

CINC (ARQUE)TIPUS FEMENINS EN LA LITERATURA EUROPEA

En el curs de les meves lectures (sobretot de narrativa), he trobat multitud de tipologies de personatges, dels quals podria fer una llarga llista. Però, curiosament, entre els personatges femenins vivenciats en llegir els textos, se me n'han distingit cinc tipus, vinculats entre si, que han aconseguit en la meva percepció un relleu especial. M'ha fet la impressió que no era jo qui classificava les dones, sinó que eren elles mateixes que s'agrupaven en aquestes cinc categories. Canetti (1974) en va trobar cinquanta, de tipus femenins; jo en condenso només cinc, que perfilo en els apartats corresponents.

Així doncs, aquesta comunicació és una síntesi, un resum, l'inici d'un estudi que pot ser ampliat de manera indefinida. Limitaré, doncs, l'exposició a una presentació teòrica de cada tipus, il·lustrada amb uns pocs exemples de tres o quatre literatures, inclosa la catalana.

1. LA DONA ANGELICAL

La dona angelical destaca per la seva innocència, per la candor (a vegades acompanyat de bellesa de poncella), per no tenir malícia, per no desitjar la venjança, tot i haver rebut injúries. També, a vegades, per l'absència —i el rebuig— de vida sexual i per la inclinació —i fugida— cap al misticisme. Hi ha dones que són angelicals per natura; d'altres ho són per ideal, i unes altres per obsessió o per histèria.

La dona angelical té una tradició que podríem situar en els inicis del cristianisme. I en constitueix una característica pròpia, ja que la majoria de cultures antigues conferien a la dona la màxima consideració social com mare i continuadora del llinatge. Fins i tot a l'Antic Testament bíblic, el llinatge tenia, a més, el valor afegit de pertànyer a un poble escollit per Jahvè. En canvi, Crist va substituir el llinatge —la sang— per la fe. I l'Església catòlica va atorgar al celibat, a la virginitat *propter regnum caelorum*, la màxima dignitat, igual o superior al matrimoni. En això, les persones verges s'assemblen als àngels, que no

tenen vida sexual. Veiem, doncs, el panteó cristià ple d'àngels i de verges, sovint acompanyades del qualificatiu de màrtirs.

D'aquesta manera, la simbologia catòlica ha unit en una sola figura uns elements antitètics d'una gran força tràgica, com són la luxúria del sàtir, que provoca el rebuig sublimat de la verge, enllaçat amb el sadisme del martiri —que és com una mena de violació.

Tot aquest corpus doctrinal i devocional ha creat la figura de la dona angelical, semblant als àngels, que té un ideal de puresa de cos i d'esperit.

Literàriament, la dona angelical, a més de les nombroses vides de santes, rebé un cert desplegament amb el *dolce stil novo* a les terres italianes. Tant Dante com Petrarca van immortalitzar un tipus de dona monògam, no eròtic ni tampoc maternal: «*una cosa venuta da cielo in terra a miracol mostrare*» (ALIGHIERI 1293: 53-54). L'estimació que li professaven era com una mena de devoció religiosa —i literària—, la qual estimulava el perfeccionament moral de l'amador. Un amor que no s'acabava ni després de la mort.

Passem ara als exemples de dones angelicals en la literatura dels segles XIX i XX.

Podem considerar angelical Boule de Suif, del conte de Maupassant (1880); aquella dona modesta i complaent que accepta fer un complicat favor als companys de viatge, i ells, en comptes d'agrair-li el favor, la denigren. Llavors, Boule de Suif no respon a aquesta vilesa ni amb la protesta ni amb la venjança; únicament, unes llàgrimes se li escolen galtes avall. L'angelisme de Boule de Suif es basa en la seva incapacitat de donar una resposta venjativa a aquells que la menystenien.

Una altra noia que m'impresiona pel seu tarannà d'obediència filial exagerada, angelical, és Pansy, de la novel·la *The Portrait of a Lady* de H. James (1881). Aquesta noia de 20 anys no té cap ideal de virginitat, sinó que vol casar-se com qualsevol altra noia del seu temps. Però els seus pares biològics li han anul·lat de tal manera la voluntat, té tanta por dels seus càstigs, que és incapaç de rebel·lar-se.

També, al meu parer, respon al qualificatiu d'angelical Mimí, de l'òpera *La Bohème* (veg. GIACOSA 1896). Una noia de novel·la rosa, tímida i somniadora, i a més malalta, que preferiria sofrir tota sola abans de demanar a Rodolfo, l'home que li ha jurat amor, que actués amb responsabilitat.

I és angelical Angèlica Delor, de Guansé (1927), una ànima solitària que té el perfum dels àngels; una noia de temperament fantasiós i pusillànime, ignorada dels pares, més tard avorrida per la madrastra, i deformada per una pessima educació mongívola la qual li inculcà fòbia a tot allò que feia referència al sexe.

2. LA DONA FATAL

La dona fatal és el tipus més desenvolupat —amb molta diferència— en la tradició i en la literatura de totes les èpoques (sobretot del Romanticisme ençà), i té moltes variants i noms diferents, com «dona diabòlica» o «*dame sans merci*».

La dona fatal sedueix els homes i els provoca la mort. La història ens forneix alguna dona fatal, amb la biografia deformada per la tradició i esdevinguda llegenda, com Salomé, Cleòpatra, Lucrecia Borja, etc. I algun personatge literari com *La Belle Dame Sans Merci* (Keats 1820), i Lorelei, llegenda germànica feta literatura (veg. Bornay 1995; Praz 1930). Aquest arquetipus ha trobat una continuació literària en alguns personatges de prostitutes, com per exemple Nana, de la novel·la homònima de Zola (1880).

A vegades la mort d'un home és motivada per ajudar el seu país. Un cas molt paradigmàtic n'és la Judit bíblica. Fem esment també de Salammbô (Flaubert 1862), que sedueix Mâtho per afavorir els exèrcits del seu país, sense, però, desitjar-li la mort; quan aquesta li arriba per part dels compatriotes de Salammbô, la noia, desesperada, es lleva la vida.

Sovint la dona no es troba sola en la seva acció mortífera, sinó que forma part d'un triangle: marit i muller, i amant, el qual triangle es destrueix per la mort del marit o la muller legals, provocada amb la complicitat dels dos amants restants. Aquestes actuacions invaliden el refrany llatí *Omne trium perfectum*.

Parlant de triangles perversos, un dels més coneguts és el que ens presenta la tragèdia de Hamlet (Shakespeare 1601). El rei de Dinamarca és mort per l'amant de l'esposa, amb el consentiment d'aquesta. Els culpables reben un càstig proporcional.

Continuant amb Shakespeare, tenim el cas de Macbeth (1606): aquí, l'home fatal és ell, induït per la seva esposa, no pas per gelosia, sinó per ambició de poder. La particularitat d'aquesta tragèdia és que Lady Macbeth, la instigadora de les morts perpetrades pel seu marit, al final se'n penedeix i es treu la vida.

N'hi ha, però, que no es penedeixen d'haver provocat la mort d'un component del triangle. Em refereixo a la parella formada per Hauteclair i Serlon (del conte *Le bonheur dans le crime*, de Barbey 1864). Aquesta parella, de comú acord, fan morir l'esposa de Serlon i, en acabat, gaudeixen de la felicitat compartida públicament, sense remordiments.

Guansé (1930: 5-59), a *Com vaig assassinar Georgina*, presenta dos triangles enllaçats i visitats per la mort. En el primer triangle, la protagonista havia estimat molt el seu primer marit, però ell la traï amb una altra dona i la humilià públicament. Llavors Georgina, sense cap protesta, enxampà el seu marit amb l'amant i el matà d'un tret. En el segon triangle, Georgina coneix un home tèrbol, Salvador; tenen un idilli apassionat i torbador, i es casen. Quan la relació comença a fer-se monòtona, Salvador pensa que l'única manera d'a-

conseguir l'encís embriagador dels inicis és que entri en joc una altra dona. Així ho fa i, quan l'esposa estava a punt de repetir la venjança, és ell qui s'avança en el crim.

3. LA DONA MALENCONIOSA

La malenconia ha existit sempre en l'esperit humà, d'això, en donen fe tot de testimonis escrits; normalment, els antics l'associaven a alguna causa concreta (el desamor, la pèrdua d'un ésser estimat, una catàstrofe natural o bèl·lica, etc.).

En canvi, a partir del Romanticisme i sobretot del Decadentisme, la malenconia és un estat permanent, un programa, una forma de vida. La nostàlgia decadentista és un estat incorpori, una sensació vaga, una apatia, una mena d'astènia adolescent, conseqüència de no se sap ben bé què. El resultat és una percepció subjectiva de disgust, de recança per una cosa feta —o no feta— que ha deixat en l'ànim una sensació de fracàs, d'insatisfacció.

Durand (1969: 104-107) associa la malenconia a l'aspecte tenebrós de l'aigua, que pot conduir al complex d'Ofèlia (la mort per ofegament). Ara bé, encara que no duguin a la mort, les llàgrimes ens condueixen vers un paisatge nocturn, sideral, dominat per la lluna.

Podem intentar buscar algunes causes de la malenconia (deixant de banda alguns estats psíquics palesament patològics). Potser la causa més repetida en la novellística és la malenconia per un amor impossible o fracassat, com succeeix, entre moltes altres, a Albine de *La faute de l'abbé Mouret*, de Zola (1875). Aquesta noia, abans angelical, innocent, ingènua i primitiva, després desesperada d'aconseguir l'amor de Serge i incapaç de continuar vivint.

Esmentem, a la literatura catalana, la melangia per un amor perdut, que trobem en tantes elegies de Leveroni (1981), que traspuen «recança», «melangia», «tenebra», «enyorança», etc., sense que, tanmateix, això provoqui el suïcidi.

O pot tenir causes menys tràgiques, però sí angoixants, com són la monotonia de la rutina diària, una existència percebuda com engabiada, constreta a regles que ofeguen, o angoixant per causa de la misèria econòmica. I sobretot la percepció de la incapacitat subjectiva per transformar les estructures socials valorades com a caduques o bé per superar una situació personal insatisfactòria.

Moltes heroïnes de les novel·les del segle XIX i posteriors es troben en aquest estat. Veg. Ciplijauskaité 1984.

Recordem la situació de misèria en què es trobava Natàlia, de *La plaça del Diamant* (Rodoreda 1962), a partir de la mort del seu marit i de l'acabament de la guerra, situació que la invita al suïcidi. El bon adroguer Antoni li evita la sortida tràgica, però la seva vida no té grans il·lusions: es conforma amb la seva situació sense apassionament.

4. LA DONA TRIVIAL

La denominació de trivial aplicada a un dels models estudiats prové de la classificació proposada per Diel (1952; ed. 1986: 119-124), aplicada a la literatura grega.

A partir de les dades fornides per aquest autor, contrastades amb els trets de les heroïnes estudiades, podem concloure que la persona trivial es caracteritza per tenir una vida desproveïda de direcció interior; per no posseir prou sensatesa, per l'absència de pensaments lúcids i de sentiments forts; per l'absència d'un ideal que la motivi.

Així doncs, la dona trivial no es mou guiada per un projecte determinat, sinó que els seus fins són poc clars i poc sedimentats, i s'orienten a aconseguir satisfaccions immediates, en detriment d'uns objectius globals als quals sotmetre els desigs passatgers, ja que no té l'hàbit de menar una lluita interior.

Això li provoca la caiguda constant, davant la qual abandona tot esforç evolutiu. L'alegria és reemplaçada per l'eufòria. A més, nota un buit interior, que procura neutralitzar de diverses maneres (consecució de plaer, recerca d'una posició social, depressió, etc.).

Una dona trivial molt coneguda per les versions cinematogràfiques és la Marquise de Merteuil, de *Les liaisons dangereuses* (De Laclos 1782).

La Marquise és acompanyada en la trivialitat per Emma Bovary. Ens diu el text de la novel·la del mateix nom que, en el convent on fou educada, Emma «havia llegit *Paul et Virginie* i aquesta lectura li havia fet somiar la caseta de bambú del negre Domingo». «Joana d'Arc, Heloïsa, Agnès Sorel, la bella Ferronnière i Clemència Isaura es destacaven, per ella, com uns astres de primera magnitud sobre la immensitat tenebrosa de la història...» (Flaubert 1857: 52, 54). L'exotisme és un dels trets de la fugida; fugida que evidentment no soluciona la causa del desig que l'origina (veg. Sellier 1971).

La realitat de dona casada no concordava amb la fantasia d'Emma, molt menys quan va arribar a la conclusió que el seu era un estat que no tenia res a veure amb la felicitat. A partir de la constatació de l'error del seu casament, Emma podia adoptar diverses actituds (tampoc no gaires), i va escollir la trivialitat.

La primera època de la trivialitat d'Emma, la que correspon a la Marquise de Merteuil, i també la de la primera etapa d'Anna Karènina (Tolstoi 1876-77), les podríem catalogar com a trivialitats daurades, perquè les protagonistes tenen una situació pecuniària folgada, que els permet dispensar-se de treballar i dedicar-se enterament a l'oci. També pertany a aquest grup Xima (del *Bearn*, de Villalonga 1980), mentre triomfa en els cercles luxosos de París.

A la fi, però, en la major part de casos, tant la trivialitat daurada com aquella en què la protagonista no disposa de recursos econòmics, conclouen, en la ficció, sense èxit.

Per acabar aquest apartat, esmento la trivialitat que podríem denominar consubstancial, ja que la persona que la practica no és capaç de ser res més que trivial. I incloc en aquest apartat Marion Bloom, o sigui, la Molly, d'*Ulisses*, de Joyce (1922). Tot el món d'aquesta dona es redueix al comareig, a la superstició, a certes obsessions eròtiques, etc., tot limitat a fets concrets: ella és incapaç de cap abstracció o interès cultural que vagi més enllà.

5. LA DONA ASCENSIONAL

Durand (1969: 138-162) dedica tot un capítol, del seu cèlebre llibre *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, al tractament dels símbols ascensionals. Tanmateix, aquí no tracto d'esbrinar la significació de cap símbol ascensional, sinó simplement d'enquadrar el tipus de dona a qui dedico aquest apartat.

Eliade (1952: 63) opina que els símbols ascensionals representen una ruptura de nivell que fa possible el pas d'una manera de ser a una altra. Durand (1969: 141, 139), per la seva banda, afirma que «L'ascension constitue donc bien le voyage en soi», és a dir, uns «concepts de vérités i de valeurs élevées et les conduites pratiques qui accompagnent leur apparition dans la conscience».

Pel que fa al nostre personatge arquetípic, l'ascensió consisteix en un aprofundiment en la comprensió d'ella mateixa i del món que l'envolta —de la realitat—, cosa que li fa possible passar d'un estat personal de dependència a un altre estat cada vegada més autosuficient, mitjançant un aprenentatge que, tot i que suposa esforç i dolor, és afrontat amb valentia i té un final reeixit.

Efectivament, les nostres heroïnes, en un moment determinat, per causa de decisions transcendents, ascendeixen de grau en la pròpia llibertat, la qual integren en la pròpia vida, i així coincideixen amb Lou Andréas-Salomé quan diu que «Tota crida a la llibertat està condemnada si es queda en la negació, sense arribar a definir la pròpia regla de conducta» (veg. Casas 1879: 16).

Considerem aquí tres personatges ascensionals.

En primer lloc, Jane Eyre, de la novel·la del mateix títol de Ch. Brontë (1847). Segons la nostra hipòtesi, aquesta noia té tres ruptures de nivell. La primera, quan decideix dir a la seva tia Jane què pensa d'ella (és a dir, que pensa que és dolenta, falsa, que té un cor de pedra). La segona, quan deixa la casa de Thornfield i l'home amb el qual havia estat a punt de casar-se. Finalment, quan aconsegueix rompre el setge suposadament moral a què la té sotmesa el reverend St. John Rivers.

En segon lloc, Nora de *Casa de nines*, d'Ibsen. Aquesta només té una ruptura, la final, la definitiva. Abans de la decisió irrevocable fa un viatge en si, en el seu interior, viatge que vol continuar en el futur fins a aclarir-se. Diu: «Haig d'educar-me a mi mateixa» (Ibsen 1879: 113).

A la literatura catalana, és ascensional Aloma, de la novel·la homònima de Rodoreda (1938). Considerem que el pas a un nivell superior es produeix quan ella coneix i reconeix dues coses transcendents a la seva vida: que està embarrassada del seu oncle i que aquest (sense saber-ho) se'n torna a Amèrica per viure amb Violeta. I decideix, d'una banda, no comunicar-ho al pare; de l'altra, renunciar al primer impuls de suïcidi i viure i lluitar sola.

El tipus ascensional té aquests dos moments en el seu salt: d'una banda, saber, comprendre, entendre; de l'altra, reaccionar, decidir allò que més li convé. En el primer moment és realista; en el segon, idealista, perquè opta per seguir un ideal.

RECAPITULACIÓ

Els cinc arquetipus exposats estan relacionats entre si almenys per un conjunt de defectes i d'excossos.

La **dona angelical** té una postura marcada per un *defecte*: la inhibició. Acostuma a tenir un caràcter feble i, davant les dificultats que la vida li planteja (a vegades davant el repte sexual), té por i s'escapa, fuig. Boule de Suif, Pansy, Mimí... no es fan valdre, es deixen trepitjar. Angèlica Delor té veritable pànic a madurar sexualment.

La **dona fatal**, per contra, actua amb *excés*: excés en la seducció, excés en la ira, excés en la venjança. Ella no es deixa trepitjar, al contrari: ella provoca la desgràcia dels homes que ha seduït o que no pot dominar. Pensem en Salomé i en Lorelei. O bé mata un home per un ideal. És el cas de Judit. O bé, si és ultratjada i no es pot venjar adequadament, es treu la vida, com la Lucrècia clàssica. O bé, entre d'altres respostes possibles, mor junt amb el seu estimat, com Isolda, com Julieta.

La **dona malenconiosa** té un *dèficit* d'energia: es conforma amb la seva vida buida i no lluita aferrissadament per posar-hi remei; a vegades es complau en la seva tristesa. No és com la dona angelical: no té por de la vida ni del sexe. Porta una existència convencional. Simplement, no ha trobat la felicitat i l'enyora i es manté en aquest estat deliquescents. Quan no pot mantenir aquest estat, s'aboca al suïcidi. Recordem Natàlia, la Colometa, que pretenia matar els fills i suïcidar-se, però algú la treu d'aquest sot ofegador; Albine no troba cap agafador i va definitivament a buscar la Parca.

La **dona trivial**, en canvi, *ha desitjat massa*, s'ha llançat a unes vanitats que superaven les seves possibilitats, ha despès massa diners fins que s'ha arruïnada. El seu deler excessiu potser amagava alguna frustració, però no ha sabut trobar el camí adequat, no ha sabut convertir la riquesa de les seves cobejances en una eina pràctica a favor seu. Despèn un deversall d'energia per aconseguir una satisfacció limitada o, potser, per no aconseguir-ne cap. La Marquise de

Merteuil se sent confortable en la seva trivialitat, si bé el seu abús a la fi se li gira en contra. Molly Bloom se sent frustrada, però no albira cap pas de sortida. El descontrol d'Emma Bovary la du a un final tràgic.

La **dona ascensional** també es troba en situacions difícils. Podia haver seguit la direcció de les quatre anteriors. Tenia motius per sortir per la tangent, per actuar a la desesperada, per refugiar-se en una melangia estèril, per preferir un moment de goig en comptes d'un futur d'alegria. I, en canvi, vés a saber per què, ha escollit una manera de fer que li ha reportat la satisfacció de veure que *ha dirigit la seva vida a favor d'ella mateixa*. Jane Eyre és feliç al costat de l'home que havia estimat, tot i el seu estat xacrós. Nora ha deixat allò que tenia i ara no li queda res més que la seva llibertat: haurà de començar de nou. Aloma ha enfocat la seva vida parcialment; li queda també un camí per recórrer, però nota en si mateixa una força que l'empeny a lluitar.

Som al final d'aquesta comunicació. És molt incompleta: ja veieu que els exemples incorporats corresponen sobretot a les literatures *plus répandues* d'Europa. M'adono que no hi ha exemples d'altres literatures que estiguin en una situació comparable a les nostres (excepte la noruega). No hi ha heroïnes hongareses, ni eslovenes, ni poloneses, ni romaneses, ni sueques, ni txeques ni...

Us invito, doncs, a vosaltres, persones amants de la literatura, a completar aquesta comunicació i a afegir-hi més heroïnes que mostrin l'exuberància de la literatura. I, per què no?, a buscar les causes de certs comportaments de personatges literaris; o bé a afegir més patrons a la llista, o, encara més, a comparar els tipus literaris femenins amb els masculins. Deixo una porta oberta, amb l'esperança que algú la traspassarà.

De moment, però, aspirem la flaire d'aquestes cinc flors: l'angèlica, l'asfòdel, la calèndula, el gira-sol i el clavell de pom.

JOAN PRATS SOBREPÈRE

BIBLIOGRAFIA CITADA

- ALIGHIERI 1293: Dante Alighieri, *Vita nuova*, Florència, Sansoni. (Les pàgines indicades corresponen al text italià.) Versió catalana de Manuel de Montoliu, *Vida Nova*, Barcelona, Quaderns Crema, 1999.
- BARBEY 1864: Jules Barbey d'Aureville, *Le bonheur dans le crime*, dins *Les diaboliques*. Versió catalana de Maria Àngels Anglada, *La felicitat en el crim*, Barcelona, Llibres del Mall, 1987.
- BORNAY 1995: Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*, Madrid, Càtedra.
- BRONTË 1847: Charlotte Brontë, *Jane Eyre*. Versió catalana de M. Dolors Ventós, Barcelona, Proa, 1992.
- CANETTI 1974: Elias Canetti, *Der Obrenzeuge. Fünfzig Charaktere*. N'he consultat la traduc-

- ció castellana de Juan José del Solar, *Cincuenta caracteres (el testigo oidor)*, Barcelona, Labor, 1977.
- CASAS 1879: Joan Casas, *Nora a vol d'ocell*, dins Ibsen 1879, 5-17.
- CIPLIJAUSKAITÉ 1984: Biruté Ciplijauskaitė, *La mujer insatisfecha. El adulterio en la novela realista*, Barcelona, Edhasa.
- DIEL 1952: Paul Diel, *Le symbolisme dans la mythologie grecque*, Payot. N'he consultat la traducció castellana de Mario Satz, *El simbolismo en la mitología griega*, Barcelona, Labor, 1986.
- DURAND 1969: Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, París, Dunod, 1992 (11a edició).
- ELIADÉ 1952: Mircea Eliade, *Images et symboles*, París, Gallimard.
- FLAUBERT 1857: Gustave Flaubert, *Madame Bovary*. Versió catalana de Ramon Xuriguera, Barcelona, Aymà, 1965.
- FLAUBERT 1862: Gustave Flaubert, *Salammô*. Versió catalana de Jordi Llovet, *Salambô*, Barcelona, Proa, 1995.
- GIACOSA 1896: Giuseppe Giacosa i Luigi Illica (llibret); música de Giacomo Puccini (estrenada el 1896), adaptació lliure de la novel·la *Scènes de la vie de bohème* d'Henri de Murger (1848).
- GUANSÉ 1927: Domènec Guansé, *La Venus de la careta*, Barcelona, Llibreria Catalònia.
- GUANSÉ 1930: Domènec Guansé, *Com vaig assassinar Georgina*, Barcelona, Llibreria Catalònia.
- IBSEN 1879: Henrik Ibsen, *Et dukkehjem*. Versió catalana de Feliu Formosa, *Casa de nines*, Barcelona, Institut del Teatre, 1997.
- JAMES 1881: Henry James, *The Portrait of a Lady*. Versió catalana de Pep Julià i Esther Sala, *Retrat d'una dama*, Barcelona, Columna, 1996.
- JOYCE 1922: James Joyce, *Ulysses*. Versió catalana de Joaquim Mallafrè, Barcelona, Lletardura, 1981.
- KEATS 1820: John Keats, «La Belle Dame Sans Merci», *The Poetical Works of John Keats*, 1884.
- LACLOS 1782: Pierre Choderlos de Laclos, *Les liaisons dangereuses*. Versió catalana de Josep Anton Fernández, *Les relacions perilloses*, Barcelona, Proa, 1988.
- LEVERONI 1981: Rosa Leveroni, *Poesia*, Barcelona, Edicions 62.
- MAUPASSANT 1880: Guy de Maupassant, *Boule de Suif*, Le Livre de Poche, 1957, 5-69. Versió catalana de Maria Rosa Vallribera i Fius, dins *Bola de greix i altres relats*, Barcelona, Edicions de 1984, 1997.
- PRAZ 1930: Mario Praz, *La chair, la mort et le diable dans la littérature du 19e siècle. Le romantisme noir*, París, Denoël, 1977: 163-243. Llibre citat segons aquesta edició, traducció de la italiana titulada *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Florència, Sansoni, 1966. L'edició francesa no fa esment de cap més edició, però segons Bornay (1995: 17), la primera edició absoluta fou l'any 1930, dada confirmada per les dates dels prefacis.
- RODORÉDA 1938: Mercè Rodoreda, *Aloma*, Barcelona, Edicions 62, 1969.
- RODORÉDA 1962: Mercè Rodoreda, *La plaça del Diamant*, Barcelona, Club Editor.
- SELLIER 1971: Philippe Sellier, *L'Évasion*, París, Bordas, 1989.
- SHAKESPEARE 1601: William Shakespeare, *Hamlet, Prince of Denmark*. Versió catalana de Salvador Oliva, Barcelona, Vicens-Vives, 1986.
- SHAKESPEARE 1606: William Shakespeare, *Macbeth*. Versió catalana de Josep M. de Sagarra, Barcelona, Institut del Teatre – Bruguera, 1979.

TOLSTOI 1876-77: Lev Tolstoi, *Anna Karènina*. Versió catalana d'Andreu Nin, Barcelona, Proa, 1985.

VILLALONGA 1980: Llorenç Villalonga, *Bearn o la sala de les nines*, Barcelona, Edicions 62.

ZOLA 1875: Émile Zola, *La faute de l'abbé Mouret*, s/l, Pocket, 1993.

ZOLA 1880: Émile Zola, *Nana*. Versió catalana de Miquel Martí i Pol, Barcelona, Edicions 62, 1981.