
(Re)llegir / Llibres d'ara i d'antany

La dona als ulls de la societat i l'acceptació de la condició pròpia a *Eva, Aloma i Laia*. Una relectura de les novel·les a partir de *Política sexual* de Kate Millett

LAIA LÓPEZ RIGOL

ORCID:0009-0005-7373-7550

Universitat de Barcelona

laialopezrigol@gmail.com

DOI 10.34810/ElsMargesv132nh2024id427074

Rebut: 26-10-2023. Acceptat: 9-1-2024.

Resum: Segons Kate Millett, les dones es perceben a si mateixes en relació amb creences i nocions ideològiques, biològiques, sociològiques i econòmiques imposades per la societat patriarcal. Aquest treball pretén explorar quin paper tenen aquests aspectes en la construcció de les protagonistes d'*Eva, Aloma i Laia*.

Paraules clau: *Política sexual*, Kate Millett, *Eva, Aloma, Laia*, dona.

Women in the eyes of society and the acceptance of one's own condition in *Eva, Aloma and Laia*. A re-reading based on Kate Millett's *Sexual Politics*

Abstract: According to Kate Millett, women perceive themselves in accordance with ideological, biological, sociological and economic beliefs and notions imposed by patriarchal society. This paper aims to explore the role these aspects play in the character-building process in Carles Soldevila's *Eva*, Mercè Rodoreda's *Aloma* and Salvador Espriu's *Laia*.

Keywords: *Sexual Politics*, Kate Millett, *Eva, Aloma, Laia*, womanhood.

1. Introducció

A *Política sexual*, Kate Millett (1995, p. 119) defensa que «las representaciones femeninas (pasadas o actuales) que prevalecen en todos los ámbitos culturales del patriarcado producen un efecto asolador en la imagen que [la mujer] posee de sí misma». D'acord amb aquesta afirmació, la literatura és portadora de models i de valors que la dona lectora identifica i reproduceix. Aquest treball estudia *Eva, Aloma i Laia*, tres personatges¹

1. En aquest treball es parlarà d'*Eva, Aloma i Laia* com a protagonistes, malgrat que *Eva* sigui un personatge secundari del drama de Maurici i que *Laia* sigui una silueta misteriosa més dins el món mític que construeix Espriu.

en què les lectores dels anys trenta es van poder emmirallar i que, també, són encara un possible referent per a les dones d'avui dia.

1.1 Una aproximació a Eva, Aloma i Laia: contextos i arguments

Al llarg dels anys vint i trenta del segle passat, una «confluència de variats i diversos factors de caràcter literari, sociològic, polític i ideològic» van impossibilitar la «creació d'una oferta novel·lística» dins els «paràmetres de la normalitat: editorials sòlides i una crítica especialitzada, que actuessin de reguladors del mercat» (PÉREZ VALLVERDÚ 2021, p. 49-50). La demanda de productes culturals, però, va continuar sent notable, especialment gràcies a «l'increment de l'accés a la cultura de la població femenina catalana d'ençà del segle XIX i fins als anys trenta del XX» (REAL 2006, p. 31). En aquest sentit, Carles Soldevila —autor d'*Eva*— va opinar que calia tenir molt en compte els gustos del *públic femení*,² atès que les dones havien «passat d'ésser analfabetes a ésser gairebé les úniques lectores» (SOLDEVILA 1928, p. 250, dins REAL 2006, p. 36). Finalment, pel que fa al contingut de les novel·les, el públic lector demanava un «acostament de la novel·la culta a la realitat [...] burgesa barcelonina».

Com a conseqüència de tot plegat, va sorgir l'anomenat «debat sobre la novel·la», en què membres dels diversos sectors culturals van plantejar diferents maneres de projectar els productes culturals novel·lístics en un mercat literari no consolidat que disposava de nínxols que encara calia omplir. A partir del 1925, tres temes van esdevenir centrals en el debat: els «elements tècnics i els models novel·lístics», la «presència i la validesa de la tradició narrativa catalana» i la relació entre «l'art i la moral» (PÉREZ VALLVERDÚ 2021, p. 49). Quant al model novel·lístic, hi va haver una aposta general per la novel·la psicològica, atès que permetia als autors «investigar el món interior, el caràcter o l'estat anímic de personatges» que s'enfrontaven «a problemes de comportament, poc o molt condicionats per l'ambient, per la classe social o pel *clima* moral» en què vivien immersos (CAMPILLO 2021, p. 64).

En efecte, Carles Soldevila va utilitzar el model psicologista per escriure *Eva* (1931), una novel·la que narra la història d'un matrimoni burgès barceloní —format per Sofia i Maurici— que gestiona la mort de la seva filla adoptant Eva, una nena òrfena provinent del districte cinquè. Amb el pas dels anys, Maurici deixa enrere el menyspreu inicial per Eva i comença a desitjar-la, fins al punt que ambdós personatges acaben fugint plegats per fer possible la seva relació. En la seva novel·la, Soldevila incorpora «la història més estrictament contemporània» a un univers de ficció en què

2. Tal com apunta Real (2006, p. 22-23), «[d]es dels diferents àmbits del feminisme teòric [...] s'han demostrat l'ambigüïtat, el reduccionisme i la càrrega ideològica del significat a què es vincula el qualificatiu; és a dir, *femení* com a correlat d'una idea, la de la feminitat, que, vehiculadora d'uns interessos determinats, no és sinó una categoria històrica, arbitrària, un conglomerat de trets, funcions i condicions suposadament essencials que s'assignen i assimilen a un sexe en un sistema social concret». Tanmateix, Real (2006, p. 24) no prescindeix del terme *femení* degut a l'ús generalitzat que se'n feia a l'època. És d'acord amb això que l'autora d'aquest article emprà també aquest mot.

conflueixen «literatura popular i literatura culta —o d'ambició culta—» (ARNAU 1987, p. 80) i en què s'usa el «districte cinquè com a contrapunt de la Barcelona burgesa» (PÉREZ VALLVERDÚ 2021, p. 51). És a dir, amb *Eva*, Soldevila difon «uns ideals de civilitat [...] i de cultura entre la burgesia autòctona» al mateix temps que satisfà la demanda del públic lector pel que fa al contingut de la novel·la, explícitament burgesa i barcelonina. És més, l'autor d'*Eva* tracta l'incest, un dels temes «difícils de plantejar i novel·lar», segons Castellanos (1982, p. 119), i, per tant, introdueix la problemàtica de l'art i la moral posada en qüestió al debat sobre la novel·la. Quant al motiu de la tria d'*Eva* com a corpus a analitzar en aquest treball, cal observar que, sovint, Soldevila focalitza Maurici, de manera que, freqüentment, Eva és vista a través dels seus ulls. Aquest fet permet obtenir una percepció externa de la dona que contribueix a reconstruir la idea de «la dona als ulls de la societat», central en aquest article.

Tal com s'ha comentat, la «temàtica psicològica era un terreny prou difús per a permetre un espai de confluència entre la novel·la sentimental de gènere i la novel·la culta i, per tant, un espai de competència de l'oferta literària [...] adreçada fonamentalment al públic femení» (PÉREZ VALLVERDÚ 2021, p. 53). En efecte, *Aloma* (1938) respon a la demanda temàtica del públic lector, en tant que narra la història d'una adolescent òrfena que viu amb el seu germà Joan, la seva cunyada Anna i el seu nebot Dani a la casa familiar de Sarrià i que, en un punt de la història, es descobreix flirtejant amb Robert, el germà gran d'Anna, que ha retornat d'Amèrica. El flirteig culmina amb unes relacions sexuals sofertes i amb un embaràs no desitjat que Aloma ha d'afrontar sola, atès que Robert decideix marxar. Així doncs, la novel·la de Rodoreda planteja la «iniciació d'una dona jove amb un breuari sobre la infelicitat amorosa generalitzada» a la Barcelona de l'època (CAMPILLO 1979, p. 108). A més, Rodoreda tracta en *Aloma* els tres temes centrals del debat sobre la novel·la. En primer lloc, pel que fa a la tradició, combina llegat i modernitat del seu temps, atès que tria un nom lul·lià per a la protagonista (vegeu més avall l'apartat 2.1). En segon lloc, a l'inici de la novel·la insereix la frase «L'amor em fa fàstic», manllevada de *Valentina* (1933), de Carles Soldevila (CAMPILLO 2021, p. 100). En tercer lloc, tot i que *Aloma* és una novel·la psicològica «flaubertianament construïda» (ARNAU 1988, p. 162), Rodoreda se serveix d'elements tècnics com els símbols o el monòleg interior per tal de defugir perills del psicologisme, com «el pseudotranscendentalisme o [...] l'esllavissament cap al subgènere de la novel·la sentimental» (CAMPILLO 2021, p. 98-99). En quart lloc, al·ludeix al debat sobre l'art i la moral en plantejar temes com el suïcidi, les relacions de poder, la violació o la maternitat no desitjada. Pel que fa a la inclusió d'*Aloma* en aquest treball, cal tenir en compte dues qüestions. Per una banda, l'autora de la novel·la és una dona i, pel fet de ser-ho, crea un personatge femení des d'una concepció diferent a la que poden oferir Soldevila i Espriu. Per altra banda, la novel·la presenta situacions regides per relacions de poder patriarcals que poden ser analitzades i explicades a partir dels supòsits teòrics de Millett.

Per acabar, Campillo (2021, p. 65) exposa que «en els anys trenta, alguns autors més joves s'adscriuen decididament, des de posicions molt intel·lectualitzades, a la ruptura temàtica i formal amb el psicologisme dominant». En efecte, Salvador Espriu és un d'aquests autors, i escriu *Laia* (1932) des de la posició tot just adduïda. La novel·la s'ambienta «en un poble de pescadors a la segona meitat del segle XIX» (GASSOL BELLET 2021, p. 509). Per tant, Espriu no s'insereix en la línia de la narrativa barcelonina burgesa reclamada pel públic lector. Quant al contingut de l'obra, la novel·la d'Espriu plasma les etapes i conflictes vitals de Laia, una noia incompresa en la societat en què viu i que pateix una infantesa desafortunada, un prometatge i un casament precipitats, un triangle amorós i, finalment, la mort del seu marit, del seu amant i del seu fill (MIRALLES 1987, p. 392). Tanmateix, com exposa Gassol Bellet (2021 p. 509-510), el nus argumental de la novel·la «s'esfilagarsa en històries d'altres personatges de la vila que formen plegats un tapís, si no d'ànimes, de siluetes». Com Rodoreda, Espriu ofereix propostes al voltant dels tres temes centrals del debat sobre la novel·la. Per una banda, remet a la tradició i, concretament, a les narracions modernistes de Ruyra per construir el personatge de Laia (GASSOL BELLET 2021, p. 509). Per altra banda, la protagonista desdibuixa les fronteres de la moralitat, en tant que és presentada com «l'ambigüitat de la condició humana, [...] víctima i botxí, enganyada i enganyadora» (MIRALLES 1987, p. 394). Ara bé, pel que fa als elements tècnics i als models novel·listics, Espriu planteja una proposta molt allunyada de la novel·la psicologista. Com argumenta Miralles (1987, p. 394), «Laia és, en efecte, un misteri: tota ella vida interior, secret no lliurat i també desolació cor endins». En combinar personatges de «naturalesa esquemàtica» amb una «trama en forma de retícula d'històries», Espriu no només posa «en tensió els límits del model psicologista», sinó també els del gènere novel·lístic, fins aleshores «unitari i versemblant per excel·lència» (GASSOL BELLET 2021, p. 509). Malgrat que el model novel·lístic d'Espriu no permet accedir a la psicologia de Laia, sí que és possible desgranar les relacions de poder i les formes de violència que causen alguns dels comportaments de la protagonista. És per això que s'ha triat aquesta novel·la com a part del corpus d'aquest treball.

1.2 Kate Millett com a base teòrica

Kate Millett va publicar *Sexual Politics* l'agost del 1970, durant el punt àlgid del que ella mateixa va anomenar «segona onada del feminisme» (GARRIDO-RODRÍGUEZ 2021, p. 484). Jeffreys (2011, p. 77), com d'altres, considera pionera Millett i la seva teoria sobre la política sexual, segons la qual el sistema patriarcal controla un grup de persones per mitjà de relacions de poder estructurades, és a dir, per mitjà d'una política sexual (MILLETT 1995, p. 68). En aquesta línia, Shulman (1991, p. 36) defensa que Millett fa una aportació rellevant en la mesura que proposa que tot està connectat i que és susceptible a l'anàlisi en clau feminista.

No obstant això, la teoria de Millett ha rebut diverses crítiques. Wagner (1971, p. 121) s'hi oposa amb aquestes paraules: «*Sexual Politics* have little to do with activism. Instead they have the effect of setting the seal on cultural changes already occurring; the activists have apparently adopted the idea that since revolution is inevitable, it should be helped along, [...] generally speaking, she [Millett] is a literary popularizer». Tanmateix, el pas del temps va permetre que activistes com Shulman (1991, p. 33) copsessin de manera diferent l'obra de Millett, segons aquesta estudiosa, en Millett: «theory and action were one». En aquesta línia, Stimpson (1991, p. 32) insta a perdonar errors de Millett com l'omissió de les problemàtiques del col·lectiu lèsbic a *Política sexual* ja que, com apunta Shulman (1991, p. 36), l'obra de Millett és sols una base «to stake out new ground for the feminist scholarship to come». Quaranta anys més tard, Jeffreys (2011, p. 76) constata la importància de *Política sexual* «in laying the ground work of feminist ideas». És més, opina que per entendre feministes més actuals com Butler és útil haver llegit Millett. En efecte, Butler (2021, p. 46) afirma que la «relació entre la teoria feminista i la política» encara es qüestiona. Per altra banda, Federici (2018, p. 26) encara es pregunta «[q]uè significa realment ser dona; quines qualitats concretes, si n'hi ha alguna, van unides necessàriament i en tot moment a aquesta característica». Així mateix, Butler (2021, p. 152) es planteja si «es pot explicar la complexitat i la dissonància del gènere mitjançant la multiplicació i la convergència d'una varietat d'identificacions culturalment dissonants». Per tant, sembla plausible afirmar que les propostes feministes més recents no s'allunyen de la idea de Millett que vertebrava aquest treball, segons la qual nocions biològiques, sociològiques, ideològiques, econòmiques i polítiques condicionen la percepció i la identitat de les dones.

En definitiva, s'ha triat *Política sexual* de Kate Millett com a base teòrica d'aquest treball per dues raons. D'una banda, tot i que *Eva*, *Aloma* i *Laia* es publiquen durant la primera onada feminista, no contenen proclames ni pensaments d'aquesta; ans al contrari, les protagonistes de totes tres novel·les exemplifiquen actituds que precedeixen a les que Millett observa dècades més tard. D'altra banda, Millett va bastir la seva teoria a partir de l'anàlisi de novel·les del seu temps per tal de demostrar que amb el llenguatge literari es perpetuava el privilegi masculí i la violència que aquest podia comportar (JEFFREYS 2011, p. 78). Aquest treball posa el focus en tres novel·les catalanes que han assentat les bases de moltes altres i les analitza amb les eines teòriques de Millett, que també constitueixen una base per al feminisme actual. D'aquesta manera, i volent seguir la línia de Millett, aquest article traça una línia d'investigació que pot ser desenvolupada amb una ampliació de corpus tant literari com teòric.

2. Nocions i aspectes que condicionen la construcció de l'autopercepció

Eva, Aloma i Laia experimenten un procés de maduració a través del qual construeixen

una percepció d'elles mateixes que es basa, en gran part, en com són percebudes pel seu entorn. Segons Millett (1995), la societat inculca creences ideològiques, biològiques, sociològiques i econòmiques que encasellen les dones en una determinada posició restringida i restrictiva. A continuació s'estudien quines d'aquestes nocions intervenen en la formació de l'autopercepció d'Eva, Aloma i Laia i es reflexiona sobre si, en construir-se a si mateixes, les protagonistes resten dins els límits imposats per la societat o si, per contra, els traspassen.

2.1 El nom

Tal com s'ha comentat, a *Política sexual* Millett analitza vocabulari de novel·les dels anys seixanta, atès que creu que els mots no són ni poden ser «simply descriptive» (JEFFREYS 2011, p. 78). Anys més tard, Butler (2022, p. 173) reprèn aquest fil i defensa que «para poder usar el lenguaje, es preciso haber sido *designado primero con un nombre*, de modo que la ocupación del nombre es lo que lo sitúa a uno dentro del discurso, sin ninguna posibilidad de elección». Així, assumeix que «yo no soy yo misma sino solo aquello que los demás hicieron de mí» i que, per tant, sempre cal partir de la construcció imposada per articular una oposició envers aquesta. El nom és el primer element que condiciona les protagonistes d'Eva, Aloma i Laia, ja que no només les designa, sinó que també esdevé clau en el desenvolupament simbòlic de tots tres personatges.

Campillo (2021, p. 88) explica que Eva està «marcada amb un nom que perpetua la temptació original en versió contemporània». En efecte, la trajectòria de l'Eva de Soldevila s'assimila a la de la protagonista del mite bíblic per dos motius: esdevé la temptació de Maurici i, posteriorment, és expulsada del paradís que és casa dels Ribes. Així, el seu nom és premonitori i, de fet, Soldevila ho insinua per mitjà dels mateixos personatges: Sofia, per exemple, exclama «Quin nom!» just quan coneix Eva (SOLDEVILA 1931, p. 66).

El nom d'Aloma és «rescatat del personatge de Ramon Llull» (CAMPILLO 2021, p. 100) per l'oncle de la protagonista, qui defensa que «una noia amb aquest nom es troba preparada a grans destins» (RODOREDA 2015, p. 540). En atribuir un nom literari i fundacional (CAMPILLO 2021, p. 100) al seu personatge, Rodoreda condiciona Aloma en tres nivells. En un primer nivell, la literatura esdevé un tret edificador de la personalitat de la protagonista, que teixeix una relació estreta amb la literatura: continuament busca viure les experiències romàntiques dels llibres que llegeix, com les d'*Una mena d'amor*, i «s'abstreu fàcilment de la realitat i fantasieja» (REAL 2005, p. 439). En un segon nivell, Aloma es troba en una lluita constant per perseguir, sense èxit, els «grans destins» que el seu nom augura i suggereix. A través del nom, doncs, Rodoreda situa Aloma en un horitzó d'expectatives literari que, en entrar en contacte amb la vida, s'esberla reiteradament. Tal com apunta Real (2005, p. 438-439), el nom literari d'Aloma és «superposat a la realitat» de manera que «canalitza una relació intertextual que, a més d'implicar una vindicació de la tradició clàssica autòctona [...], introdueix un

contrast rellevant en l'univers intern del text: la discrepància entre allò que caldria esperar en la vida d'algú que es diu així —tant el magne futur potencial com el fet de ser símbol de la dona de «bons costums» esdevinguda l'ideal d'esposa, cosa que de fet tematitza la contradicció essencial d'Aloma— i la vida que té realment, és a dir, una experiència ben poc grandiosa (rebaixada a la terrenalitat més bàsica i allunyada de l'espiritualitat)». En aquest segon nivell, doncs, el nom d'Aloma genera unes expectatives que sovint es veuen frustrades. És més, quan avança la novel·la, el nom d'Aloma comença a actuar en un tercer nivell encara més profund: com a element que acciona el pas de l'expectativa a la realitat, o de la literatura a la vida. Real (2005, p. 453) explica que després de tornar del cinema, «justament en una escena molt cinematogràfica, Robert “li prem nerviosament els dits” [a Aloma], la mira fixament i, atret pels ulls d'ella, pronuncia el seu nom dues vegades amb desig, “l'estreny per la cintura i la besa als llavis amb un bes llarg i dolorós”». Per tant, després que Robert pronunciï el seu nom, un bes inicialment percebut com a romàntic passa a provocar patiment. El poder del nom en aquest tercer nivell es fa més evident, com constata Real (2005, p. 455), més endavant, quan Robert i Aloma tornen a la torre. En aquest punt, «s'esvaeix la fantasia i s'imposa la realitat, pressentida per ella [Aloma] amb angouxa: en el moment que ell diu el seu nom [...] “és com si es despertés d'un somni” i “té una angúnia de mort”». Així doncs, el nom literari d'Aloma actua en tres nivells: la caracteritza com a personatge que fantasieja i confon literatura i vida, li crea unes expectatives d'èxit i, finalment, esdevé l'element que la fa retornar, gairebé violentament, a la realitat.

Segons Gavagnin i Martínez-Gil (1995, p. 73), «*Laia* sembla prendre sovint la història de la seva protagonista com a excusa per a enganxar-hi un retaule de personatges i situacions». I, en efecte, *Laia* és només una de les moltes «siluetes marineres i grotesques» que conformen aquest retaule (GAVAGNIN; MARTÍNEZ-GIL 1995, p. 102). Al primer capítol, el narrador explica que la protagonista «era filla de pescadors i [que] va ser batejada amb un nom que ningú no recordava, però [que] li deien *Laia*» (ESPRIU 1992, p. 8). Simbòlicament, en remarcar la poca importància que es dona al nom de *Laia*, Espriu suggereix que la protagonista —com la resta de personatges— no és rellevant i que, per tant, no hi ha cap motiu per atribuir-li un nom de pila que la singularitzi i la doti d'identitat. *Laia*, doncs, és designada amb un nom triat a l'atzar, que podria ser qualsevol altre i que, tot i això, ningú s'esforçaria a recordar, perquè el món mític, «estimat i desaparegut» (GAVAGNIN; MARTÍNEZ-GIL 1995, p. 102) que és *Sinera* està regit per una alienació que anul·la els individus i que, en conseqüència, anul·la *Laia*.

2.2 *El pas de nena a dona: adquisició de nocions ideològiques*

Un altre element comú en totes tres protagonistes és el procés de maduració que experimenten. Al llarg d'aquest procés, *Eva*, *Aloma* i *Laia* reben pautes sobre com han de pensar i comportar-se per satisfer allò que Millett (1995, p. 80) descriu com les exigències derivades de la condició de dona adulta que tot just estan adquirint. Al cinquè capítol,

Sor Laura adverteix a Eva que es pot retirar, «però no pas com un gosset, sinó com una persona» (SOLDEVILA 1931, p. 64). Per la seva banda, Anna esbronca Aloma per haver trigat a tornar de comprar cortines i haver-los «fet patir tant» (RODORÉDA 2015, p. 555). Pel que fa a Laia, al segon capítol, després que uns quants infants del poble es barallin i s'acusin els uns als altres, una de les mares «li venta dos clatellots [a Laia] i li estira de les orelles», perquè recordi com ha de comportar-se (ESPRIU 1992, p. 11).

Millett (1995, p. 72) apunta que les normes disciplinàries s'apliquen sense gaire distincions tant a nens com a nenes. Tanmateix, en les situacions exposades al paràgraf anterior, el bon comportament de les protagonistes no està vinculat a la seva intel·ligència o a la seva força, sinó a la seva docilitat i passivitat. Així doncs, el comportament ideal a què haurien d'aspirar Eva, Aloma i Laia es lliga als estereotips socialment i ideològicament associats a les dones. Quant als estereotips, Millett (1995, p. 72) afirma que estan «basados en las necesidades del grupo dominante y dictados por sus miembros según lo que aprecian de sí mismos y lo que les conviene exigir a sus subordinados». Així doncs, si s'entén que els homes són la classe dominant, com és que en les tres situacions descrites és una dona qui reclama el compliment dels estereotips? La resposta de Millett (1995, p. 118) és clara: la interiorització de la ideologia patriarcal és tan profunda, que és perpetuada fins i tot per la classe subordinada, les dones. En aquest sentit, Santamaria (2008, p. 143-144) proposa una observació sobre el condicionament extern que rep Eva que, de fet, és extrapolable a les altres dues protagonistes: Eva és influenciada «per l'entorn, pel bany maria de les formes, el vestit, les disposicions domèstiques i el “món”. El cultiu de l'individu mai no és exclusivament escolar, i en la formació integral de la personalitat el fet de conèixer altres societats i l'experiència de la “societat” esdevenen decisives».

Tal com s'ha explicat, la classe dominant del patriarcat, és a dir, els homes, premia les actituds que afavoreixen allò que ells aprecien de si mateixos, com la intel·ligència o l'autoritat. Per aquest motiu, les dones basen contínuament el seu equilibri emocional i la seva idea de progrés en l'aprovació d'un home (MILLETT 1995, p. 119). Eva, per exemple, envia una carta a Maurici on li manifesta el seu interès «pel Monestir dels Jerònims i [per] veure de prop l'estil manuelí» (SOLDEVILA 1931, p. 188). Així, des de la innocència i la ignorància, inicia l'única carta que li escriu amb una apreciació arquitectònica que acontenta Maurici. Cal observar, però, que la motivació d'Eva podria ser satisfer Maurici com a pare adoptiu, i no com a futur amant. No obstant això, Eva no mostra la mateixa afinitat amb els interessos de Sofia i, per tant, és l'aprovació de Maurici com a home la que pren més valor, deixant de banda el tipus de relació des de la qual Eva busqui aquest reconeixement. Com constata Santamaria (2008, p. 143-144), les accions i les qualitats d'Eva «són potenciades pel guiatge de Maurici-Pigmalió». Pel que fa a Aloma la recerca de l'acceptació de Robert és més evident: quan Dani emmalalteix, Aloma es preocupa perquè no li manqui res i admet que si el cuida amb tanta dedicació és perquè «com que li sembla que [Robert] l'admira [a Aloma],

això ja ho val» (RODOREDA 2015, p. 592). El cas de Laia és lleugerament diferent, atès que satisfer Quelot passa per no destorbar-lo. Per això, quan al setè capítol Laia plora perquè Anneta ha marxat espantada i Quelot li pregunta què té, «Laia calla i reprèn la feina» (ESPRIU 1992, p. 63). Es mostra, doncs, passiva i sotmesa davant l'autoritat no dialogant que és Quelot.

2.3 *Les falses nocions biològiques i les nocions antropològiques de mite i religió*

Selden, Widdowson i Brooker (1987, p. 163) expliquen que alguns sociòlegs «tratan como “naturales” las características “femeninas” culturalmente aprendidas». Aquesta lectura, que des de diverses posicions feministes s'ha identificat com una mostra de la interiorització de la ideologia patriarcal, és encara la base de moltes altres teories. Molts estudiosos reivindiquen el proverbi «tota mulier in utero»,³ i sostenen que les dones són conscients que el seu cos és el seu destí i que, per aquest motiu, no qüestionen el rol que ocupen en la societat (SELDEN; WIDDOWSON; BROOKER 1987, p. 159). No obstant això, cap de les tres protagonistes sucumbeix a aquesta creença. És més, totes tres qüestionen el rol que se'ls ha atribuït culturalment i cap d'elles el vincula a una característica permanent i inamovible de la seva condició biològica. Per exemple, Eva escriu que es mereix més que ser sols la «substitució d'una filla que ha mort prematurament» (SOLDEVILA 1931, p. 320) i es rebel·la quan «és assetjada per un individu en plena llum del dia» (SANTAMARIA 2008, p. 138). Per la seva banda, Aloma pensa que «no deu haver nascut per rentar plats i fregar a terra» (RODOREDA 2015, p. 623). Finalment, Laia admet que la seva situació pot canviar, això sí, no mentre Quelot visqui (ESPRIU 1992, p. 199). Tanmateix, la voluntat de canvi es fa palesa al tretzè capítol, en una conversa on Esteve l'anomena «serp» i Laia no només qüestiona el seu rol com a dona, sinó que es mostra disposada a modificar-lo. En resposta a l'insult, Laia exclama: «Serp? Dius serp? És que sóc una altra cosa, jo? [...] És que puc ser d'altra manera, jo? [...] Serp, serp! N'estic farta, ho sents? Ja n'hi ha prou. Fins que mossegui» (GAVAGNIN; MARTÍNEZ-GIL 1995, p. 76).

D'acord amb el que s'ha comentat, les mateixes protagonistes qüestionen els estereotips i els rols culturalment apresos i no els vinculen a la biologia. Tanmateix, Eva, Aloma i Laia no estan exemptes d'haver interioritzat la ideologia patriarcal, i no sempre identifiquen certes actituds com a opressions, perquè les perceben com a naturals. Algunes d'aquestes actituds són fruit de l'assumpció de creences mitològiques i religioses que, segons Millett (1995, p. 106), «deterioran el concepto que la mujer tiene de su propio cuerpo hasta convertirlo en la carga que pasa por ser». En aquest cas, cal destacar les nocions de càrrega i de culpa, relacionades històricament amb el pecat original bíblic vehiculat per la dona i present en totes tres protagonistes.

3. Aquest proverbi es pot traduir com «la dona no és més que un úter».

Aloma, per exemple, expressa explícitament a Anna que no vol ésser més una càrrega (RODOREDA 2015, p. 706) i, pel que fa a la noció de culpa, Real (2005, p. 455) observa que quan avança la novel·la «Aloma se sotmet passivament a Robert, perquè “és [tan] seva que ja no podrà ésser de ningú més”: el pecat i la culpa la hi fan». També en relació amb la culpa, tant Laia com Eva consideren que elles mateixes són la causa de la situació que els ha tocat de viure. El narrador de *Laia* trasllada reflexions interiors de la protagonista com «quina culpa era la seva [de Laia]? Va tenir un fill i se li va morir» (ESPRIU 1992, p. 222). En una línia semblant, Eva es pregunta «per què m'han tret de casa?» (SOLDEVILA 1931, p. 309). Cal notar, però, una particularitat en la protagonista de Soldevila: Eva acaba prenent consciència de la culpa i entén que aquesta no forma part de la seva identitat, sinó que li ha estat atribuïda a causa de la seva relació amb Maurici. És més, ella mateixa se'n desprèn quan conclou que «si hem pecat, ell [Maurici] ha de trobar-se molt més culpable que jo» (SOLDEVILA 1931, p. 319).

Cal destacar també un altre tret relacionat amb les creences: la construcció de tots tres personatges a partir de motius bíblics, concretament a partir de la història d'Adam i Eva que apareix al Llibre del Gènesi, 3. Segons Campillo (1979, p. 105), molts autors al llarg de la història han trobat en el mite del paradís perdut una via per analitzar la «problemàtica interior de personatges preferentment femenins», així com una possibilitat «d'estructuració narrativa i una via de plasmació de la realitat».

El cas d'Eva ja s'ha comentat més amunt. Al principi de la novel·la, Eva és percebuda com a pura i gairebé celestial: la tia Adela la descriu com a «fina, fina, molt fina» (SANTAMARIA 2008, p. 143). Tal com s'ha dit, en entrar a casa dels Ribes Eva té la sensació de viure en un paradís, del qual acaba sent expulsada quan, als ulls de tothom, esdevé la temptació de Maurici. *Aloma*, per la seva banda, presenta «un ventall de possibilitats amoroses fracassades» i la seva protagonista, «malgrat aquests exemples i les seves prevencions, no n'és l'excepció: reproduceix l'esquema somni-sexe-frustració, i, per tant, fracassa. Amb el fracàs, se li revela el paradís perdut (la infantesa i l'adolescència, prèvies al coneixement del sexe)» (CAMPILLO 1979, p. 108). És més, Rodoreda se serveix de la identificació novaliana de la flor i la infantesa i l'estat edènic per vincular la seva protagonista al mite del paradís perdut: «Aloma, després d'haver perdut la infantesa es veu com una flor marcida: “el vestit al respall de la cadira amb les flors que fan fàstic... i ella!”» (ARNAU 1988, p. 162). Quant a Laia, Espriu «s'inspira en la nissaga de les heroïnes de la novel·la modernista catalana» i en reprèn «la caracterització de la dona-serp». Segons Gavagnin i Martínez-Gil (1995, p. 75), en emprar aquesta caracterització «Espriu concentra en la figura de Laia tot el simbolisme d'un determinisme còsmic que fa de la dona l'objecte misteriós del mal, del qual és alhora receptora i propagadora». Per tant, Laia es vincula a la serp temptadora del paradís bíblic i al pecat pel qual les dones han estat, són i seran castigades al llarg de la història. En el cas de Laia, es pot postular que els atacs epilèptics —que l'assimilen físicament a una serp— materialitzen aquest càstig.

2.4 Les nocions sociològiques i econòmiques

En aquest punt ja s'ha pogut comprovar que el patriarcat coarta la llibertat de les protagonistes per mitjà d'estereotips ideològics i de creences adquirides culturalment. Tot seguit es mostra com els homes també poden exercir la seva autoritat de manera explícita, mitjançant actituds i accions, en àmbits sociològics i econòmics.

Millett (1995, p. 89) troba una relació entre la necessitat d'imposició de les figures masculines i la classe social a la qual pertanyen. En aquest sentit, afirma que en estadis socioeconòmics inferiors l'home reclama «la autoridad que le corresponde en virtud de su sexo [...] porque se ve obligado a compartir el poder con mujeres de su misma clase». Un exemple d'aquesta situació és la reacció violenta de Quelot envers Laia quan aquesta li pren la posició de líder de la colla: «amenaçava la intrusa de rebotre-la contra els rocs, assegurava inútilment que allí ell era l'amo» (ESPRIU 1992, p. 42). Aquest tipus d'actitud es dona de manera paral·lela en classes superiors, tot i que, segons Millett (1995, p. 89), l'home manifesta «una tendencia menos acusada a demostrar de un modo áspero su predominio patriarcal, por gozar de una posición que le permite afirmar su poder en todos los campos». En efecte, quan Eva s'interessa per l'art nou, Maurici es mostra intel·lectualment superior a ella en el camp de l'arquitectura: «Sí, m'estranya que t'agradi aquestes arquitectures tan nues i tan austeres; em fa l'efecte que a la teva edat han de plaure més les coses complicades i barroques. Jo mateix he trigat molt temps a enamorar-me de la simplicitat» (SOLDEVILA 1931, p. 151). De manera semblant, Robert fa palesa la seva superioritat sobre Aloma en tant que li fa creure que sap millor que ella què necessita. Així, quan li pregunta «tens son, oi?» (RODORÉDA 2015, p. 632), Aloma troba en el darrer mot una «amorositat inexplicable» darrere la qual Robert amaga un pur interès per dur-la a casa i poder tenir-hi sexe.

La imposició de les figures masculines sovint deriva en estratègies de control que, tal com s'ha anticipat, comporten accions a banda d'actituds i de paraules. Ara bé, aquesta diferència metodològica no provoca en les protagonistes una presa de consciència de la situació. Aloma, per exemple, «es conforma i és feliç» davant la negativa del seu germà a deixar-la treballar. És més, assumeix aquesta limitació fins al punt que creu fermament que el fet «que [Joan] no la faci treballar vol dir que l'estima» (RODORÉDA 2015, p. 560). Així mateix, concep l'adquisició d'un llibre d'amagat com un joc, quan en realitat, com observa Real (2005, p. 443), aquesta acció «remet a un fet ben real: el control familiar (en aquest cas del germà) respecte de les lectures de les dones. El fet que no li fos permès llegir obres sobre sexe i que, en canvi, no li estiguessin vedats els textos polítics exemplificats pel *Tratado* [...] s'emmarca en la circumstància que la població femenina havia accedit a l'esfera política [...] i als diversos àmbits de la vida pública, però continuava sotmesa a la moral tradicional a pesar de les transformacions que estaven tenint lloc». En aquest cas, segons Millett (1995, p. 84), Joan és capaç de controlar Aloma perquè «en su calidad de cabeza de familia, el procreador [es] dueño y señor, en un sistema social que confund[e] el parentesco con la propiedad».

Tanmateix, l'estratègia de control més emprada sobre les protagonistes és l'amor romàntic, «un instrumento de manipulación emocional que el macho puede explotar libremente, ya que el amor es la única condición bajo la que se autoriza la actividad sexual de la hembra» (MILLETT 1995, p. 90). Dos paràgrafs més amunt s'ha exposat una situació on Robert disfressa de tendresa un «oi» i aconsegueix manipular Aloma. Això és possible perquè la protagonista de Rodoreda situa l'amor molt amunt «en l'escala de prioritats» (REAL 2005, p. 445). Per exemple, retornant a la qüestió del llibre, en «l'anada al centre de la ciutat, el personatge es troba enmig d'un tumult provocat per una manifestació, però la seva preocupació essencial és la compra del llibre, per l'expectativa sentimental que hi subjeu» (REAL 2005, p. 445). Pel que fa a les expectatives, Real (2005, p. 435) també destaca la història del gat que apareix al principi d'*Aloma*, atès que prefigura «la relació amb Robert i el que suposa per a la protagonista: una relació estrictament sexual que no respon a les seves expectatives, li usurpa les il·lusions, resulta destructiva i l'enfronta amb la duresa de la realitat». Així doncs, Aloma, «delerosa d'afecte i d'experiència, influïda per les imatges socioculturals de l'amor i de la feminitat que poblen el seu món, desorientada i escindida entre dicotomies essencials que simultàniament rebutja i idealitza —poder i submissió, modernitat i romanticisme, realitat i ideal—, [...] esdevé la seductora seduïda d'un home experimentat i només obté dolor del somni que, il·lusòriament, havia perseguit» (REAL 2005, p. 459). A *Eva*, l'amor romàntic també hi és present: Maurici adopta el rol del cavaller que allibera la princesa de la presó en què es troba, que en aquest cas és la casa d'Adela. Així doncs, Aloma i Eva són víctimes evidents d'un amor romàntic que amaga interessos concrets dels homes que l'articulen. En contraposició, en el personatge de Quelot es pot observar la «virilidad brutal que ha desbancado parte de la antigua “galantería”» (MILLETT 1995, p. 91). En aquesta línia, Gavagnin i Martínez-Gil (1995, p. 93) descriuen Quelot i els altres tavernaris com a «individus embrutits per la beguda i reduïts a una instintivitat bestial». Així mateix, en el diàleg del tretzè capítol al·ludit més amunt, Laia parla de Quelot en els termes següents: «—Aquell, el Quelot... És una bèstia. Mira. / Li mostrava el coll i els braços, moradencs, plens d'esgarrinxades i vestigis de sang fresca» (GAVAGNIN; MARTÍNEZ-GIL 1995, p. 76). La força, doncs, esdevé l'estratègia de control més efectiva en el cas de Laia.

Tal com afirma Millett (1995, p. 101), «ante un ataque, la mujer se encuentra casi totalmente desvalida, como resultado de su educación tanto física como emocional» i és en aquesta situació que l'home pot exercir un altre tipus de violència: la violació. A *Laia*, aquest atac sexual no es descriu explícitament, però s'intueix, atès que Laia i Quelot acaben casats i amb un fill. En canvi, a *Aloma* la violació és gairebé explícita: Aloma experimenta «la forma més grollera de l'amor» (REAL 2005, p. 442), que descriu en termes de «dolor intens» i «fàstic» (RODOREDA 2015, p. 634-635). Millett (1995, p. 67) apunta que el sexe esdevé un «microcosmos representativo de las actitudes y valores aprobados por la cultura», i tant Aloma com Laia configuren el model de dona

que accepta resignada la violència, un model de dona que la societat patriarcal tendeix a vincular amb la covardia i que, en última instància, acaba sent rebutjat. En aquest sentit, Real (2005, p. 459-460) descriu la casuística d'Aloma, que és aplicable també a Laia: «Per haver accedit a les relacions sexuals il·lícites, pateix el càstig que li correspon —l'abjecció personal (i la social, tot ho anuncia)—». A banda, Real (2005, p. 460) afegeix que, un cop rebutjada socialment, «l'únic consol que li resta és la maternitat», que «vehicula la resituació de la protagonista en l'espai que s'atorga a la dona en el patriarcat». Així doncs, en esdevenir mares, Aloma i Laia tornen a ser percebudes per la societat, si més no, per la seva utilitat, en el marc de pensament del «tota mulier in utero» al·ludit més amunt. Tanmateix, la maternitat, com la sexualitat, no deixa de ser per a aquestes dues protagonistes una forma d'esclavatge «no superat d'una subjectivitat —la femenina— que no sap com negociar amb la seva condició genèrica, ni personalment ni socialment, per aconseguir un lloc diferent, no marcat negativament pel sexe, al món» (REAL 2005, p. 461).

3. La construcció de l'autopercepció, l'empoderament i d'altres conclusions

Al llarg d'aquest article s'han presentat exemples de nocions ideològiques, biològiques, sociològiques i econòmiques a través de les quals la societat percep Eva, Aloma i Laia. També s'han analitzat quines incideixen en el procés a través del qual les protagonistes construeixen la seva autopercepció. A mode de síntesi, Millett (1995, p. 73) apunta que las «distinciones psicosociales descansan sobre diferencias biológicas observables entre los sexos y [...] al modelar la conducta, la cultura no hace sino colaborar con la naturaleza». Eva, Aloma i Laia, però, qüestionen i rebutgen la seva condició biològica com a justificació del rol social que han d'adoptar. És més, són capaces de detectar nocions imposades pels mites i la religió, com la càrrega i la culpa, tot i que, això sí, no sempre se'n poden desprendre. En canvi, tenen els estereotips ideològics —«basados en las necesidades del grupo dominante» (MILLETT 1995, p. 72)— tan integrats, que els consideren trets identitaris i no pas limitacions. De manera semblant, les estratègies de control articulades pels homes a nivell sociològic i econòmic els semblen, o bé imbatibles en el cas de la força i la violació, o bé idíl·liques i defensables, pel que fa al parentiu i a l'amor romàntic. Aquestes percepcions d'Eva, Aloma i Laia són vinculables al que Millett (1995, p. 70) anomena *colonització interior*, un concepte que Jeffreys (2011, p. 77) explica en aquests termes: «women often cannot see that they are oppressed because they are fully acculturated to that oppression, and may even defend the interests of the men who are their masters».

Per tot això, és possible afirmar que la construcció de l'autopercepció està altament condicionada per l'opinió externa de la societat. Aquest fet genera un sentiment d'inseguretat en les protagonistes, que no saben ser sense ser percebudes. És més, en

aquest cas, Soldevila, Rodoreda i Espriu plasmen de manera molt precisa la situació social de la dona dels anys vint i trenta. Aguado Higón i Ramos Palomo (2007, p. 280) expliquen que «incluso en las culturas obreras la sociabilidad pública, sus formas y sus espacios, son fundamentalmente “masculinos”». En aquest context, per tant, les dones actuen en relació amb unes normes socials imposades pel sistema patriarcal que, com s'ha apuntat al paràgraf anterior, estan dictades pels poderosos «según lo que aprecian en sí mismos y lo que les conviene exigir a subordinados» (MILLETT 1995, p. 72). Eva, per exemple, se sent bonica quan una convidada de la festa l'afalaga. Per contra, canvia totalment la seva visió sobre la tarda de diversió en què ha celebrat la República en adonar-se que Sofia i Adela desaproven que hagi sortit. En la mateixa línia, Aloma orienta les seves accions segons el que «la gent diria» (RODORÉDA 2015, p. 595) i és per això que, per exemple, amaga la novel·la *Una mena d'amor*. Per acabar, Laia no és compresa pel seu entorn i, en conseqüència, és rebutjada i titllada de «gallinarsot» o, com s'ha vist, de «serpent», entre d'altres (ESPRIU 1992, p. 26 i 11).

No obstant això, totes tres protagonistes en algun moment prenen consciència de la seva condició de dona, s'accepten a si mateixes i s'empoderen. Eva escriu al seu diari: «no vull més caritats, no vull reemplaçar ningú, vull ser jo mateixa» (SOLDEVILA 1931, p. 320). Per la seva banda, Aloma decideix no suïcidar-se i criar sola el seu fill. En efecte, quan pensa que en «totes les ciutats del món hi ha noies que es planten de cara a la vida sense que els calgui cloure els ulls: que no necessiten fer somnis» (RODORÉDA 2015, p. 711), ella es proposa ser una d'aquestes noies. És més, voluntàriament s'allunya de la fantasia i la literatura suggerides pel seu nom i fa front a la realitat. Finalment, Laia sent «el confús desig de recomençar, de ser ella, simplement, una dona. Descansar» (ESPRIU 1992, p. 199).

En definitiva, cap de les tres protagonistes desafia el patriarcat completament: Eva fuig amb Maurici, Laia se sotmet a Quelot i Aloma cedeix a l'opressió del patriarcat en benefici d'un fill al principi no desitjat i, per tant, mig imposat. Tanmateix, es fan paleses la presa de consciència i l'acceptació de la pròpia condició. En aquest sentit, Butler (2022, p. 176) reprèn la línia teòrica de Millett i l'amplia quan afirma que «no hay ningún sujeto anterior a sus construcciones, pero tampoco el sujeto está determinado por tales construcciones». En certa manera, les protagonistes són «el nexo, el no-espacio de una colisión cultural [...] que da la posibilidad de reelaborar los términos mismos mediante los cuales se da o no se da la sujeción». Així, en acceptar-se, Eva esdevé alguna cosa més que la temptació que el seu nom suggereix, es converteix en la dona que ha d'aprendre a viure la vida fora del paradís. Aloma tria afrontar el dolor, la pèrdua i l'arribada d'un fill i, com predeia el seu nom, persegueix «grans destins», això sí, ara triats per ella. I, per acabar, aquella de qui ningú en recordava el nom, es designa i s'individualitza com a «Laia» —provinent d'*Eulàlia*, en grec, 'ben parlada'— i, en acceptar-se, retira la paraula a tothom i es regala a ella mateixa espai, silenci i mots.

Bibliografia citada

A. AGUADO HIGÓN; M. D. RAMOS PALOMO, 2007: «La modernidad que viene. Mujeres, vida cotidiana y espacios de ocio en los años veinte y treinta», *Arenal. Revista de historia de las mujeres*, núm. 14(2), p. 265-289.

C. ARNAU, 1987: «Crisi i represa de la novel·la», dins M. DE RIQUER; A. COMAS; J. MOLAS (dir.), *Història de la literatura catalana*, vol. x, Barcelona: Ariel, p. 76-80.

C. ARNAU, 1988: «Mercè Rodoreda», dins M. DE RIQUER; A. COMAS; J. MOLAS (dir.), *Història de la literatura catalana*, vol. xi, Barcelona: Ariel, p. 160-163.

J. BUTLER, 2021: *Problemes de gènere: el feminisme i la subversió de la identitat*, trad. B. Olid, Barcelona: Angle.

J. BUTLER, Butler, 2022: *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, trad. A. Bixio, Barcelona: Paidós.

M. CAMPILLO, 1979: «Notes sobre el tema del paradís perdut en la novel·la catalana d'entreguerres», *Els Marges*, núm. 15, gener, p. 105-108.

M. CAMPILLO, 2021: «Els corrents novel·lístics entre el 1925 i el 1939», dins J. CASTELLANOS; J. MARRUGAT (dir.), *Història de la literatura catalana. VII. Literatura contemporània (III). Del 1922 al 1959*, Barcelona: Enciclopèdia Catalana / Barcino / Ajuntament de Barcelona, p. 63-117.

J. CASTELLANOS, 1982: «El districte cinquè i la novel·la catalana dels anys trenta», *Els Marges*, núm. 26, setembre, p. 115-119.

S. ESPRIU, 1992: *Laia*, ed. G. Gavagnin i V. Martínez-Gil, Barcelona: Edicions 62 / Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu.

S. FEDERICI, 2018: *El Patriarcat del salari: crítiques feministes al marxisme*, trad. A. Llisterri; A. Ferrero, Manresa: Tigre de Paper.

C. GARRIDO-RODRÍGUEZ, 2021: «Repensando las olas del Feminismo. Una aproximación teórica a la metáfora de las “olas”», *Investigaciones feministas*, núm. 12(2), p. 483-492.

O. GASSOL BELLET, 2021: «Salvador Espriu», dins J. CASTELLANOS; J. MARRUGAT (dir.), *Història de la literatura catalana. VII. Literatura contemporània (III). Del 1922 al 1959*, Barcelona: Enciclopèdia Catalana / Barcino / Ajuntament de Barcelona, p. 507-532.

G. GAVAGNIN; V. MARTÍNEZ-GIL, 1995: «*Laia* o la tensió entre el conflicte psicològic i l'espectacle grotesc», dins D.A., *Salvador Espriu: algunes cartes i estudis sobre la seva obra*, Barcelona: Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 71-105.

S. JEFFREYS, 2011: «Kate Millett's *Sexual Politics*: 40 years on», *Women's Studies International Forum*, vol. 34, núm. 1, p. 76-84.

K. MILLETT, 1995: *Política sexual*, trad. M. Bravo, Madrid: Cátedra, p. 67-124.

C. MIRALLES, 1987: «Salvador Espriu», dins M. DE RIQUER; A. COMAS; J. MOLAS. (dir.), *Història de la literatura catalana*, vol. x, Barcelona: Ariel, p. 392-394.

E. PÉREZ VALLVERDÚ, 2021: «Els debats sobre la novel·la: la creació d'un públic lector», dins J. CASTELLANOS; J. MARRUGAT (dir.), *Història de la literatura catalana. VII. Literatura contemporània (III). Del 1922 al 1959*, Barcelona: Enciclopèdia Catalana / Barcino / Ajuntament de Barcelona, p. 49-63.

N. REAL, 2005: *Mercè Rodoreda: l'obra de preguerra*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

N. REAL, 2006: *Dona i literatura a la Catalunya de preguerra*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

M. RODOREDA, 2015: *Aloma*, dins M. RODOREDA, *Obra de joventut. Narrativa i periodisme*, ed. C. Arnau, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans / Edicions 62 / Fundació Mercè Rodoreda, p. 535-711.

N. SANTAMARIA, 2008: «La Barcelona imaginada de Carles Soldevila», dins M. CASACUBERTA; M. GUSTÀ (ed.), *Narratives urbanes: la construcció literària de Barcelona*, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies / Arxiu històric de la ciutat, p. 127-144.

R. SELDEN; P. WIDDOWSON; P. BROOKER, 1987: *La teoria literària contemporània*, trad. M. Ribera de Madariaga, Barcelona: Ariel, p. 151-171.

C. SOLDEVILA, 1928: «Els enemics de l'intel·lecte», *Revista de Catalunya*, núm. 45, març, p. 238-251.

C. SOLDEVILA, 1931: *Eva*, Barcelona: Llibreria Catalònia.

C. R. STIMPSON; A. K. SHULMAN; K. MILLETT, 1991: «Sexual Politics: Twenty Years Later», *Women's Studies Quarterly*, núm. 19(3/4), p. 30-40.

C. WAGNER, 1971: «Book Review: *Sexual Politics*», *The Australian Quarterly*, vol. 43, núm. 4, p. 121-125.