

***Et vaig donar ulls i vas mirar les tenebres d'Irene Solà:
afinitat goiesca i intertextualitat amb Woolf,
Rodoreda, Coll et al.***

I gave you eyes and you looked towards darkness
by Irene Solà: affinity with Goya and intertextuality
with Woolf, Rodoreda, Coll, et al.

Teresa Iribarren

Universitat Oberta de Catalunya
tiribarren@uoc.edu

<https://orcid.org/0000-0002-5052-7770>

Abstract

The article examines the sophisticated intertextual operation of literary and religious syncretism carried out by Irene Solà in *I gave you eyes and you looked towards darkness* (2023). It highlights the correspondences between *Witches' sabbath* (1823) by Goya and the text that inspired it, *Auto de fe* (1811, 1820) by Fernández de Moratín. The argument is made that Solà constructs a coven to celebrate female sexual pleasure and condemn patriarchal violence against witches. The analysis of seven hypotexts – New Testament as well as works by Jaume Roig, Goethe, Woolf, Víctor Català, Rodoreda, and Pep Coll – supports the claim that Solà distorts Woolf's *Mrs Dalloway* to shape a feminist coven centred on a blasphemous transposition of Bernadette Soubirous.

Keywords: Irene Solà, intertextuality, misogyny, Francisco de Goya, Virginia Woolf, Mercè Rodoreda

Los ojos tiene redondos, grandes, muy abiertos,
encendidos y espantosos, la barba como de cabra,
el cuerpo y talle como entre hombre y cabrón.

(Fernández de Moratín, 1820, p. 27)

I jo penso: ¿què és una casa sense una dona?
Però allò que tothom deia des de sempre pesava molt.

(Barbal, 1985, p. 55-56)

INTRODUCCIÓ

El 2019 va veure la llum la segona novel·la d'Irene Solà, *Canto jo i la muntanya balla*. Reconeguda amb diversos guardons nacionals i internacionals, traduïda a més de vint llengües i adaptada al teatre amb molt d'èxit,¹ fins i tot va inspirar l'obra simfònica *Les trompetes de la mort* (2021), que Marc Timó va compondre per a un cor femení, sota els auspicis del Palau de la Música.² En el repertori dels “millors 50 llibres dels últims 50 anys” promogut per *El País* a propòsit del Sant Jordi de 2024, *Canto jo* se situa en quart lloc, darrere de Rodoreda, Monzó i Moncada (Redacció, 2024). El maig de 2023 ja se n'havien venut més de 100.000 exemplars en català (Serra, 2023), quan va arribar a les llibreries la tercera novel·la de l'autora, *Et vaig donar ulls i vas mirar les tenebres*.

L'èxit de *Canto jo* no s'explica només per la reeixida operació formal i pel plantejament de signe posthumanista o ecofeminista (Iribarren, 2020; Ayala Solà, 2021; Sánchez Ballester, 2023), que li permet connectar amb la consciència ecològica del públic d'avui. També es deu al fet de vehicular un ideari i una retòrica feministes que s'acomoden a l'horitzó d'expectatives de comunitats lectores cada vegada més implicades a erradicar les violències masclistes. A més, la novel·la convoca el símbol per excel·lència de l'activisme feminista des de fa decennis: la bruixa,³ reconfigurada segons la nova gramàtica de la fantasia feminista (Borja, 2023).

En efecte, aquesta figura històrica i llegendària, objecte de tota mena de violències, sobretot d'ençà de la publicació del tractat *Malleus Maleficarum* (1487) de Kramer i Sprengerls, ha estat reivindicada com a subjectivitat política en contra de la misoginia (Acosta Isaza & González Calle, 2017), fins al punt d'esdevenir un dels trops per excel·lència de la literatura feminista en múltiples sistemes literaris (Lecadre, 2023). En el català, Maria-Mercè Marçal en feia emblema al recull poètic *Bruixa de dol* (1979).

¹ L'adaptació, a càrrec de Clàudia Cedó, dirigida per Guillem Albà i Joan Arqué, es va estrenar el 17 de febrer de 2021 a la Biblioteca de Catalunya.

² L'obra es va estrenar al Palau de la Música el 6 de febrer de 2021.

³ Només cal recordar el lema “Som les filles/netes de les bruixes que no vau poder cremar”.

Solà, com Marçal a *Bruixa de dol*, s'inspira en el folklore i recupera genealogies femenines. Ambdues ho fan per denunciar la injustícia històrica de l'extermini de les bruixes i rehabilitar-ne la memòria. Com assenyala Brydie Kosmina (2023), la figura de la bruixa sol reaparèixer en moments de crisi com l'actual –colpejat per la violència del capitalisme i l'avenç del populisme masclista–. Només cal observar el mercat del llibre en català d'ençà de l'esclat del moviment #MeToo (Iribarren, 2024).

L'extraordinària acollida de l'obra entre lectors en català i en castellà, i el ressò internacional de *Canto jo* s'explica –diria– per la singular poètica que alzina enmig de múltiples creacions i activismes locals i globals del moviment #MeToo (Iribarren, Gatell Pérez, Serrano-Muñoz & Clua i Fainé, 2023). Als antípodes de propostes de caire testimonial, autobiogràfic o mimètic, Solà construeix un univers de gran volada simbòlica. L'humor grotesc, la ironia i el meravellós –reivindicat pel feminisme com a instrument anticapitalista (Bess, 2017)– són essencials a l'hora d'articular, des d'una subjectivitat preeminentment femenina, un original discurs acusatori de les violències contra les dones, omnipresents en la tradició cultural i literària amb la qual Solà estableix una pugna dialèctica.

Mentre la recepció de *Canto jo* continuava engrandint-se, Solà continuava conreant el mateix tros. A *Et vaig donar ulls...* (Premi Finestres 2024), tornen a ser elements essencials les bruixes, la revivificació de llegendes i fraseologia exhumada del folklore català –tan impregnada de misogínia; “Quan el dimoni vol aprendre, pren la dona per mestra” (Solà, 2023, p. 35)–, l'humor escatològic, el grotesc, la ironia, els continus vaivens entre passat i present, les referències a conflictes bèl·lics, la preeminència de la subjectivitat femenina i la denúncia de les violències contra les dones. La pràctica intertextual, tanmateix, és molt més sofisticada.

En aquest article estudio l'operació de sincretisme literari i religiós que duu a terme Solà a *Et vaig donar ulls...* –amb el concurs de la iconografia de tradició judeocristiana, com ja indica la il·lustració de les ànimes del purgatori de la coberta–. Així, relaciono *Auto de fe* de Moratín i *El aquelarre* de Goya amb la novel·la, atès que Solà, com el pintor, celebra el gaudi sexual femení i condemna la violència contra les bruixes. Tot seguit, i de manera necessàriament esquemàtica, apunto set hipotextos que s'encavalquen en aquest extraordinari pastitx contramisogin.

EL AQUELLARRE O EL GRAN CABRÓN (1823) DE GOYA I L'AUTO DE FE (1820) DE MORATÍN: CONDEMNA I SUBVERSIÓ

Les pintures sobre bruixes de Goya han estat objecte de múltiples interpretacions. Edith Helman (1963, p. 188) indica que quadres com *El aquelarre* o *El gran cabrón* (1823) s'inspiren en la reedició que va fer Leandro Fernández de Moratín (1811; 1820), gran amic del pintor, d'*Auto de fe* de 1610. L'escriptor, a fi de denunciar els processos inquisitorials, i a manera d'experiment literari, va introduir múltiples notes

a les declaracions preses als acusats de bruixeria de l'original per imprimir-hi una punyent crítica en clau paròdica i irònica (Santamaría & Fernández de Moratín, 2016). D'aquesta manera, “logra potenciar y ridiculizar el espectáculo de lo trágico, [...] aportando referencias literarias o inventadas en equiparación con situaciones o declaraciones reales presentes en el *Auto*” (López Souto, 2018, p. XXXIII).

Carmen Fernández-Salvador (1998) sosté que aquestes pintures són una celebració de la sexualitat femenina i una condemna a la dominació patriarcal espanyola sobre la dona. Assenyala els deutes de Goya respecte de l'*Auto*, un text en què es narren amb gran detall les orgies que bruixots i bruixes duen a terme amb un cabró, l'animal lasciu per excel·lència. Tanmateix, posa en relleu una gran diferència, molt significativa, ja present en el petit quadre titulat també *El aquelarre* (1798): Goya només pinta bruixes. Als quadres, susceptibles de ser interpretats com a fantasies sexuals, hi apareixen dones que encerclen un brau enorme; això és, que cerquen el gaudi eròtic fora del matrimoni, en un espectacle en què se subverteixen jerarquies. En aquestes visions nocturnes, grotesques i tenebroses, Goya pinta allò que més preocupa la cristiandat (Haro Díaz, 2024): els ritus de dones reunides en petits col·lectius empoderadors que actuen al marge de l'Església per demanar salut, poder o fertilitat.

Per bé que és massa aventurat reconèixer la pintura negra *El aquelarre* o *El gran cabrón* com a hipotext de la novel·la, és revelador assenyalar que els quadres i la novel·la presenten punts en comú: el ritual pagà de dones situades al marge de la societat, la celebració de la sexualitat femenina, la crítica a la violència patriarcal i la rehabilitació de les bruixes perseguides injustament, així com l'estètica del grotesc i la tenebror. La col·lació del quadre de 1798 i la següent escena del capítol “Nit” permeten detectar que beuen de la mateixa tradició iconogràfica:

Quan era un monstre amb ulls de foc, una fera alada amb peülles i banyes. Amb braços i potes de boc. Rememorava els temps passats en què anava amb seguici, i el posaven al mig de la rotllana, li ofrenaven fruita i formatges, el pentinaven, i li engalanaven de flors els cabells i les barbes. (Solà, 2023, p. 130)

També el tractament subratlladament pictòric sembla emmirallar-se en l'estètica de les pintures negres, present des del paràgraf inicial –“La foscor era morada i bellugadissa, opaca, grana i alhora blava” (Solà, 2023, p. 9)– i en diversos passatges, com ara l'escena protagonitzada novament per les bruixes i la centralitat de la figura del boc:

–El veieu? –Però no veien res perquè la nit era fosca, opaca, titil·lant i plujosa, feta d'esquitxos grisos, de clapes llòbregues i d'ombres tenebroses. Llavors la Dolça va treure el cap d'entre els braços i les cintures de les dones. [...] Les dones van estirar més els colls i les puntes dels peus, resseguint la foscor entre els arbres. Buscaven la taca negra d'un toro immens, la silueta d'un boc [...]. (Solà, 2023, p. 140)

El tractament estètic del ritual nocturn de l'aquellarre de l'inici i el final de l'obra, que confereix una concepció de circularitat al relat amb la imatge de la rotllana i el retorn a la foscor inicial, presenta similituds amb Goya. Al principi, Margarida recorda el ritual que es va celebrar quan va morir: “una rotllana de dones brutes i malcarades. Grotesques i ordinàries” (Solà, 2023, p. 12). En la tenebrosa visió final, els esperits femenins també encerclen Bernadeta: “les dones al volt del llit es van agafar les mans” (Solà, 2023, p. 161).

Al fil d'aquestes afinitats, també és oportú assenyalar correspondències entre *Auto de fe* i la novel·la:

y dos bruxos, que hacen el oficio de caudatarios, le alzan, las faldas para que le besen en las partes vergonzosas, y revolviéndose el Demonio sobre la mano izquierda, le alzan la cola y descubren, aquellas partes, que son muy sucias y hediondas, y al tiempo que le besan debaxo de ella tiene prevenida; (que les dá) una ventosidad de muy horrible olor, lo qual por la mayor parte hace siempre que le besan en aquellas partes [...] (Moratín, 1820, p. 81). // Y María de Zozaya refiere, que casi todas las noches le tenia en su cama, y le abrazaba, trataba, hablaba y comunicaba en la misma forma que si fuera su marido, sin haber mas diferencia que si fuera hombre [...] (Moratín, 1820, p. 84). // La primera vez que después vuelven al Aquellarre echan á cocer los huesos del difunto que comieron antes, y con ellos las hojas, ramas y raices de una yerba, que en vascuence llaman *belarrona*, que tiene virtud de ablandar los huesos, y los pone como si fueran nabos cocidos, y una parte de ellos comen, y otra el Demonio y bruxos mas ancianos la machacan en unos morteros [...]. (Moratín, 1820, p. 125)

També és pertinent parar atenció al recurs de les llistes que empra Moratín en la nota final d'*Auto de fe*, on escarneix amb ironia les llargues relacions de pulcritud notarial: “Y por estas burlas hubo prisión, tormento, sambenito, corozas, sogas, velas verdes, burro, azotes, multas, confiscación de bienes, destierro, cárcel perpetua, afrenta pública, pena capital, garrote y brasero [...]” (Moratín, 1820, p. 128).

És fàcil reconèixer en Solà el mateix gust per l'escatologia, per les llistes i pel tractament carnavalesc de l'erotisme desfermat de les dones, encarnat en el boc o el toro. També el detall del festí sacríleg que cuinen durant tot el dia Joana, Dolça, Elisabet, Blanca i Àngela, així com les sovintejades trobades nocturnes entre Bernadeta i el boc de Biterna, que acaba als tribunals – “[el Maligne] se l'havien endut a prendre declaració a Girona, on havia confessat totes les maldats que havia fet com a dimoni” (Solà, 2023, p. 138). Igual que Moratín, Solà fa un tractament burlesc i jocós d'allò tràgic, i de la retòrica i l'imaginari inquisitorials. Com ell, també imbrica referències literàries, ficció i esdeveniments factuais.

Les correspondències amb Goya i Moratín, en qualsevol cas, legitimen inserir Solà en la tradició culta d'escarni dels processos inquisitorials d'aquellarres. Dossents anys més tard que ells, Solà muda aquesta tradició per situar-la sota l'ègida de Virginia Woolf en acomodar el relat, a tall d'homenatge, a *La senyora Dalloway*

–això és, la novel·la més reverenciada per les escriptores feministes catalanes, segons que sosté Mireia Vidal-Conte a *Era Woolf. Les nostres senyores Dalloways* (2024).

ELS HIPOTEXTOS: LA REESCRIPTURA RESISTENT

Una de les pràctiques literàries feministes més comunes és la reescriptura d'obres canòniques, dutes a terme a partir de la lectura resistent (Fetterley, 1978; Iribarren *et al.*, 2023). Inspirades pel sentit d'injustícia que avui pot generar la lectura de la Bíblia, els mites i tragèdies clàssics, Shakespeare o les llegendes de bruixes, les autores feministes han reimaginat nous relats amb la voluntat d'impugnar-ne idearis patriarcals, androcèntrics i misògins.

En la “Nota de l'autora” que clou el llibre, Solà (2023, p. 163-165) brinda una relació de fonts històriques, reculls de folklore i obres de caràcter popular catalanes d'on ha pouat elements per bastir la novel·la. Hi consigna des de reculls de llegendes fins a recerques que s'han fet càrrec dels tradicionals coneixements de cura femenins (llevadores, guaridores, fetilleres) i de la cacera de bruixes. L'operació que fa Solà, doncs, és reblar la naturalesa intertextual de l'obra que fàcilment percep el lector comú, en indicar quins són els hipotextos de contes i llegendes que ha reescrit. En la transposició feminista d'elements etnopoètics, Solà desplega una operació homologable a la que duu a terme Angela Carter en la reescriptura de llegendes; la Caputxeta sent desig pel llop, i hi sovintegen els anacronismes en què conviuen castells gòtics situats en l'època medieval amb “trens i pistoles” (McBride, 2023, p. 69), entre d'altres estratagemes equiparables. El que tanmateix Solà no indica és fins a quin punt dialoga amb obres literàries de la tradició culta, per bé que les citacions que encapçalen cadascun dels sis capítols i els noms d'alguns personatges en donen indicis. Per què ho fa? Per plantejar un repte intel·lectual a lectors llegits, coneixedors del llegat occidental, i mantenir-los atrapats per mitjà del rosari de gratificacions que va disseminant al llarg de la narració. Conscient del plaer lector que sempre proporciona el reconeixement de personatges i trames, sobretot si són xifrats, conjuga la tradició catalana amb l'europea. Per tal de posar en relleu la sofisticada operació intertextual i l'ambició literària de la novel·la, enumero els principals hipotextos que he identificat i apunto –sense poder-hi aprofundir per raons d'espai– quins són els elements essencials que Solà manipula:

1) *Nou Testament*. En la novel·la s'evoquen passatges i figures neotestamentàries, a més de la iconografia que se n'ha derivat. Joana exclama: “Mare de Déu! [...] agenollar-se i omplir aquella peül·la de petons, talment Maria Magdalena” (Solà, 2023, p. 15). Elisabet (nom bíblic) diu: “Déu, que va deixar que escorressin l'anyell, que martiritzessin el fill [...] mentre es va perllongar el turment, la passió de Crist, [...] Déu només es va mirar el fill, només va estimar i només va plorar l'anyell!” (Solà,

2023, p. 60, 61). Que Joana, Dolça, Elisabet, Blanca i Àngela cuinin un anyell pot indicar que el festí sacríleg sigui canibalesc, com en Moratín.

2) *Espill* (ca. 1460), Jaume Roig. Solà dialoga amb la cèlebre obra del valencià, text misogin per excel·lència de la literatura catalana (Carré, 2007; Dangler, 2013; Redondo, 2013), en què es recreen les relacions que les bruixes mantenen amb el dimoni; això és, el boc que viu a la cova de Biterna. D'aquí que se'l conegui amb el nom de boc de Biterna.

Ab cert greix fus,
com diu la gent,
se fan hungüent
he bruixes tornen.
En la nit bornen;
moltes s'apleguen,
de Déu reneguen.
Hun boch adoren.
Totes honoren la llur caverna,
qui's diu Biterna.
Mengen e beuen,
après se lleven,
per l'ayre volen.
Entren hon volen
sens obrir portes.
Moltes n'an mortes
en foch cremades,
sentenciades
ab bons processos,
per tals excessos,
en Catalunya. (Roig, 2010, v. 9722-9743)

Més enllà del fet que el boc de Biterna sigui esmentat en diversos passatges d'*Et vaig donar ulls...* —la Dolça “era un esguerro, lletja i peluda, mig cabra i mig nena, perquè era filla del boc de Biterna” (Solà, 2023, p. 138)—, Solà incorpora de l'*Espill* múltiples elements: la jocositat, les referències mèdiques, la caverna (la gruta de Bernadeta) i, sobretot, la superstició i les creences misògines.

3) *Faust*, de 1774, J. W. Goethe (1982). A l'inici de la novel·la, Joana fa un pacte fàustic que determinarà la història familiar:

Després va aparèixer un toro negre que es va atansar a la seva mare. La dona li va xiuxiuejar a cau d'orella, “El dimoni”, però la Margarida feia que no amb el cap [...]. L'únic que la Margalida volia si us plau, que li suplicava, era que la Joana callés. Era oblidar-se d'aquell toro i ignorar el tracte que havia fet amb la seva mare. (Solà, 2023, p. 24)

La filiació amb l'obra de Goethe, més enllà d'indicar-se irònicament amb l'adjectiu "infaust", es fa palesa sobretot en la figura de Margarida embarassada, i la referència al seu empresonament:

El que Déu havia abandonat era el mas. [...] de tan abandonades com Déu les tenia que, un migdia infaust, la Margarida va trobar el principi de tots els mals [...]. La Margarida ja ho havia pensat, que aquell temps era cosa del dimoni. (Solà, 2023, p. 61)

L'infern tenia cent mil torres i carrers i forns i pous d'ulls foguejant, on les ànimes proscrietes eren decapitades i esquarterades [...]. Els soldats del virrei van tancar la Margarida a la presó del Veguer. En una cel·la amb mitja dotzena d'ànimes condemnades més i grapats de rates. (Solà, 2023, p. 64)

Mitjançant la filiació goetheana Sola vincula el seu aquellarre amb un dels monuments literaris europeus que pivota a l'entorn de la figura del dimoni, alhora que recrea el pacte fàustic en clau feminista.

4) *Solitud* (1905), Víctor Català (2021). En novel·les recents, l'abordatge feminista de les violències contra les dones en entorns rurals s'inspira sovint en Caterina Albert: *Terres mortes* (2021) de Núria Bendicho, *Sola* (2021) de Carlota Gurt, i *Mamut* (2022) d'Eva Baltasar. Un dels passatges en què Solà fa més explícit el deute envers l'escriptora modernista és l'ascensió dels noucasats muntanya amunt per anar-hi a viure: Bernardí davant, Joana darrere (Solà, 2023, p. 15).

5) *La senyora Dalloway* (1925), Virginia Woolf (2013). El paratext que encapçala el capítol "Matí" – "...for women live much more in the past than we do, he thought, they attach themselves to places..." (Solà, 2023, p. 33)– és el que indica l'hipotext més remarcable: *Mrs Dalloway*, cimera del Modernisme anglès i paradigma de la novel·la psicològica. La saga del mas Clavell és ginocèntrica perquè tots els homes marxen per dedicar-se a empreses violentes, mentre que elles romanen per consagrar-se a feines del camp i a tasques reproductives i de cures –com a *Pedra de tartera* (Barbal, 1985, p. 64). Francesc amolla la seva pròpia versió de la citació woofiana: "Les dones us aferreu als llocs [...] us hi lligueu com gosses. Al passat, a les cases, a les criatures, a les coses" (Solà, 2023, p. 41). Així, es configura una genealogia de dones que entronca amb el feminisme de la diferència.

Un dels elements que més clarament estrafà de Woolf (2013) és el fet de posar en primer terme la lentitud del pas del temps al llarg d'un sol dia,⁴ tal com indiquen les rúbriques dels capítols: "Matinada", "Matí", "Migdia", "Tarda", "Vespre" i "Nit" (tot reblant la circularitat d'inici i final en la foscor), una jornada que s'encavalca amb una temporalitat pretèrita. Solà remet a aquesta temporalitat, que abraça des del segle XVI fins al present, amb constants i brusques analepsis. Si en Woolf (2013) es van

⁴ Com l'*Ulisses* (1922) de James Joyce i *Vint-i-quatre hores de la vida d'una dona* (1927), de Stefan Zweig.

sentint les campanades del Big Ben que van marcant el pas de les hores, en Solà s'hi fa referència en els següents termes:

Llavors van sonar campanes. Campanes i més campanes. Que repicaven. Estridents i metàl·liques. Campanes dins de casa. Campanes que no celebraven un casori, sinó que cridaven a morts, avisaven de foc, de llops, de tempestes, de lladres, advertien de coses terribles que ja venien, que s'acostaven, perquè es despertés tothom. (Solà, 2023, p. 28)

En ambdues obres es posen en primer pla les expectatives que els distints personatges tenen envers la festa que se celebrarà al vespre, i se'n narren els preparatius:

Tot el que les seves parentes esquenamolles pensaven i deien últimament, que si els coberts, que si el cabrit, que si les copes de peu blau, que si els bunyols o la sosenga, tenia a veure amb la festa, amb la festa i només amb la maleïda festa (Solà, 2023, p. 12-13). // La Blanca, l'Elisabet i l'Àngela havien acabat de fregar i rentar, i ara abrillantaven els coberts i les copes de peu blau que farien servir per a la festa. (Solà, 2023, p. 85)

També són comuns en Woolf i Solà els traumes provocats pels conflictes bèl·lics, la imminència de la mort que culmina al final del dia (Septimus en Woolf; Bernadeta en Solà), el lloc comú de la mestressa de la llar i la subjectivitat femenina. En la transició de la festa de la senyora Dalloway a l'aquellarre rural, l'espai diegètic esdevé el revers de la casa burgesa pulcra, elegant i lluminosa, insígnia de la metròpolis britànica: la masia aïllada enmig de les Guïlleries és precària i tenebrosa. En la imatge inicial i final es presenta, de fet, com si fos una caverna (coincidint amb la de l'*Espill*).

Quant al flux de la consciència, tècnica narrativa emblemàtica de Woolf, Solà s'hi refereix irònicament: a Margarida "li trencaven el fil del pensament" (Solà, 2023, p. 59); a Bernadeta "[e]ls últims fils que la lligaven a la consciència es van esfilagarsar, més prims cada vegada, i es van trencar" (Solà, 2023, p. 156). Finalment, cal indicar la correlació entre les relacions lèsbiques de Dalloway i Sally Seton, d'una banda, i d'Elisabet i Blanca, de l'altra.

6) *La mort i la primavera* (1986), Mercè Rodoreda. Trobem en Solà un bon nombre d'elements de la novel·la rodorediana: la factura simbòlica i eminentment plàstica en el retrat d'una comunitat rural d'éssers marginals, isolada i colpejada per la violència, la imbricació entre humans i natura, l'omnipresència de rituals de mort, el gust per la temàtica llòbrega, l'atmosfera atàvica, el folklore, els ritus culinaris, els punts de vista ingenus, la unió de contraris, els personatges zoomorfs i amb tares físiques o psíquiques per una culpa hereditària, la violència contra les dones, i el gran esforç interpretatiu que reclamen els ecos intertextuals –"homenatges, deformacions i paròdies"–, que Neus Penalba (2024, p. 254) tan convincentment comenta.

Més enllà que, de resultes de l'incompliment del pacte amb el dimoni per part de Joana, totes les criatures que neixen al Mas Clavell tinguin una tara, la correspondència argumental més evident entre *La mort i la primavera* i *Et vaig donar ulls...*

té a veure amb Àngela. De naturalesa angèlica, com el nom irònicament indica, no sent dolor, per bé que és capaç de sentir plaer –“l’Àngela no notava el mal, però notava els petons” (Solà, 2023, p. 88)–, en coherència amb la celebració del gaudi eròtic de les dones de l’obra. Aquesta singularitat fa que en Guilla, en Martí, en Bartomeu i l’Esteve, en un sàdic *joc* infantil, l’encerclin per sotmetre-la a una espiral de violència:

I van anar a buscar pals i pedres per fer-li més sang, i com que s’havien aixecat li van tirar coces a la boca, a la panxa i a l’esquena, perquè estaven enrabats. En Martí i en Guilla cridaven, “No la mateu, no la mateu! Si us plau!”, i el cap de l’Àngela anava cap aquí i cap allà, i tot el que veia era vermell, taronja i negre. (Solà, 2023, p. 91)

La filla del protagonista de *La mort i la primavera*, que té un bracet de sargantana, és víctima d’una brutalitat encara més extrema. Els nens l’encerclen per lapidar-la fins a la mort:

un li havia tirat una pedra i els altres van fer igual i tots li tiraven pedres i grapats de terra i l’havien anat acorralant [...] i un de petit tenia una pedra grossa a la mà i el noi que tenia al costat la hi va agafar i la va tirar amb tota la fúria i la pedra va anar a petar al front de la meua criatura i va caure d’esquena i tots se li van tirar a sobre i a cops de pedra l’anaven matant però ella ja no sentia res perquè la pedra al front l’havia estabornida. (Rodoreda, 1986, p. 123-124)

En l’episodi de l’agressió a Àngela ressona la violació grupal per part d’homes emboscats, “que eren pitjor que les feres” (Solà, 2023, p. 47) –un dels relats de terror sexual narrats per Clavell. En Solà, els cercles d’homes que exerceixen violència masculista són radicalment oposats als de la sororitat femenina: la rotllana que elles fan durant l’aquelarre és per demanar gràcies de tota mena.

7) *Les senyoretes de Lourdes* (2008), de Pep Coll. La novel·la de Coll, Premi Sant Jordi 2007, recrea la vida de Bernadette Soubirous (1844-1879), que ha passat a la història del catolicisme perquè assegurava haver tingut divuit aparicions marianes en una gruta de Lourdes quan encara era nena. El relat hagiogràfic de Coll és narrat en la majoria d’episodis per la mateixa Bernadeto (manté el nom gascó), que parla des del més enllà. Els elements que permeten vincular Coll amb Solà són quatre: el fet que s’indiqui que l’entrada de la gruta té forma de genitals femenins –“vaig reparar en una mena de forat negre de forma ovalada, que s’obria a la penya cap a la dreta [...] Envoltat de bardisses com era, em va fer pensar en la part més lletja i peluda del cos” (Coll, 2008, p. 41)–; que reiteradament es faci referència a les corrues de peregrins que van a veure Bernadeto per demanar gràcies –en Solà hi ha versions irònicament zoomòrfiques, “com erugues” (Solà, 2023, p. 160)–; la seva angoixa davant del dubte d’haver discernit bé entre la visió de la verge o del dimoni –“les roses es van fer tan grosses que cobrien els peus i ja no estava segura si sota les flors hi havia els peus

blancs de la Santa Verge o les urpes peludes de Satanàs” (Coll, 2008, p. 299)–; i les consideracions en clau de gènere sobre el Vaticà i Lourdes:

Els catòlics van a Roma per obtenir favors o influències, o per assistir a la canonització d'un sant del seu país que els farà sentir més patriotes. Però quan tenen un problema personal greu, van a Lourdes a demanar un miracle a la Mare de Déu. Els catòlics en el fons consideren la Mare de Déu com una veritable deessa que es va aparèixer a Lourdes, i és allí on cal anar a adorar-la i per qualsevol necessitat. Roma és dels mascles, mentre que Lourdes és de les dones. (Coll, 2008, p. 304)

En una estratagema feminista d'ironia sacrílega –“la Bernadeta es va agenollar, com qui resa” (Solà, 2023, p. 122) davant la gruta del dimoni–, l'escriptora situa al centre del seu aquellarre, de la caverna llòbrega que és el Mas Clavell, no un brau en forma d'home, com Goya, sinó una dona. Una versió blasfema de Bernadette, de sexualitat desfermada, de cos femení no normatiu –els ulls de sargantana, de clars ressons rodoredians,⁵ li permeten tenir visions de mort–, que rep visites de “dones ploraneres” que “se senyaven quan la veien” (Solà, 2023, p. 140) i, més tard, d'una corrua d'homes que li fan ofrenes (Solà, 2023, p. 149).

CLOENDA

Et vaig donar ulls i vas mirar les tenebres constitueix un ric collage d'iconografia i de referències literàries cultes, religioses i folklòriques formalitzat en un simbòlic relat circular que, sobretot, vol interpel·lar un públic culte i amb sensibilitat feminista. Amb aquesta operació de sincretisme, Solà forja un univers ginocèntric que, amb sornegueria, es fonamenta en l'estreta imbricació d'entitats antagòniques: l'imaginari catòlic i el pagà, Déu i el dimoni, Eros i Tànatós, el món dels vius i el dels morts, el bé i el mal. La polaritat només es manté entre homes i dones. Ells marxen de casa per dedicar-se a empreses violentes (exterminar llops, fer de bandoler o de soldat); elles romanen al mas per consagrar-se al cultiu, a les tasques reproductives i a les cures. Els cercles d'homes i nens són per exercir violència contra dones i nenes; els cercles de dones són per demanar gràcies. Així, la novel·la ironitza el principi moral judeocristià que, segons la secular tradició misògina que impregna dites, llegendes, tractats, sentències inquisitorials –com la que manipula Fernández de Moratín a *Auto de fe* (1820)– i obres cimeres de la cultura europea, situa la dona en l'esfera del maligne.

Solà esgrimeix l'estètica del gresc en la plasmació del seu aquellarre per refutar aquesta tradició misògina, com Goya. En revisitar-la, referma el símbol de la

⁵ Els ulls de sargantana fan pensar en la nena lapidada de *La mort i la primavera* i en la dona cremada per bruixa al conte “La salamandra”.

lluïta feminista per excel·lència, les bruixes, tot entroncant amb l'actual rendició de comptes per la seva persecució. En un gest de reparació històrica envers les bruixes i de celebració de la sexualitat femenina, en lloc de posar al centre una figura masculinitzada, el boc o el toro, com fa Goya a *El aquelarre* o *El gran cabrón*, hi situa una blasfema contrafigura de Bernadette Soubirous, inspirada en el relat hagiogràfic de Pep Coll: una dona d'avançada senectut, amb un cos no normatiu, que ha viscut plenament la sexualitat. Bernadeta ha desafiat els designis del Senyor. En lloc de dur una vida virtuosa, s'ha esgarriat per satisfer els seus desitjos eròtics de dona –com tants animals que es consagren a copular en la novel·la. El Senyor li va donar ulls i ella, desobedient i subversiva, en lloc de mirar la llum, això és, abraçar la rectitud de la vida cristiana, va mirar les tenebres: es lliurà a pràctiques paganes –com ha indicat la mateixa Solà i també posa en relleu Blanca Llum Vidal (2025, p. 31) al poema “Paradís”, que ret homenatge a la novel·la: “dones que ajunten mans, però no resen”. Per a ella no hi ha redempció possible –com tampoc n’hi havia hagut per a Margarida–. Però no hi fa res. Les seves ancestres, aqueferades tot el dia en la festa que s’ha de celebrar en l’estrafeta casa woolfiana, ja ho tenen tot a punt. Així que mori, celebraran el ritus de pas a la condició d’esperit –com en la il·lustració de la coberta– en un més enllà de disbauxa habitat només per elles i per l’encarnació del seu desig sexual, el toro.

Sens dubte, la saga de dones del mas Clavell constitueix l'experiment literari més perspicaç entre la nodrida producció d'obres catalanes actuals que impugnen els imaginaris de violència contra dones i nenes. Amb els meus simples apunts interpretatius, confio contribuir a estimular la inclusió de la novel·la en l'agenda dels estudis literaris europeus perquè s'aprofundeixi en l'esforç hermenèutic que mereix la tercera novel·la de Solà.

BIBLIOGRAFIA

- Acosta Isaza, V. & González Calle, D. M. (2017). Las brujas como subjetividad política y reivindicación feminista. *Revista Trabajo Social*, 24-25, 63-83.
- Ayala Solà, A. (2021). *El posthumanisme a 'Canto jo i la muntanya balla' d'Irene Solà* (Treball Final de Màster). Disponible a Open Access (Universitat Oberta de Catalunya). <https://hdl.handle.net/10609/146943>
- Barbal, M. (1985). *Pedra de tartera*. Barcelona: Laia.
- Borja, J. (2023). Gènere i ideologia en la narrativa popular valenciana: sobre bruixes, ungüents, aquel·larres, rituals i blasfèmies. *Caplletra*, 75, 243-257. <https://doi.org/10.7203/caplletra.75.26834>
- Bess, G. (2017). How the Socialist Feminists of WITCH Use Magic to Fight Capitalism. *Vice*, 3.10. <https://www.vice.com/en/article/how-the-socialist-feminists-of-witch-use-magic-to-fight-capitalism/>
- Carré, A. (2007). Llegir l'*Espill* a la baixa edat mitjana i avui. *L'Avenç*, 325, 41-46.
- Català, V. (2021), *Solitud*. Ed. J. Cornudella. Barcelona: Ed. 62.
- Coll, P. (2008). *Les senyorettes de Lourdes*. Barcelona: Proa.
- Dangler, J. (2013). El espacio onírico y la Querella de las mujeres en el *Espill* de Jaume Roig. *Arenal*, 20 (2), 289-312. <https://doi.org/10.30827/arenal.v20i2.1568>
- Fernández de Moratín, L. (1820). *Auto de fe celebrado en la ciudad de Logroño en los días 7 y 8 de noviembre del año de 1610*. Madrid: Imprenta de Collado.
- Fernández-Salvador, C. (1998). The Witches of Goya. *Athanor*, 16, 23-29.
- Fetterley, J. (1978). *The Resisting Reader. A Feminist Approach to American Fiction*. Indiana: Indiana University Press.
- Goethe, J. W. (1982). *Faust*. Trad. J. Lleonart. Barcelona: Proa.
- Haro Díaz, A. (2024). El aquel·larre, de Goya: una mirada subversiva. *Cuadernos de historia del arte*, 42, 63-82. <https://doi.org/10.48162/rev.45.014>
- Helman, E. (1963). *Trasmundo de Goya*. Madrid: Revista de Occidente.
- Iribarren, T. (2020). Intertextualidad, subjetividad y violencia en Irene Solà. *Ínsula*, 888, 45-47.
- Iribarren, T. (2024). Displaced ecofeminisms: Between stigma, domestication and transformational potential. Considerations from translations into Catalan. Dins M. Dasca & R. Cerarols (eds.), *Translation studies and ecology: Mapping the possibilities of an emerging field* (p. 77-97). Nova York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003300878-7>
- Iribarren, T., Gatell Pérez, M., Serrano-Muñoz, J. & Clua i Fainé, M. (2023). *Literatura i violències masclistes. Guia per a treballs acadèmics*. Venècia: Ca' Foscari. <https://doi.org/10.30687/978-88-6969-747-0>
- Kosmina, B. (2023). *Feminist afterlives of the witch. Popular culture, memory, activism*. Cham: Palgrave MacMillan. <https://doi.org/10.1007/978-3-031-25292-1>
- Lecadre, C. (2023). Las brujas, topos feminista en la poesía escrita por mujeres a principios del siglo XXI. Un enfoque panhispánico. *Revista Internacional de Culturas y Literaturas*, 26, 43-65. <https://doi.org/10.12795/RICL.2023.i26.03>
- López Souto, N. (2018). Ressenya d'Alberto Santamaría, *Si fuese posible montar en una bruja. Seguido de Auto de Fe de Logroño, Leandro Fernández de Moratín*. Castilla. *Estudios de literatura*, 9, XXXI-XXXVI. <https://doi.org/10.24197/cel.9.2018.XXXI-XXXVI>
- McBride, E. (2023). *Tot torna. Reescriure els clàssics en temps de dubtes*. Trads. B. Bagunyà & M. Cano. Barcelona: Edicions del Periscopi / Bloom.
- Penalba, N. (2024). *Fam als ulls, ciment a la boca. Una lectura de 'La mort i la primavera', de Mercè Rodoreda*. València: 3i4.
- Redacció (2024). Els millors 50 llibres dels últims 50 anys. *El País*, 19.04. <https://elpais.com/quadern/2024-04-19/els-millors-50-llibres-dels-ultims-50-anys.html>

- Redondo, J. (2013). Observacions sobre les fonts de l'*Espill* de Jaume Roig. Dins J. J. Pomer Monferrer, J. Redondo Sánchez & R. Torné Teixidor (coords.), *Misoginia, religió i pensament a la literatura del món antic i la seua recepció* (p. 185-212). Amsterdam: Adolf M. Hakkert.
- Rodoreda, M. (1986). *La mort i la primavera*. Barcelona: Club Editor.
- Roig, J. (2010). *L'Espill*. Ed. A. I. Peirats. Acadèmica Valenciana de la Llengua. https://www.avl.gva.es/documents/31987/123698/SPILL_Jaume_Roig.pdf
- Sánchez Ballester, R. (2023). Anàlisi ecofeminista de *Canto jo i la muntanya balla* d'Irene Solà. *Ítaca*, 14, 93-117. <https://doi.org/10.14198/itaca.24852>
- Santamaría, A. & Fernández de Moratín, L. (2016). *Si fuese posible montar en una bruja / Auto de Fe de Logroño*. Santander: El Desvelo.
- Serra, M. (2023). Irene Solà: "El que dona sentit a tota la resta és escriure". *Vilaweb*, 22.5. <https://www.vilaweb.cat/noticies/irene-sola-el-que-dona-sentit-a-tota-la-resta-es-escriure/>
- Vidal, B. L. (2025). *Tan bonica i tirana*. Barcelona: Proa.
- Vidal-Conte, M. (2024). *Era Woolf. Les nostres senyores Dalloway*. Barcelona: Barcino.
- Woolf, V. (2013). *La senyora Dalloway*. Trad. D. Udina. Barcelona: RBA.