”, *Els Marges*, 26, Setembre 1982.

CHEMAMA, Roland i Bernard VANDERMERSCH, *Diccionario de Psicoanálisis*, Buenos Aires: Amorrortu editores, 2004.

CLANCIER, Anne, *Psicoanálisis, Literatura, Crítica*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1973.



- DUJARDIN, Édouard, *Han cortado los laureles*, Madrid: Alianza Editorial, 1973.
- ESCALANS, Agustí, *Víctor o la rosa dels vents*, Barcelona: Editorial Proa, 1977.
- FREUD, Sigmund, *El Yo y el Ello y otros escritos de metapsicología*. Madrid: Alianza Editorial, 1980.
- FAULKNER, William, *El ruido y la furia*, Madrid: Ediciones Cátedra, 2013.
- FLAUBERT, Gustave, *Tres contes*, Barcelona: Ediciones Destino, 1996.
- GARRIDO DOMINGUEZ, Antonio, *El texto narrativo*, Madrid: Editorial Síntesis, 1993.
- GIBERT, Miquel-Maria, “Carles Soldevila i «Civilitzats, Tanmateix»”, en *Serra d’Or* núm. 396. Desembre 1992, pp.84-85
- GIMFERRER, Pere, “Presentació” dins Carles Soldevila, *Moment Musical*, Barcelona: Edicions 62, 1992.
- GUIMÓN, José, *Psicoanálisis y literatura*, Barcelona: Editorial Kairós, 1993.
- IRIBARREN, Teresa, “James Joyce a Catalunya (1921-1936)”, *Els Marges*, 72, Hivern 2004.
- *Literatura catalana i cinema mut*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 2012.
- JOYCE, James, *Ulisses*, Barcelona: Leteradura, 1980.
- LAPLANCHE, Jean, i Jean-Bertrand PONTALIS, *Diccionario de psicoanálisis*, Barcelona: Editorial Labor, 1968.
- MILLÀS-RAURELL, *La Caravana*, Barcelona: Edicions Diana, 1927.
- PARAÍSO, Isabel, *Literatura y psicología*, Madrid: Editorial Síntesis, 1995.
- ROBERT, Marthe, *Franz Kafka o La soledad*, México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- SANTAMARIA, Nuria, “Pròleg” dins Carles SOLDEVILA, *Valentina*, Barcelona: Proa, 2006.
- SOLDEVILA, Carles, *Obres completes*, Barcelona: Editorial Selecta, 1967.
- SULLÀ, Enric, *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Barcelona: Crítica, 1996.
- TOLSTOY, Lev, *Anna Karènina*, Barcelona: Sàpiens Publicacions, 2005.

VIGOSTKI, Lev Semiònovitx, *Pensament i llenguatge*, Capellades: Eumo Editorial,1994.

WOOD, James, *Los mecanismos de la ficción. Cómo se construye una novela*, Madrid: Editorial Gredos, 2009.

YATES, Alan, *Una generació sense novel·la? La novel·la catalana entre 1900 i 1925*, Barcelona: Edicions 62, 1975.