

HELENA BADELL

EL LLENGUATGE I L'IMAGINARI
RELIGIOSOS A *LA PLAÇA DEL DIAMANT*
I EN LES SEVES TRADUCCIONS
AL CASTELLÀ, AL FRANCÈS
I AL GREC MODERN



FUNDACIÓ
MERCÈ
RODORÉDA

INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS

**El llenguatge i l'imaginari religiosos
a *La plaça del Diamant* i en les seves
traduccions al castellà, al francès
i al grec modern**



Foto d'estudi de Mercè Rodoreda, feta probablement a Ginebra
a finals de 1950.

FUNDACIÓ MERCÈ RODOREDA, FP
INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS

HELENA BADELL

**El llenguatge i l'imaginari religiosos
a *La plaça del Diamant* i en les seves
traduccions al castellà, al francès
i al grec modern**

BIBLIOTECA MERCÈ RODOREDA, 20

BARCELONA
2024

Badell Giralt, Helena, autor

El Llenguatge i l'imaginari religiosos a La plaça del Diamant i en les seves traduccions al castellà, al francès i al grec modern. — Primera edició. — (Biblioteca Mercè Rodoreda ; 20)

Bibliografia

ISBN 9788412932300

I. Fundació Mercè Rodoreda. II. Títol III. Col·lecció: Biblioteca Mercè Rodoreda (Fundació Mercè Rodoreda) ; 20

1. Rodoreda, Mercè, 1908-1983. Plaça del Diamant. 2. Rodoreda, Mercè, 1908-1983. Religió
3. Rodoreda, Mercè, 1908-1983 — Traduccions al castellà 4. Rodoreda, Mercè, 1908-1983 —
Traduccions al francès. 5. Rodoreda, Mercè, 1908-1983 — Traduccions al grec 6. Bíblia —
Influència. 7. Simbolisme cristià en la literatura

821.134.1Rodoreda, Mercè7Plaça del Diamant.09:27-23

27-135.3:82

821.134.1Rodoreda, Mercè7Plaça del Diamant.03=134.2

821.134.1Rodoreda, Mercè7Plaça del Diamant.03=133.1

821.134.1Rodoreda, Mercè7Plaça del Diamant.03=14'06

La Fundació Mercè Rodoreda, constituïda pels il·lustríssims senyors Josep Massot, Joaquim Mallafre i Damià Pons, va acordar publicar aquest treball que va guanyar un ajut de la Fundació Mercè Rodoreda l'any 2021.

© Helena Badell Giralt

© 2024, Fundació Mercè Rodoreda, per a aquesta edició
Carrer del Carme, 47. 08001 Barcelona

Primera edició: octubre de 2024

Text revisat lingüísticament per Roser Carol i Àlvar Valls

Compost per Fotoletra, SA
Imprès a Ediciones Gráficas Rey, SL

ISBN: 978-84-129323-0-0

Dipòsit Legal: B 18014-2024

DOI: 10.2436/10.3500.05.1



Aquesta obra és d'ús lliure, però està sotmesa a les condicions de la llicència pública de *Creative Commons*. Es pot reproduir, distribuir i comunicar l'obra sempre que se'n reconegui l'autoria i l'entitat que la publica i no se'n faci un ús comercial ni cap obra derivada. Es pot trobar una còpia completa dels termes d'aquesta llicència a l'adreça: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/deed.ca>.

Taula

AGRAÏMENTS	9
INTRODUCCIÓ	11
PRIMERA PART. EL LLENGUATGE I L'IMAGINARI RELIGIOSOS	
A <i>LA PLAÇA DEL DIAMANT</i>	21
1. Estratègies narratives	23
1.1. El temps en la narració del viscut, de la rememoració i de les visions	23
1.2. La polifonia del monòleg de Natàlia	27
2. Anàlisi dels fragments: de la paraula a la imatge i viceversa	31
2.1. En boca de Quimet	31
2.2. En boca de mossèn Joan: el paradís	39
2.3. Imatges i objectes religiosos	46
2.4. Antoni i la religió: un contrapunt	57
3. Conclusions	59
SEGONA PART. LA TRADUCCIÓ	61
1. Qüestions preliminars	63
2. Presentació de les traduccions	67
3. Comparació de les traduccions	71
3.1. Quimet i el sermó, la dona de sal i el dimoni	71
3.1.1. El sermó al Parc Güell i la visió durant el petó	71
3.1.2. La dona de sal i el dimoni com a mosca vironera	74
3.2. Mossèn Joan i el Gènesi	81
3.3. Els objectes, el quadre de les llagostes i les balances	92

4. Conclusions	97
REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES	99
Edicions i traduccions citades de <i>La plaça del Diamant</i>	99
Altres obres de Rodoreda citades	99
Correspondència de Rodoreda	99
Bibliografia general	99
Bibliografia sobre Rodoreda	101
Edicions catalanes de la Bíblia consultades	103
Imatge	103
ANNEX	105

Al Jofre

Agraïments

Vull agrair en primer lloc el suport de la Fundació Mercè Rodoreda tant per al desenvolupament d'aquest estudi, que va rebre un Ajut Mercè Rodoreda l'any 2021, com per a la seva publicació. Igualment, voldria adreçar el meu agraïment a les persones que han llegit versions anteriors de tot o de parts d'aquest text: Francesc Garreta, Francesco Ardolino, Ernest Marcos i Josep Maria Trullén; a les persones amb qui he comentat aspectes concrets d'aquest treball: Argyró Lavva, Leonidas Embirikos, Montserrat Claveras, Sophie Carreto, Neus Penalba, Julieta Piastro i Jaume Coll Mariné; als membres del SOC (Seminari de l'Orient Cristià) i als membres del grup TRILCAT (Grup d'Estudis de Traducció, Recepció i Literatura Catalana) per les converses inspiradores; a les persones implicades en les obres analitzades: Kostas Assimakópoulos, Evriviadis Sofós i Sergio Fernández Martínez, que m'han proporcionat molt amablement les informacions que els he demanat; i finalment a la meva mare, Elena Giralt, a la meva germana Laura i al Maiol Gispert pel suport i la paciència.

Introducció

Moltes altres influències hauria de confessar; caldria comptar-hi totes les meves lectures, la Bíblia en primer lloc.

(M. R., pròleg a *La plaça del Diamant*)

Voldria fer veure els espasmes lentíssims d'un brot quan surt de la branca, la violència amb què una planta expulsa la llavor, la immobilitat salvatge dels cavalls de Paolo Ucello, l'extrema expressivitat dels somriures andrògins de les Verges de Leonardo da Vinci, o el mirar provocatiu, el mirar més provocatiu del món, d'una dama de Cranach, sense celles, sense pestanyes, embarretada, emplomallada d'estruç amb els pits fora del gipó.

(M. R., pròleg a *Mirall trencat*)

En aquests breus fragments dels pròlegs de Rodoreda que citem com a epígrafs es fan palesos dos dels grans interessos de l'autora: la lectura de la Bíblia i l'art. El primer és la conegudíssima menció de la Bíblia que fa l'autora com a «influència» en la seva obra. Apareix després d'esmentar el model de Bernat Metge, de qui pren la «descripció de la donzella» per elaborar la «del donzell». De la Bíblia, en canvi, Rodoreda no especifica quines parts li interessaven més. Tampoc no hi és evocada com a «model», sinó d'una forma més general com a «influència». Seria interessant poder aprofundir en el que entenia Rodoreda per «influència», fins a quin punt i de quina manera pensava que les seves obres responien o dialogaven amb obres anteriors. Aquí simplement la relaciona amb les «múltiples lectures», sense més detall. És, tanmateix, una paraula important, ja que les «lectures» són imprescindibles per a les «relectures» i les «reescriptures», i per tant també per al procés en què els textos es converteixen en *hipotexts*, és a dir, tal com explica Gérard Genette, com en deriven altres textos.

La manera com un text subjau en la creació d'un altre text és múltiple i diversa.¹ Una manera és la represa d'un motiu o un argument, una altra és per imitació de l'estil o de formes i mecanismes literaris. En l'obra de Rodoreda és evident la represa d'escenes bíbliques, cosa que ja situa el Llibre com a hipotext. A *La plaça del Diamant*, la Bíblia forneix com a mínim l'hipotext de dos grans mites que s'hi reelaboren, s'hi reescruien i marquen el desenvolupament del relat: la creació, tal com és narrada en el Gènesi, i la fi del món, tal com es troba a l'Apocalipsi. Triant aquests dos mites, Rodoreda s'insereix en una molt llarga tradició, passant pel *Paradís perdut* de Milton i el *Frankenstein* de Mary Shelley. Igual com fa pel fet mateix de citar la Bíblia com a influència,² també per la tria de les escenes i els motius, Rodoreda s'inscriu en una tradició literària amb la qual dialoga. La seva particularitat és la forma que aquesta tradició assumeix dins la narració i com es transforma a mesura que s'estableixen les relacions amb molts altres referents i amb les vivències i punts de vista dels personatges de la novella.

Pel que fa a l'estil, algunes de les característiques de la Bíblia, com les repeticions, la senzillesa de les frases, la poeticitat, l'evocació d'una certa oralitat, es podrien retrobar a *La plaça del Diamant*. Les parts narratives, com el Gènesi, que és el text a què es fa més explícitament referència a *La plaça del Diamant*, tenen una gran economia i eficàcia, gràcies a una aparent senzillesa, cosa que devia ser altament atractiva per a l'escriptora. Rodoreda imita amb l'escriptura un llenguatge parlat, mentre que al Gènesi hi trobem el resultat escrit de llargues tradicions orals. En el resultat hi ha alguns punts de contacte, com els freqüents polisíndets, la simplicitat en la transició entre les accions o l'alta condensació expressiva. En aquest aspecte, es pot parlar d'una «influència» més àmplia, una mena de subtil impregnació, ja que encara que hi comparteixi aquests elements Rodoreda no imita el verset bíblic.

Hi ha també un altre element constitutiu de la Bíblia que troba un paral·lel en l'escriptura de Rodoreda, l'anomenada «interpretació tipològica», és a dir, com el que passa al Nou Testament constitueix un «antitipus», una forma realitzada, d'alguna cosa anunciada en l'Antic (vegeu, entre d'altres, Frye 1982, p. 79; Trebolle 2022, p. 150). Semblantment, Rodoreda recolza el seu relat en dos temes bíblics que s'emmirallen: el Gènesi, amb la creació de l'home i la dona i l'expulsió del Paradís, i l'Apocalipsi, que és càstig però també salvació, amb el cel i la terra nova i l'arbre de la vida. Alhora, la recuperació i reelaboració al llarg de la novella dels motius que s'hi van esmentant conforma un emmirallament entre el que es podria

1. Vegeu Genette 1982. També és interessant assenyalar Gregori, López-Pampló i Malé 2020, que mostra l'interès actual i la productivitat del concepte d'hipertextualitat.

2. Tal com esmenta Trebolle 2022, també Bertolt Brecht, entre d'altres, n'indicava efusivament la influència en la seva obra. D'altra banda, la represa de motius bíblics en la literatura universal és imensa. Vegeu-ne una introducció i un llarg catàleg a Olmo Lete 2015.

considerar una primera part (fins a la mort de Quimet) i una de segona (la vida després de la mort de Quimet). Tipus i antitipus es podrien considerar, per exemple, el començament i l'acabament a la plaça del Diamant, amb què es configura també una estructura en anell. I també les moltes evocacions, en la segona part, d'imatges i paraules sorgides de la primera. Tot i que és clar que la Bíblia no és el model (o l'únic model) per a la construcció d'aquests ecos dins de la novel·la, ens sembla interessant assenyalar-ne el parallelisme. Ara bé, en Rodoreda, la reaparició d'aquests elements no suposa una confirmació de les aliances i profecies bíbliques, sinó més aviat una reelaboració que en transforma el sentit. Si alguna cosa s'hi subratlla és la forta ambivalència que evoquen les imatges repetides.

Els dos mites que apareixen emmirallats en la novel·la, com també altres «usos bíblics», reprenent l'expressió de Maria Campillo, no provenen, tanmateix, només del Llibre i de la tradició literària culta. Tal com apareixen en *La plaça del Diamant* han begut també d'altres fonts de cultura popular i religiosa: el «conjunt de coneixements, creences i mites que perviu en la tradició popular a través de diverses narracions orals [...] i escrites» (Campillo 2010, p. 45). Aquestes referències religioses estan, doncs, mediatitzades. Ho estan primerament per la tradició culta i la popular, que els han anat dotant de sentit i que transporten la càrrega ideològica i social amb què se les troba la protagonista de la novel·la. I també per la tècnica narrativa de Rodoreda, que les fa reaparèixer reelaborades per la veu de Natàlia quan transmet el que observa o el que veu interiorment la protagonista, o doblement reelaborades quan la mateixa veu de Natàlia reporta les paraules que han pronunciat altres personatges. I les fa aparèixer en un entorn d'expressions lingüístiques, d'objectes i de records visuals d'origen religiós que els condicionen.

Amb el fragment del pròleg de *Mirall trencat* citat més amunt volem subratllar precisament la importància d'aquesta mediatització, especialment la que té lloc a través de les imatges. Quan la narradora reporta les paraules d'altres personatges i també quan representa les visions de la protagonista hi ha sovint una descripció visual dels elements d'origen bíblic i religiós. Es tracta d'un afany de visualització íntimament relacionat amb l'interès de l'autora per la pintura, activitat que practicava ella mateixa, i amb l'objectiu que es proposava, segons les seves paraules, de traslladar la immediatesa d'aquest art a la seva escriptura. És sabut que «una tendència a la visualització» és un tret característic de l'escriptura rodorediana³ i és evident que la imatge pictòrica es configura a *La plaça del Diamant* com a mediatadora de gran part dels mites bíblics que hi apareixen. En moltes escenes en què,

3. Com assenyala Carme Arnau (2008, p. 170): «S'imposa una tendència a la visualització, efràstica, amb més d'una tècnica pictòrica.» Cf. també Arnau 2012, pàssim i especialment p. 50-71. Sobre Rodoreda i la pintura, vegeu també, entre d'altres, Everly 1998, Arnau 2004 i Ibarz 2008, 2010 i 2022.

aparentment, no es descriu cap quadre, hi ha elements que remetent clarament a representacions d'imatges. És el cas de la representació del paradís en el sermó de mossèn Joan o la visió de «Nostre Senyor» envoltat de núvols que té la protagonista en besar per primer cop el seu promès Quimet. En altres casos, és la lectura d'un relat d'origen religiós que es transforma en la descripció d'una representació icònica, com passa en el quadre de les llagostes de la senyora Enriqueta. En aquest procés, tant el referent bíblic com les imatges que el mediatitzen prenen noves significacions segons l'escena en què són incorporades.

Així la creació de text esdevé recreació d'imatges. Al llarg de tota la novel·la, les imatges evoquen paraules alhora que les paraules evoquen imatges i es transformen successivament en representacions dels records, visions o somnis desperts, procés que esdevé un dels motors creatius de la narració. El quadre de les llagostes reapareix constantment, però també les reelaboracions de caire oníric a partir d'altres escenes, com el sermó de mossèn Joan, que té un paper primordial en la construcció del relat i dels personatges.

Aquesta presència de la representació visual i de les diverses veus amb què la narradora construeix el món es relacionen amb el concepte d'imaginari amb què intitulem aquest estudi. L'imaginari es pot comprendre des de diverses perspectives, que es troben totes reflectides en la novel·la. Des d'un punt de vista sociològic, es tracta del conjunt de valors, institucions i símbols amb què s'imagina o s'identifica un grup social. Així, doncs, l'imaginari religiós precedeix la protagonista de l'obra, Natàlia-Colometa, tal com se'l va trobant en el seu periple vital, des de la imatge del Sant Crist damunt del capçal del llit de la mare d'en Quimet fins a les conviccions dels diversos personatges sobre l'amor, el matrimoni i la moral. Se'l troba com a individu immers en la cultura. Essent Natàlia alhora protagonista i narradora, podem seguir el procés com rep aquestes imatges, les reelabora i li retornen com a imatges pròpies. En aquest procés podem observar una identificació de la protagonista amb les imatges que transporta en la seva veu i com les reaccions respecte a elles van conformant la seva identitat. En aquest vessant, ens acostaríem al sentit lacanià d'imaginari, que es relaciona amb la imatge en què un s'emmiralla.⁴

Tal com assenyala Neus Carbonell, la Natàlia narradora explica sobretot els «esforços [de Natàlia-personatge] per trobar espai per a la pròpia subjectivitat en un entorn que contràriament li exigeix l'objectivació, o dit en altres paraules, com sobreviure en un món que li imposa l'autoanul·lació» (1994, p. 17). Assistim a un procés de constitució del jo, emmirallat en els objectes i els esdeveniments que l'envolten i que processa en un discurs en primera persona. Les escenes bíbliques i les altres imatges d'origen religiós que apareixen al llarg del relat, també són un

4. Per a l'imaginari, vegeu, entre d'altres, Vedrine 1990; Wunenburger 2003; Lacan 1966.

dels miralls. La narradora no dona interpretacions teòriques d'aquestes imatges, ans juga a oferir-ne diversos punts de vista segons el personatge que les pronuncia, segons si són descripcions d'objectes o de visions interiors i segons l'èmfasi que s'hi dona en el moment del relat. En tot aquest procés es va configurant la identitat de la protagonista, des de l'època de joveneta («de noia») fins a l'opressió que li suposa la vida conjugal, per arribar a l'alliberament que li permet retrobar la paraula.

Un objectiu del nostre treball és, doncs, analitzar com s'articulen el llenguatge i les imatges religioses en aquesta paraula, que esdevé la narració de Natàlia. Per dur-ho a terme, examinarem com es desenvolupen les diferents perspectives respecte als motius i símbols religiosos tenint en compte, d'una banda, la veu dels personatges, i, de l'altra, les reelaboracions que en fa la narradora. Analitzem com les escenes de tipus religió (ja sigui bíblic o d'origen popular) apareixen en la novella, com caracteritzen la veu que les transmet i com reapareixen en el món que va configurant la narradora al llarg del relat. Aquest treball es proposa, així, continuar els estudis que l'han precedit en què es posen de manifest i s'analitzen els usos dels referents religiosos en la novella de Rodoreda, i també dialogar-hi. En efecte, l'abundància d'aquests elements ha cridat l'atenció de la crítica, tant en obres dedicades a Rodoreda en general com específicament als referents religiosos en la seva obra i/o en aquesta novella. Sense afany d'exhaustivitat, ressenyem aquí algunes d'aquestes lectures.

La crítica ha relacionat majoritàriament els referents de tipus religió de la novella amb l'opressió que viu Colometa. Un primer estudi important en aquesta línia és «El mite de la culpa a *La plaça del Diamant*» de Loreto Busquets (1985), que establia, a més, la relació entre el quadre de les llagostes i l'Apocalipsi (Ap 8,7-8 i 9,1-10). A partir d'aquesta relació, l'autora identifica «els dos símbols —l'arququetip— que presideixen la marxa dels esdeveniments i que encara una associació involuntària uneix, en llur significat comú, al mig del sermó de mossèn Joan, del capítol vi: el quadre de les llagostes, que és l'apocalíptica punició divina del Paradís Perdut» (Busquets 1985, p. 311). Segons l'anàlisi d'aquesta autora, les accions i els símbols de l'obra configuren el sentiment de culpabilitat de Colometa per una culpa no comesa, d'origen sexual, fins a la redempció i l'alliberament que troba en l'escena final a la plaça del Diamant. El crit s'interpreta com el sorgir de l'inconscient, que «aflora a la superfície i es fa llum» (Busquets 1985, p. 318). Gràcies a això, Natàlia reneix i, alliberada de la culpa del passat, obre un nou espai per a l'amor del seu segon marit. El mèrit de l'article, a més d'establir la relació amb l'Apocalipsi, ve de la lectura psicoanalítica: entén tot el relat com a «signe», en què més enllà del contingut narrat són significatives les apreciacions dels objectes, les connexions o inconnexions, les associacions i la resta de detalls d'«aparent intranscendència o irrellevància» (Busquets 1985, p. 306).

Neus Carbonell (1994) descriu la novel·la com la narració de la «vida de Natàlia-personatge» tal com és construïda «per la veu de Natàlia-narradora», com un esforç per «trobar espai per la pròpia personalitat» (Carbonell 1994, p. 17). Aquest camí, que passa pel matrimoni amb en Quimet i posteriorment, en la seva etapa de recuperació, amb l'Antoni, està emmarcat pels mites bíblics del Gènesi i de l'Apocalipsi. Amb ells, s'hi connecten el desig sexual i la vida matrimonial, en una tradició segons la qual «la identitat sexual es construeix en termes d'oposició i d'enemistat» (Carbonell 1994, p. 20). Carbonell subratlla l'ambigüitat i les múltiples lectures que prenen les imatges concretes dels mites en la novel·la, en què destaca una oposició o qüestionament, a través de les accions de la protagonista, del significat atribuït als mites i, a través d'ells, del paper del desig i de l'home i de la dona. Sobre l'Apocalipsi destaca com, malgrat que ha estat llegit com «una anticipació dels càstigs divins sobre el llinatge pecador d'Adam i Eva, [...] a *La plaça del Diamant*, l'evocació pot llegir-se com un avanç del desenllaç catàrtic i, en gran part, consolador, però també ambigu, a què porta la narració» (Carbonell 1994, p. 26).

Josefa Buendía (2008) i Maria Campillo (2010) reprenen la qüestió de la culpa, encetada per Busquets. La primera assenyalava les arrels històriques que han fet de la lectura del Gènesi una doctrina «sobre la libertad, la sexualidad y el pecado, colocando sobre las mujeres el peso de la responsabilidad y la culpa por el mal que existe en el mundo» (Buendía 2008, p. 98). I aquesta escala de valors i aquesta culpa són les que es veu portada a assumir també Colometa. Buendía, com també havia fet anteriorment Fina Llorca (2002) mitjançant els exemples bíblics, remarca, a més, la relació d'aquesta escala de valors amb la qüestió de la dominació masculina. Maria Campillo considera que el mite «de la culpa i de l'expiació» és el «paradigma bíblic principal» de l'obra de Rodoreda i el ressegueix per a descodificar-ne les escenes pertinents, entre les quals destaca el sermó de mossèn Joan, en què al «paradís d'estampeta» segueixen l'allusió a l'espasa de foc i la imatge del quadre de les llagostes que ve al cap a Colometa. El correlat d'aquests tres elements és l'expulsió del paradís, la «sanció dels descendents» d'Adam i Eva, amb qui s'identifiquen Quimet i Colometa, i la «punió extrema, marcada pel llibre de l'Apocalipsi» (Campillo 2010, p. 51). Les diverses escenes i símbols bíblics s'interpreten com un èmfasi en el neguit/culpa de la protagonista fins que passa «el pes de la punició individual i col·lectiva» a la Rita, traspàs simbolitzat pel regal del quadre de les llagostes (Campillo 2010, p. 56), i ella reneix després del crit final. La lectura de Campillo és interessant per les associacions que proposa i també per la definició dels usos bíblics, inclosos en el «pòsit cultural, històric i lingüístic» comunitari al qual es refereix recurrentment Rodoreda. Apellant a les imatges i als coneixements compartits amb el lector, Rodoreda pot projectar la culpa i l'expiació dels personatges a un nivell col·lectiu.

Eusebi Coromina (2010), tot i que també fa referència a l'opressió sobre Colometa, se centra a analitzar la versemblança que aporten les referències religioses a l'hora de caracteritzar els personatges, les accions i, en general, l'univers social i cultural de «la societat que retrata». Fa una extensa exposició dels elements que formen el substrat religiós, en el qual, a més de les referències bíbliques, s'inclouen imatges, objectes, rituals, personatges (com mossèn Joan) i, molt especialment, expressions lingüístiques. Més precisament, Coromina assenyala les referències religioses «tant en l'ús de certs mots com en la fraseologia, les comparacions o les metàfores de la narradora, vives en la llengua oral popular, fet que li confereix també un indubtable to de versemblança» (Coromina 2010, p. 77).

Carlos Jerez-Farrán (2017), a diferència d'Eusebi Coromina, adopta un punt de vista més reivindicatiu i interpreta l'obra com un intens refús per part de Roredreda del que representen l'Església i la cultura religioses. La defineix com una novella «cuyo flujo arterial transmite una profunda ansia de inconformidad y de intenso rechazo de una ética religiosa, la cristiana, que promueve la obediencia, humillación y el sacrificio de la mujer» (Jerez-Farrán 2017, p. 1082). El punt de vista d'aquest autor incorpora l'anàlisi ideològica a la constatació de la culpa i l'opressió que analitzaven els estudis anteriors. A més, aporta noves interpretacions en el detall de les diverses escenes, a les quals tornarem a fer referència.

És evident que paraules com *redempció*, *punició*, *expiació* no són característiques del lèxic utilitzat a la novella; sorgeixen de l'exegesi del text a partir de les relacions entre el significat dels símbols religiosos en la tradició catòlica i la lectura del text. Les relacions que hi estableixen els estudis citats són molt suggestives tant per la significació que tenen aquests mites en l'opressió conscient i inconscient de la dona com per la multiplicitat de matisos en la interpretació de cadascuna de les escenes i de cadascun dels símbols concret. Hi tornem a fer referència al llarg del treball, com també a la fraseologia que esmenta Coromina, per més d'un motiu. Primer, perquè, per més que siguin expressions estereotipades, també poden ser significatives, ja sigui pel valor que té l'acumulació, és a dir, perquè l'acumulació d'aquesta gran quantitat d'expressions mostra fins a quin punt una religiositat «banal» envolta l'univers de Natàlia-Colometa, ja sigui pel valor individualitzat que poden prendre aquestes expressions en determinats moments del text. I segon, pel repte que comporta per al traductor aquest tipus de fraseologia.

En l'anàlisi que segueix, acceptem la línia general de la lectura dels referents religiosos que ha proposat la crítica: com un reflex de l'univers simbòlic en què es troba immersa Natàlia, i que rep com una forma d'opressió, principalment perquè oprimeix la seva paraula i la seva capacitat de decisió. També volem subratllar, però, l'ambivalència que presenten aquests símbols, la seva capacitat de fascinació o fins i tot de gaudi en el record. Els personatges se'n serveixen com una eina per a establir relacions de poder, i per aconseguir-ho aquests elements es modulen i

es reinterpreten contínuament. Per subratllar com s'arriben a establir i també com se'n transforma la significació, volem fer èmfasi en la manera com l'estructuració del relat porta a integrar-los del món de fora al món de Natàlia. Això comporta, en primer lloc, remarcar la importància del procés d'aparició de les imatges, especialment quan les trobem mediades per la veu dels personatges. Com a símbols tenen una llarga tradició, de la qual roman el pes i una gran part del significat, però cada personatge se n'apropia només d'una part. D'aquesta manera emprèn un determinat camí la narració i també la caracterització del personatge. La protagonista-narradora, al seu torn, interioritza aquests elements i els transforma al llarg del temps, de manera que s'acaben convertint en noves imatges que projecten la rebel·lió per la qual és capaç d'assumir la seva pròpia veu. L'ús subversiu que n'acaba fent Rodoreda no es deu només al fet de posar al descobert, a través de la veu de Natàlia, la relació entre la tradició catòlica i la situació de la dona, sinó a la forma com posa en joc els mecanismes literaris que imiten les reaccions interiors dels personatges i que acaben portant a una modulació emotiva o fins i tot a un capgirament en la interpretació dels mateixos símbols. D'aquesta manera, en aquesta novel·la altament polisèmica es combinen contínuament l'angoixa, la ironia i l'enyor.

Aquests aspectes s'estudien en la primera part d'aquest llibre a partir de l'organització literària de la novel·la, especialment la seva progressió temporal, i la interacció entre les diverses veus que la poblen. Està dedicada, doncs, a l'anàlisi de l'obra i dividida en dos apartats. En el primer, sota el títol «Estratègies narratives» hi tractem de forma introductòria les dues qüestions que acabem d'esmentar: la progressió temporal i la polifonia. A continuació, proposem una classificació dels referents religiosos segons la forma d'aparició i passem a analitzar-los en el segon apartat. A més de fer èmfasi en els aspectes citats, en aquest segon apartat ens hem proposat també identificar algunes connexions i evocacions de motius religiosos que contribueixen a donar sentit al text però encara no han estat prou destacades. Pensem, per exemple, en diversos símbols de la novel·la que, al costat de la descripció del quadre de les llagostes, es poden llegir també com a evocacions de l'Apocalipsi, o en diverses associacions lèxiques que relacionen paraules, records i visions. Hi fem una aproximació a partir de la lectura dels significants de l'obra i de la relació de les imatges amb la tradició pictòrica en general i amb la d'imatges religioses.

La segona part d'aquest estudi està dedicada a la traducció. Tenint en compte la significació del llenguatge i de l'imaginari religiosos a *La plaça del Diamant*, es fa evident la seva importància a l'hora de traduir l'obra. Les decisions traductores que s'hagin pres influeixen la percepció de la construcció de l'entramat textual, de la caracterització dels personatges i del món que els envolta. Alhora, ens poden permetre obrir-nos a nous punts de vista sobre quin paper tenen els referents re-

ligiosos en el text. Així, doncs, en aquesta segona part, després d'una breu introducció metodològica, fem una presentació de les traduccions en tres llengües —castellà, francès i grec— per passar després a analitzar-les comparativament.

Atesa la gran quantitat d'associacions amb referents o amb imatges religioses que podem trobar a *La plaça del Diamant*, intentar fer-ne un inventari exhaustiu seria gairebé impossible. Tanmateix, hem fet una extensa selecció dels fragments on apareixen aquests referents i els hem reunit a l'annex amb les seves traduccions al castellà, al francès i al grec. En aquest corpus paral·lel es basen tant la primera part del treball com l'anàlisi de les traduccions. Cal assenyalar, però, que no s'hi han inclòs noms de carrers o de barris, encara que tinguin noms de sant (com Sant Gervasi) o d'un altre origen religiós, perquè a l'hora de traduir no presenten variacions importants: només és destacable la diferència entre les dues versions gregues, ja que en la primera es tradueix a partir de la nomenclatura en castellà i en la segona, a partir del català.⁵ En canvi, sí que s'hi han inclòs imatges que, sense ser estrictament religioses, se'n deriven, a partir de les associacions que s'estableixen al llarg de la novel·la. Per exemple, mossèn Joan integra en el sermó del casament una visió del paradís plena de flors blaves, que no s'esmenten en el Gènesi, però que tenen un llarg recorregut en el desenvolupament de la novel·la i de la protagonista. Incloem, per tant, també les escenes on apareixen aquestes flors en el corpus i en l'anàlisi.

5. Aquesta qüestió ja la vam tractar a Badell 2021-2022.

**Primera part. El llenguatge i l'imaginari
religiosos a *La plaça del Diamant***

1. Estratègies narratives

A través de les seves reaparicions i reelaboracions, els elements religiosos ofereixen una multiplicitat d'interpretacions lligada a l'ambigüitat amb què Rodoreda projecta l'actitud de Natàlia-Colometa, aparentment passiva davant dels esdeveniments, però capaç de prendre la paraula per narrar-los. Per això, abans de passar a l'anàlisi concreta dels diferents elements d'origen religiós, farem unes breus reflexions sobre les estratègies narratives en el discurs de Natàlia i l'efecte que tenen en les possibles interpretacions dels símbols de la novella i en la valoració dels elements religiosos. Les tractem a partir de la progressió del temps i les seves conseqüències en la narració del viscut, de la rememoració i de les visions, i a partir de la polifonia. Ens hi plantegem el paper de l'elaboració onírica i l'ús en la narració del valor pragmàtic del llenguatge religiós.

1.1. EL TEMPS EN LA NARRACIÓ DEL VISCUT, DE LA REMEMORACIÓ I DE LES VISIONS

Els estudiosos de Rodoreda coincideixen àmpliament a considerar el fet que Natàlia prengui la paraula per narrar les vicissituds de la seva vida com un punt culminant de la seva alliberació i/o de la seva constitució com a subjecte. Tal com afirma M. A. Roca Mussons (1987, p. 261), «en proposar-se com a subjecte productor de “paraula”, es recupera positivament ella i el seu passat, confirmant les premisses de la nova relació amb la realitat». D'altra banda, tal com apunta Carbonell (1994), el moment en què pren aquesta decisió no s'escenifica, no tenim constància ni context de quan ni per què decideix Natàlia de fer el relat de la seva vida passada. L'èmfasi es desplaça cap a un altre punt: cap a la successió d'esdeveniments de la novella mateixa, la tria i reconstrucció del personatge que ha assumit la paraula. Des d'aquest punt de vista, la tria de les escenes amb què la

narradora articula el «viscut» és significativa: el primer capítol comença amb les iniciatives de Julieta, que Natàlia és incapaç de rebutjar, i amb les primeres imposicions d'en Quimet, començant pel nom. Hi ha un èmfasi de la narradora en els moments en què aquesta paraula li ha estat vetada, com si assistíssim a una presa de consciència, que s'estructura en forma de relat perquè tingui sentit la decisió que el justifica, és a dir, la que permet que el personatge protagonista s'hagi convertit en narrador. El discurs de Natàlia s'ha qualificat d'«escriptura parlada» (per Rodoreda mateixa i per Arnau 1979), per les seves característiques formals i estilístiques. Podríem dir que ho és també perquè la narradora, identificada amb el personatge, decideix *parlar*, en un text que acaba sent finalment escriptura. I no només és escriptura perquè està imprès en el paper, sinó per la seva estructuració.

En aquesta estructuració, per tal de mantenir la ficció i el pacte amb el lector, s'han de crear diversos equilibris. Tal com no s'escenifica el moment en què Natàlia pren la paraula, tampoc no es descriu enlloc qui és l'interlocutor d'aquesta recreació de discurs oral. Ens n'adonem pel coneixement compartit que es va creant i recreant amb aquest narratori i que contribueix a dotar els records i les evocacions d'un efecte emotiu. Campillo (1998, p. 347-348) relaciona la construcció d'aquest coneixement compartit amb les característiques d'una «narració de vida», i Laura Bolo (2017, p. 61 i s.), amb la lectura del discurs de Natàlia com a «monòleg autobiogràfic» (seguint Simbor 2005), les característiques del qual impliquen una determinada organització del temps i de la informació. Les característiques d'aquesta organització modulen també la integració dels referents religiosos en la dimensió temporal de l'obra i les seves reiterades transformacions en la imaginació de la narradora-protagonista, com veurem a continuació.

Per començar, en ser la narració d'un passat viscut, la narradora ha de mostrar que coneix des del principi tant el que succeeix en el moment que narra de la història com el que vindrà després. Per crear aquesta sensació, el discurs de Natàlia, tot i que és majoritàriament lineal, juga, tal com ha explicat Bolo, amb diverses anacronies i pressuposicions amb les quals se situa en diferents plans segons li convé per generar emotivitat. Així, hi ha algunes prolepsis. Per exemple, el capítol I acaba amb aquestes paraules: «I en Quimet, al cap d'anys, encara ho explicava com si fos una cosa que ens acabés de passar, se li va trencar la cinta de goma i corria com el vent...» Amb aquests mots la narradora no només ens fa conèixer el punt de vista d'en Quimet, sinó que també anticipa com la relació amb en Quimet, que acaba de conèixer en aquest capítol i que ja ha fet altres projeccions de futur, duraria anys. Maria Campillo (1998, p. 349-351) demostra com, en aquest fragment, la «profunditat» temporal és fruit de l'«autoritat narrativa» que presenta la narradora i que fa que moduli la presentació dels records d'acord amb l'en-

focament que dona successivament al seu discurs.⁶ D'acord també amb aquesta «autoritat», s'estructura en aquest mateix capítol l'aparició dels personatges.

La Julieta apareix en una narració *in medias res*, actuant com algú conegut ja des del començament («*La Julieta* va venir expressament a la pastisseria a dir-me») i la narradora parla d'en Pere pressuposant el seu coneixement per part del narratori/interlocutor (diu «Vaig pensar en *el pobre Pere*»). En canvi, Quimet és presentat com una novetat. El nom d'en Quimet va precedit de tota una descripció de com apareix («i mentre badava una veu a l'orella va dir-me, ¿ballem?») i com és («Aquell noi es va acostar [...] li vaig veure totes les dents. Tenia uns ulls de mico i duia una camisa blanca amb ratlleta blava»). Aquí, doncs, es descriu la situació segons el que sabia la narradora-protagonista no en el moment de la narració, sinó en el moment dels fets. Amb això, la prolepsis amb què acaba el capítol pren més força: la narradora fa explícit que Quimet és un personatge essencial en l'obra. Alhora, ella es presenta com a coneixedora de tota la història que seguirà, tant si els esdeveniments es tornen a presentar com a coneguts com si no.

Posteriorment, malgrat que algunes imatges i impressions es poden considerar premonitòries, poques vegades més s'avança a la narració d'una forma tan explícita. Ens trobem més aviat amb uns primers capítols en què s'exposen els fets i els comentaris dels personatges, discursos d'alguna manera «nous», seguits per una segona part en què Natàlia els evoca. Això passa àmpliament en la rememoració dels discursos que es transformen en visions, però també en l'encadenament d'esdeveniments. En comparació amb la quantitat de prolepsis, hi ha, doncs, moltes més analepsis.⁷ Tal com suggereix Bolo (2017, p. 62) no són, però, veritables *flashbacks* perquè no alteren l'ordre del relat. Són records que sovint desemboquen en relacions intratextuals en el text mateix. En aquest cas, recolzen en una memòria compartida amb el narratori per tal de poder rememorar imatges, escenes, paraules, que ja han aparegut en el relat. Apareixen en el temps del record amb una nova emotivitat. Per exemple, al capítol XLIV: «I distreta així, de vegades pensava que després de tots aquells anys en Quimet era mort i ben mort, ell, que havia estat com l'argent viu, fent plànols de mobles sota el serrell del llum del menjador de color de maduixa...» O al capítol xxxvi, en què el gest de girar-se li fa venir al cap, tot d'una, la figura de la dona de sal, de qui Quimet havia parlat llargament al capítol v: «Em van cridar i vaig girar-me, i el que em cridava era

6. Tot i que aquesta interpretació no és compartida per tots els estudiosos de Rodoreda —Carbonell (1994, p. 52-58), parla, contràriament, de «falta d'autoritat»—, ens sembla útil per a explicar la forma de modular el temps en la narració i la construcció d'un coneixement compartit.

7. Seguint Genette, entenem per «prolepse toute manœuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d'avance un événement ultérieur, et par analepse toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve, et réservant le terme général d'anachronie pour désigner toutes les formes de discordance entre les deux ordres temporels»: Genette (1972, p. 82).

l'adroguer de les veces que s'acostava cap a mi i quan em vaig girar vaig pensar en la dona de la sal.»

Així, en un text que ja és en si la rememoració d'una història passada, es narren els moments en què aquest mateix passat és successivament evocat. A través d'aquestes evocacions es posen en joc els miralls que van formant i caracteritzant la relació amb el destinatari d'aquest relat i alhora la protagonista. Aquesta estratègia és essencial per modular el valor dels símbols, també els d'origen religiós, que van prenent significat o variant-lo segons el moment de la narració i la perspectiva que adopta la narradora. Quan s'introdueix a partir de la veu de Quimet el mite de l'estàtua de sal, es presenta com una novetat en la història. Diu: «i en Quimet va començar a dir que si tots érem de sal d'ençà que aquella senyora...» (p. 41). La interpretació que fa Quimet del mite té un valor molt concret en el moment de la narració, però també serveix per a compartir amb el lector un coneixement que en el moment de ser rememorat («quan em vaig girar vaig pensar») pren un nou sentit encara més ple.

Així, gràcies al joc amb les anacronies i també a la mestria en l'ús o l'evitament volgut de pressuposicions, la significació de les imatges i els símbols de *La plaça* prenen un caràcter acumulatiu. Se succeeixen en una progressió en la qual, al principi, poden tenir més o menys rellevància, però en van adquirint a mesura que són reelaborats i dotats de significat en les seves reaparicions, ja siguin circumstancials, ja siguin en el món interior de la protagonista. N'és un altre exemple el sermó de mossèn Joan: no és només significatiu pel seu contingut en el moment que és pronunciat, sinó sobretot per les associacions que provoca en la protagonista, tant al moment de sentir-lo com en les reelaboracions posteriors en els seus somnis i visions. La rememoració porta a un seguit de repeticions que, en el cas dels motius religiosos, condueixen a noves connotacions. Apareixen amb una intenció quan són esmentats per primer cop i després prenen un nou sentit quan els recorden o reelaboren els personatges. Per això es podria parlar de relacions intratextuals o fins i tot de reescriptures dins del mateix text.

La forma d'aparició d'aquestes repeticions i reelaboracions és també significativa. En el cas de la rememoració de la dona de sal, la narradora fa només una al·lusió breu a la imatge, amb la qual cosa invita el lector a dotar-la ell mateix de sentit i d'emotivitat. En moltes ocasions, però, el record d'una escena o d'una paraula es transforma en visions o somnis desperts. La narradora deixa entendre que sovint se submergia en els records —per exemple, en el fragment citat anteriorment introduïa el record dient: «distreta així, de vegades pensava que...» (cap. XLIV). Aquí, tant el *de vegades* com l'imperfet subratllen la repetició. Entre aquests records i pensaments, arriben també visions sovint introduïdes clarament per un *vaig veure*. Aquestes visions remetent a les elaboracions de l'inconscient. Hi ha un intent d'imitar un aflorament de l'inconscient —Loreto Busquets (1985, p. 305),

basant-se en el retorn del record, arriba a afirmar que «*La plaça del Diamant* és una novel·la psicoanalítica»— en què es posen de manifest associacions de tota mena i en què les visions emergeixen com a «reelaboracions» del material viscut d'una forma paral·lela a la que té lloc en els somnis. Les visions de la protagonista, tant en els somnis com en els somnis desperts, prenen característiques pròpies de les imatges oníriques. És a dir, tal com en el somni, segons els descobriments de Freud, els records es reorganitzen en noves imatges per mitjà de mecanismes com la condensació i el desplaçament,⁸ mecanismes que la literatura del segle xx va convertir en estratègies associatives, especialment en el Surrealisme,⁹ i narratives. En *La plaça* en són un clar exemple les visions en què es fonen significants provinents de diferents records. Aquesta estratègia és també una forma de convertir les paraules en imatges i viceversa. I també una manera de potenciar-ne l'ambigüïtat, ja que, com en el somni, l'angoixa i el desig hi apareixen mesclats i indescribibles.

1.2. LA POLIFONIA DEL MONÒLEG DE NATÀLIA

Al costat de la progressió temporal, la polifonia del text té també un paper essencial en la inserció dels elements d'origen religiós en el discurs de Natàlia. En la paraula que pronuncia la narradora, hi ha una proliferació de veus que intenten imposar o imposen sovint el seu punt de vista. Natàlia reproduceix les paraules d'un conjunt de personatges que sempre parlen, mentre que l'opinió de la protagonista sovint queda en segon pla. Excepte quan narra les seves pròpies accions, la narradora sol reportar,¹⁰ davant dels esdeveniments, què en «van dir» o com els van interpretar els altres. Per exemple, quan en Quimet té mal a la cama, de seguida ens diu què en pensem en Quimet, la senyora Enriqueta i la mare d'en Quimet:

Va dir que potser era reuma. La senyora Enriqueta va dir que no se'l creia, que només ho feia perquè estigués per ell. Tot l'hivern es va queixar de la cama. I al matí m'explicava molt ben explicat, en el punt d'obrir els ulls i mentre esmorzava, tot el que la cama li havia fet a la nit. La seva mare va dir, la Colomea t'hi hauria de posar draps calents (cap. IX).

8. Tal com explica i il·lustra a *La interpretació dels somnis*.

9. També Everly 2003 assenyala la relació entre Rodoreda i el surrealisme, encara que no sigui una «escriptora surrealista». M'agradaria tornar a assenyalar el parallelisme entre les formes de representació onírica en Rodoreda i en el poeta surrealista i novel·lista grec Andreas Embirikos (cf. Badell 2009 i 2018). Entre la rica bibliografia sobre el somni en la literatura, vegeu Beguin 1967; Alexandrian 1974; Bellemin-Noël 1979; Déchanet-Platz 2008, com també el monogràfic de la revista *Rilune* 2018. Per al somni en Rodoreda, vegeu també Comas, 2020.

10. «Reportar» en el sentit ampli, com en Maingueneau (2010, p. 181), que defineix el discurs reportat com «les divers modes de représentation dans une énonciation d'un autre acte d'énonciation».

Amb totes aquestes veus, en el monòleg de la narradora hi trobem una multiplicitat de punts de vista que cal tenir en compte també en les valoracions dels esdeveniments i dels símbols. Parallelament, l'ús de més o menys referències religioses en el seu discurs també caracteritza ideològicament els personatges. Aquí cal assenyalar una gran diferència entre els dos marits de Natàlia: mentre el discurs de Quimet és replet d'imatges i de referents religiosos (es compara amb Josep i Maria, esmenta les mares que li van ensenyar «el bon camí», fa el discurs sobre la dona de sal i sobre els dimonis), aquest imaginari religiós és absent de les paraules de l'Antoni. Passa el mateix amb la descripció de l'espai que els pertany. Quan Natàlia descriu la casa de la mare d'en Quimet o la dels senyors a qui Colometa fa les feines de la casa, hi ha en una posició destacada diversos objectes d'origen religiós, com el santcrist damunt del llit; en canvi, no se'n parla quan es descriu la casa de l'Antoni.

Diferents veus en la narració poden comportar també valoracions diferents. Aquests canvis són especialment significatius quan hi ha una modificació en l'actitud de la narradora o en la valoració dels motius religiosos. N'és un exemple el canvi de perspectiva en l'apreciació del color negre del merlot. En la passejada pel Parc Güell al segon capítol, Natàlia, tot i que primer fa saber a Quimet que aquest ocell li agrada molt, sembla que no gosi contradir-lo quan ell li diu que els ocells negres porten desgràcia. En canvi, en la segona part de la novel·la, per fer una descripció més que positiva de l'aspecte de Vicenç, la narradora expressa amb tota llibertat que el pretendent de la seva filla era «molt ben plantat i amb els cabells negres com ala de merlot». No hi ha ni rastre de les connotacions negatives que hi hauria imposat Quimet. Si ens cenyim a l'imaginari religiós, un exemple de canvi de valoració és l'apreciació del quadre de les llagostes. De primer, al capítol iv, forma part de la semblança de la senyora Enriqueta, la posseïdora del quadre, i la descripció que en fa la protagonista és com a mínim inquietant, per no dir esfeïdora («eren de color de sang de bou i les llagostes duïen cuirassa de ferro i mataven a cops de cua»); als ulls dels nens, en canvi, és, per alguna raó que no es diu, un pol magnètic en què sempre claven la mirada, i al final de la novel·la, quan es converteix en un regal de noces per a la Rita, es reafirma com un objecte valorat positivament.

Respecte a les reelaboracions de mites d'origen bíblic, cal tenir en compte, a més, el valor que pren en cada ocasió el llenguatge religiós. En primer lloc, cal assenyalar que, des del punt de vista cultural, la Bíblia és un text especial perquè és sentida pels creients com la veritat de la paraula de Déu, i això n'ha condicionat la història i en condiciona les reescriptures. A més, la Bíblia i en general el llenguatge religiós presenten un model de llengua orientat a estimular la fe. Northrop Frye (1982) el relaciona amb el llenguatge poètic, però necessita recórrer a la definició d'un nou tipus de llenguatge per definir-lo plenament, que és el *kerigma*,

la forma amb què es pot vehicular la revelació. Això es relaciona amb la visió del món que transmet i amb la força d'aquest llenguatge, l'eficàcia per representar una veritat, per fer creïble el sobrenatural (Keane 1997). Rodoreda aprofita aquesta força performativa de la Bíblia per modular l'autoritat dels personatges. El sermó de mossèn Joan és significatiu pel contingut, però també per la seva forma poètica i perquè l'ha pronunciat el mossèn, la paraula i l'autoritat del qual acompanyen la protagonista durant tota la novella. Quimet també fa *sermons*, amb els quals també vol imposar la seva voluntat. En aquest cas, però, la narradora pot deixar-ne el contingut en un espai ambigu, perquè si bé Quimet acaba imposant-se, la forma amb què se'n reporten les paraules no és exempta d'ironia.

2. Anàlisi dels fragments: de la paraula a la imatge i viceversa

Després d'aquestes consideracions prèvies, passem a analitzar el text a partir d'uns fragments significatius. Amb l'objectiu de destacar com s'articulen les imatges, els discursos i les associacions amb referents religiosos i com contribueixen en l'evolució dels personatges, classifiquem aquests fragments segons la forma amb què apareixen en el text: segons a quin personatge pertany la primera aparició del referent, en quin context, quina relació té amb les imatges i com se n'estableixen les reelaboracions i associacions al llarg del text. Així, els hem dividit en quatre apartats:

- 2.1. En boca de Quimet
- 2.2. En boca de mossèn Joan: el paradís
- 2.3. Imatges i objectes religiosos
- 2.4. Antoni i la religió: un contrapunt

Aquests quatre apartats permeten veure com els elements d'origen religiosos apareixen mediatitzats, o perquè pertanyen al discurs i al punt de vista d'un personatge o perquè són descripcions d'imatges i objectes. Pel que fa a la fraseologia, n'integrem l'anàlisi, en els casos en què és possible, en els altres apartats.

2.1. EN BOCA DE QUIMET

Rodoreda deia que *La plaça del Diamant* era una novella d'amor. La narradora desenvolupa, però, més enllà del trencament i el record *del Pere*, dos tipus de relació eròtica i sentimental: la que manté amb el segon marit, Antoni, de la qual es fa una evocació tendra a les últimes pàgines de l'obra, i la relació amb Quimet, que es basa en una atracció que resta sense explicar, però que es mostra fluctuant entre l'opressió i el plaer, la por i el desig. Alguns detalls deixen aquesta ambigüitat al descobert, com el doble sentit de «veure les estrelles» amb què es descriuen les relacions sexuals (cf. Campillo 2008, p. 52). Des de la distància temporal amb què el

retrata la narradora, Quimet apareix com un personatge que ha anat imposant la seva autoritat a la protagonista. Les al·lusions en el discurs de Quimet a diversos referents religiosos subratllen aquest desig d'imposar-se, però es transformen també en imatges del plaer, més o menys doloroses, i, posteriorment, es converteixen per a la narradora en punts de suport per al record i per a la revolta interior.

El personatge de Quimet apareix envoltat de mites i metàfores d'origen religiós. La seva veu en el relat no només reelabora dos mites bíblics, sinó que relaciona el seu univers mental amb el que ha après en una educació catòlica. Conseqüentment, apareix fent o reclamant tot un seguit de gestos ja interioritzats per aquesta cultura: per exemple, demana a Natàlia-Colometa que «s'agenolli per dins» o, en el moment del naixement del seu primer fill, va «amunt i avall del passadís resant parenostres l'un darrera de l'altre» (cap. XI). Aquesta caracterització del personatge és més evident encara si la comparem amb la de l'Antoni, el segon marit de Natàlia, un home pràctic, que no fa cap referència explícita a relats, tradicions o símbols religiosos. En canvi, durant la vida en comú de Natàlia amb aquest segon marit, les paraules i la presència d'en Quimet encara ressonen i es transformen en la seva imaginació. Comentem aquí, doncs, les dues escenes en què Quimet reelabora sengles escenes de la història sagrada, en la conversa al Parc Güell i en el discurs sobre la sal a casa de la seva mare, per analitzar-ne les implicacions i com aquests elements, interioritzats per la protagonista i narradora, es van transformant en noves imatges al llarg del relat.

Al capítol II, Quimet i Natàlia, ja rebatejada com a Colometa, tenen una primera conversa llarga, una recreació literària dels diàlegs que solen tenir les parelles quan imaginem com serà el seu futur. Aquesta conversa, però, no és sentida com a tal, ans la narradora la qualifica de «sermó»: «Va fer-me un gran *sermó* sobre l'home i la dona [...]».

Les dues primeres accepcions de *sermó* al DIEC2 són: «Discurs pronunciat en públic, normalment per un sacerdot, per a edificació dels assistents» i «Amonestació, exhortació insistent i llarga». La narradora, des de la distància temporal del moment de narrar, fa servir aquest mot lligat a la tradició religiosa per valorar negativament el discurs de Quimet, tant per la llargada com pel caràcter d'imposició que va prenent la seva paraula. Alhora, però, aquest mot obre pas, en aquest mateix fragment, a un discurs en boca de Quimet ple de referents religiosos:

I altra vegada sermó: molt llarg. Va sortir molta gent de la seva família: els seus pares, un oncle que tenia capelleta i reclinatori, els seus avis i les dues mares dels Reis Catòlics que eren, va dir, les que havien assenyalat el bon camí.

I aleshores, que de primer no ho vaig acabar d'entendre, perquè ho va ajuntar amb altres coses que deia, va dir, pobra Maria... I altra vegada les mares dels

Reis Catòlics i que potser ens podríem casar aviat perquè ja tenia dos amics que li buscaven casa. I que em faria uns mobles que així que els veuria cauria d'esquena perquè per alguna cosa era ebenista i que ell era com si fos Sant Josep i que jo era com si fos la Mare de Déu.

Aquest *sermó* mostra l'actitud de Quimet: és ell qui parla i instrueix. Per imposar-se recorre a l'autoritat que li ve de tot un fons de cultura religiosa familiar (l'oncle) i de formació (el «bon camí» de les mares dels Reis Catòlics) i, en canvi, no deixa parlar Natàlia. En la mateixa conversa, li ha dit ja que li ha d'agradar tot el mateix que a ell i gairebé pensar el mateix que ell. I l'escena es conclou amb la comparació amb sant Josep i la Mare de Déu. En aquesta comparació destacaríem que no diu «Josep i Maria», perquè la Maria és una altra, un personatge que anomena Quimet, una figura idealitzada que porta també el nom de la Mare de Déu i actua com un altre imaginari que la protagonista interpreta com una antiga relació seva. Ella, en canvi, comparada explícitament a «Mare de Déu», rep l'atribució principal de la dona casada, ser mare.

L'escena, que ha estat àmpliament comentada en els estudis de *La plaça del Diamant*, és ambigua. D'una banda, la qualificació de les paraules d'en Quimet com a *sermó* comporta una valoració negativa per part de la narradora, reforçada per la repetició de la paraula i de l'expressió «altra vegada». Al mateix temps, però, Quimet es presenta com algú decidit, actiu, que li promet uns mobles que fan caure d'esquena i que troba aquesta enginyosa associació del fuster amb Josep i la Mare de Déu.

La paraula *sermó*, a més de contribuir a caracteritzar el caràcter d'en Quimet, serveix també per a anunciar un dels elements clau a l'hora de formar l'univers d'imatges de Colometa: el veritable *sermó*, el que pronunciarà mossèn Joan, sobre el primer home i la primera dona. D'aquesta manera, la narradora sembla anticipar i relacionar expressament els dos discursos sobre l'home i la dona.

Essent fuster, com Josep, Quimet parla de com moblarà la casa i com farà l'armari «que servirà per tots dos, de dos cossos, amb fusta d'arbre d'ampolla». Tot i que l'arbre d'ampolla existeix com a tal, sembla lícit d'interpretar que apareix aquí per les connotacions del significat, més que pel significat. L'ampolla es pot associar fàcilment a l'embut que apareixerà unes pàgines més endavant, o al tancament del coll d'ampolla, tot reflexos de l'opressió que anirà aclaparant la protagonista. I aquesta sensació de tancament es reelabora unes línies més avall amb la visió de Nostre Senyor quan Quimet li fa el primer petó:

Va ser aleshores, me n'he recordat i me'n recordaré sempre, que em va fer un petó, i així que va començar a fer-me el petó vaig veure Nostre Senyor a dalt de tot de casa seva, ficat dins d'un núvol inflat, voltat d'una sanefa de color de mandarina, que se li anava descolorint d'una banda, i Nostre Senyor va obrir els braços a gran amplada, que els tenia molt llargs, va agafar el núvol per les vores i es va anar tancant a dintre com si es tanqués a dintre d'un armari.

Com ja s'ha assenyalat, és una escena sensual, és el primer petó de la parella. Què sent, però, la protagonista no és clar. Una visió de la divinitat i la visió dels núvols poden relacionar-se amb el plaer, com passa en diverses expressions tant literàries com populars —Coromina (2010, p. 78) interpreta que aquesta visió serveix per a expressar l'«excelsitud» del petó—, però la visió pren un aire esfereïdor. El mèrit de l'escena és també aquesta ambigüitat: la narració de Natàlia ens ha presentat un discurs iteratiu i repressiu d'en Quimet, que es transforma en una visió o somni despert més aviat ambivalent. Segons Freud, els somnis són l'acompliment d'un desig, també els somnis d'angoixa, per l'actuació de la censura. Com apunta Carbonell (1994), els núvols foscos que segueixen en el relat, accentuen la situació angoixosa amb què podem interpretar que viu Colometa aquesta visió o somni despert.

Si tenim en compte que els elements amb què es descriu aquesta visió provenen de la iconografia cristiana podem observar com es va teixint l'entramat de referents religiosos de la novella. La visió sembla una condensació de diverses imatges de les que decoren els absis i les cúpules de les esglésies: la narradora va *veure* Nostre Senyor «a dalt de tot de casa seva». En la iconografia romànica catalana medieval, a l'absis, la representació de Crist sol ser el *Maestas Domini* o Crist en Majestat, els elements del qual sorgeixen de la lectura de l'Apocalipsi. La màndorla o ametlla mística, a què es podria referir la «sanefa de color de mandarina», és característica d'aquestes imatges. En èpoques posteriors, hi pot haver altres representacions de Crist, com per exemple el Sagrat Cor, àmpliament reproduïdes en tota mena de suport (quadres, estampes, llibres, etc.), que poden tenir els braços oberts o no. Pel que fa als núvols, apareixen a la Bíblia, en què, segons Vericat (2008, p. 101), són tant un símbol de manifestació com d'ocultació, i en la iconografia.

Pel que fa a l'ocultació, es veu clarament a Ex 24,16: «La glòria del Senyor es va posar damunt la muntanya del Sinaí, i el núvol la va cobrir durant sis dies. El dia setè, el Senyor va cridar Moisès d'enmig del núvol.»¹¹ En l'escena de l'Ascensió de Jesús, tal com és narrada en els Fets dels Apòstols (1, 9-11), els núvols s'enduen el Senyor, però alhora se n'enuncia el retorn i una nova manifestació:

Quan hagué dit això, es va enlairar davant d'ells; un núvol se l'endugué, i els seus ulls el deixaren de veure. Encara s'estaven mirant fixament al cel, mentre ell se n'anava, quan se'ls van presentar dos homes amb vestits blancs i els digueren: —Homes de Galilea, per què us esteu mirant al cel? Aquest Jesús que ha estat endut d'entre vosaltres cap al cel, vindrà tal com heu vist que se n'hi anava.

11. Al llarg del treball, la versió citada és la de la Bíblia Catalana Interconfessional (BCI).

El núvol que envolta Déu en la seva manifestació es pot llegir també en els versets següents: «Després, tot mirant aquella visió nocturna, vaig veure venir amb els núvols del cel algú semblant a un fill d'home» (Dn 7,13), i «Llavors veuran el Fill de l'home venint en un núvol amb gran poder i majestat» (Lc 21,27). El valor de revelació d'aquests fragments es retroba en el segon adveniment de Jesucrist a Apocalipsi, 14,14: «Aleshores vaig veure un núvol blanc i al damunt un que hi seia, semblant a un fill d'home.»

Aquests núvols es retroben en les representacions tant del Pare com del Fill. Apareixen de forma característica en les representacions iconogràfiques de l'Ascensió, i també en algunes de les representacions de Crist sorgides de l'Apocalipsi, com ara en alguns beats (còpies medievals il·luminades del comentari de l'Apocalipsi del Beat de Liébana), en els quals el núvol es pot confondre amb una màndorla (com en el beat de la Seu d'Urgell), i en les representacions del Judici Final. Per exemple, al Retaule de les Ànimes de Tomàs Peliguet (segle XVI), conservat al MNAC, amb una imatge de Crist entre els núvols amb els braços oberts i un contorn d'un color ataronjat, damunt d'una representació del Judici.¹²

Ignorem quin referent concret tenia Rodoreda; podia ser el record d'un text, d'una pintura o fins i tot de qualsevol il·lustració o estampa amb la figura de Crist envoltada de núvols, però tots aquests ens semblen significatius del context que envolta el símbol. L'aparició i l'ocultació són importants, i també ho són la representació en moviment i les referències intertextuals. Tot i que l'Apocalipsi no és l'única escena de Crist envoltat d'un núvol, és un dels principals llocs on apareix, mentre que l'Ascensió hi està també íntimament relacionada. Si aquests núvols també s'hi referissin, tindríem una nova imatge apocalíptica que faria d'eco de les que apareixen posteriorment en el relat.

Pel que fa a com es transforma la imatge religiosa en el text de Rodoreda, Jerez-Farrán proposa relacionar la imatge que veu Natàlia amb el Crist del «Venid todos a mí», que s'hauria tornat esmunyedís (2017, p. 1083). Tot i que és una interpretació possible, ens sembla més aviat, per la posició que ocupa Crist en aquest fragment, que l'èmfasi es troba en l'acció de *tancar-se* dintre de l'armari. Com proposa també Carbonell (1994, p. 21), si tenim en compte l'espai i els moviments que s'hi descriuen, una interpretació plausible de la imatge és com una anticipació del que significa el casament, vist com l'acte de tancar-se en un armari com el que es proposa fer en Quimet. A aquest tancament, les referències intertextuals a l'Apocalipsi li conferirien una dimensió temible. Per a alguns personatges, el fet de tancar-se pot ser vist positivament. En Quimet, seguint la metàfora del fuster i la

12. Aquí es pot veure la imatge del retaule: <<https://www.museunacional.cat/ca/colleccio/retaula-de-les-animes/tomas-peliguet/009916-000>>. [Consulta: 8 setembre 2022]

fusta, expressa durant la guerra el desig de quedar-se a casa, com el corc a dins la fusta, cosa que no aconseguirà ell mateix, però finalment sí el seu fill, que repeteix la mateixa comparació. En canvi, per a la protagonista, si ho relacionem amb els esdeveniments que seguiran a la novella, el tancament no és valorat positivament. Pot evocar el pas per un camí cada cop més estret o, fins i tot, la negació de qual-sevol pas, de què es fa eco la impossibilitat que té a partir d'un moment determinat de travessar el carrer.

Els núvols aquí es transformen d'aquesta forma ambigua i angoixosa. Tanmateix, al final de la novella apareix un núvol de glòria amb un valor aparentment positiu: «I una altra explicava a les que no ho sabien, el seu marit li va fer fer una torre expressa perquè pogués omplir-la de coloms i semblava un núvol de glòria.» Eusebi Coromina inclou aquest fragment en la «fraseologia» religiosa de la novella. Tanmateix, Rodoreda utilitza l'expressió per fer una representació ben visual. Les veus de les senyores, que han interpretat amb una valoració positiva la història que els explica Natàlia, la relacionen amb una representació icònica. Hi ha, doncs, una visualització imaginària de l'expressió lingüística. I aquesta visualització arriba com un gir en la interpretació dels fets: Colometa havia viscut amb angoixa l'ocupació del seu espai pels coloms; un cop passat pel filtre de la narració, les senyores, en canvi, idealitzen l'espai i la situació. Tanmateix, en l'expressió amb què expressen aquesta situació l'ambivalència no desapareix. L'expressió «núvol de glòria», al mateix temps que idealitza la imatge, evoca també la vinguda de Crist a l'Apocalipsi. Amb un retorn, a través dels significants, a la glòria del núvol del primer petó, retrobem, com un eco, l'ambivalència i l'expectació angoixosa que suposàvem en aquesta primera escena d'amor.¹³

En boca d'en Quimet hi ha també la reelaboració de la història de la conversió de la dona de Lot en estàtua de sal. En el Gènesi, en l'episodi en què el Senyor es proposa destruir Sodoma i Gomorra per la seva impietat, envia uns àngels a salvar Lot, la seva dona i les seves filles. Els àngels els ordenen de no mirar enrere, però «la dona de Lot va mirar enrere i es convertí en una estàtua de sal» (Gn 19,26). N. Frye assenyala que és l'única metamorfosi que hi ha a la Bíblia i posa l'èmfasi en el fet que, «com Orfeu, va fer l'error fatal de mirar enrere mentre escapava d'un

13. A les «Trois histoires comme Benson» de Teilhard de Chardin, hi ha una evocació del Crist que es tenyeix també d'ambivalència per la presència amenaçadora dels núvols: «Or, pendant que je plongeais ardemment mon regard dans les prunelles du Christ, devenues un abîme de vie fascinante et embrasée, voici que, du fond de ces mêmes yeux, je vis monter comme une nuée, qui estompait et noyait la variété que je viens de vous décrire» (Teilhard de Chardin 1961, p. 46). Com em fa notar Jaume Coll Mariné, Rodoreda explica el seu coneixement de Teilhard de Chardin, gràcies a Riba, al pròleg de *Quanta, quanta guerra...* Seria interessant saber a quins textos en concret havia tingut accés abans o durant l'escriptura de *La plaça del Diamant*.

món diabòlic». ¹⁴ A la Bíblia, trobem una altra referència a aquest episodi en Lluç 17,32, quan Jesús diu «Recordeu-vos de la dona de Lot», tot comparant-la amb els incapaços de desfer-se dels béns terrenals:

Aquell dia, el qui sigui al terrat i tingui les coses dintre casa, que no baixi a endur-se-les; igualment, el qui sigui al camp, que no torni enrere. Recordeu-vos de la dona de Lot. Qui busqui de conservar la vida, la perdrà, però el qui la perdi, la conservarà (Lc 17, 31-33).

Quimet fa referència a aquesta història al capítol v de *La plaça del Diamant*:

I en Quimet en comptes de tirar-se sal al plat va començar a dir que tots érem de sal d'ençà que aquella senyora que no va creure el seu marit s'havia girat tot d'una quan el que se li demanava era que caminés ben dreta i endavant.

La interpretació que en fa Quimet és clarament interessada i tergiversada, ja que situa tot l'èmfasi en un càstig per la desobediència al marit. Tal com assenya-la Jerez-Farrán, en Quimet se serveix de l'autoritat que dona la Bíblia per «justificar la sumisión y obediencia de la mujer en la esfera doméstica» (2017, p. 1087). Per començar, no parla de la dona de Lot, sinó d'«aquella senyora que no va creure el seu marit». Ens situa en l'esfera de les relacions entre l'home i la dona, subratllant com aquesta hauria de *creure*. Tot i que és un verb polisèmic —segons el DIEC2 té, entre altres accepcions, les d'«admetre com a cert» i «tenir fe»—, aquí *creure* equival a *obeir*. En aquest sentit, unes pàgines abans llegim «li vaig dir que ja el *creuria* i que no sortiria més amb el Pere».

Les raons per les quals en Quimet està contrariat tenen a veure justament amb aquesta voluntat d'imposar-se en l'escena domèstica: en el dinar amb la seva mare i Colometa, hi ha una «senyora veïna» que «s'havia *barallat* amb el seu marit». Davant la ironia de rebre «un saler que era un conill i la sal li sortia per les orelles», comença la interpretació de la història de la dona de Lot, en la qual Quimet afegeix una nova culpa, paral·lela a la d'Eva, i un nou càstig a la humanitat. Per culpa d'*aquella senyora*, tots érem de sal. Després d'aquesta primera teoria d'en Quimet, se'n reporta una altra, segons la qual el dimoni havia creat els diabètics. Abans d'arribar-hi, però, repeteix la paraula *dimoni* quatre vegades. I al final, explica com entén aquesta figura:

14. «Like Orpheus, she made the fatal mistake of looking back when escaping from a demonic world» (Frye, 1982, p. 97).

I en Quimet encara no havia començat a menjar i tots ja estàvem a mig i va ser quan va dir que el dimoni era l'ombra de Déu i que també era pertot, en les plantes, en les muntanyes, a fora, pels carrers i a dintre de les cases, per sota i per damunt de la terra i que anava disfressat de mosca vironera, tot negre, amb aigües blaves i vermelles, i que quan només era mosca vironera, s'atipava d'escombraries i de bèsties mortes mig podrides i llençades al femer. I va enretirar el plat i va dir que no tenia gana i que només menjaria les postres.

Aquests fragments illustren el caràcter d'en Quimet, que s'ha volgut imposar amb aquesta mena de rebequeria, i també introdueixen les imatges que retornaran, amb variacions, al llarg de la novella. En una carta a Armand Obiols, Rodoreda expressa que tot el que diu Quimet sobre la mosca «ha de ser més bonic». Diu Rodoreda que, amb aquesta finalitat, «l'ha de comparar, pels colors, amb una mosca vironera, que són negres amb reflexos blaus i vermells, perquè al final, l'adroguer i Colometa cacen una rata i la rata, esventrada, té tres mosques vironeres al damunt: negres, amb reflexos blaus i vermells» (ap. Nadal 2000, p. 159). L'objectiu sembla, doncs, crear un contrast amb la imatge escatològica de la mosca damunt la carronya, a la manera de Baudelaire, que tingui prou força per desencadenar el somieig evocat unes pàgines més avall. Cal destacar com té present Rodoreda la necessària repetició dels mateixos mots quan aquestes paraules de Quimet retornen en el record, i també com els *reflexos* de la carta a Obiols es tornen finalment *aigües* en boca de Quimet. L'ús metafòric d'aquesta paraula contribueix a embellir el discurs d'en Quimet i a marcar-lo emocionalment, ja que es relaciona amb el camp semàntic de la natura i també dels començaments de plor sovint evocats en l'obra de Rodoreda.

En la dona de sal, hi torna a pensar la protagonista al capítol xxxvi, quan l'adroguer de les veces la crida i canvia el curs de la seva vida. Busquets (1985, p. 316) assenyala en aquesta escena la pervivència del sentiment de culpa imposat per Quimet. Justament per aquesta analepsi que ens retorna a la tradició patriarcal que representen les paraules de Quimet i que el seu discurs amplifica, el relat acaba sent aquí subversiu. Girar-se, tot i que en la Bíblia implica una falta i un càstig i tot i que en paraules de Quimet representa la desobediència al marit, aquí porta a la salvació i la vida en el moment en què anava justament cap a la mort, amb la qual cosa el relat transforma el sentit de la tradició rebuda.

Pel que fa al dimoni, torna a aparèixer al capítol xli, quan troben la rata envoltada de mosques vironeres:

Tenia tres mosques vironeres encastades a la sang; quan ens hi vam acostar una va volar com si s'hagués espantat molt, però de seguida va tornar amb les altres. Eren ben negres totes tres, amb aigües blaves i vermelles com el dimoni

que explicava en Quimet, i s'atipaven de bèstia morta com deia Quimet que feia el dimoni quan anava de mosca. Però tenien la cara negra i Quimet m'havia dit que el dimoni, encara que anés de mosca vironera, tenia la cara encesa de flames. I les mans. Perquè no se'l confongués amb les vironeres de debò. I l'Antoni quan va veure que estàvem tan encantats, va agafar trampa i rata d'una revolada i va sortir al carrer i ho va llençar tot plegat al forat de la claveguera.

En aquest fragment hi ha una clara contraposició entre el record del món d'en Quimet i la barreja de sensacions que li provocava el seu discurs, i el de l'Antoni. El discurs de Quimet reproduïx l'imaginari d'un món de tradició catòlica. La seva veu és una mediació, una transformació de la cultura religiosa per tal d'imposar-la amb el seu punt de vista sobre els qui l'envolten i especialment Natàlia. En el record de la narradora, aquest discurs seu, i els seus desenvolupaments populars, es teixeixen d'una bellesa seductora. Per això, Natàlia comprova si els detalls coincideixen amb la descripció de la mosca en forma de dimoni, i això li ocupa plenament el pensament. En queda presa, fascinada, mentre busca els signes alhora captivadors i aterridors que confirmarien les paraules de Quimet. Referint-s'hi, hi afegeix el detall de la cara i les mans enceses «de flames». Recreant breument una imatge alhora bella i terrible, apareix, així, de passada, un eco de l'«espasa aflamada» de l'àngel que guarda la porta del paradís (cap. VI). Antoni, en canvi, viu en un món més racionalista, sense mites, històries, pors, imaginacions. El seu gest sembla, doncs, alliberador. Tanmateix, hi ha de nou una forta ambigüïtat, ja que trenca un moment d'encantament —semblant al d'Eva amb les flors blaves—. Natàlia, absorta en la contemplació de l'escena, gaudia del temor i del record.

2.2. EN BOCA DE MOSSÈN JOAN: EL PARADÍS

Mossèn Joan és, juntament amb Quimet, un mediador oral de les interpretacions de la Bíblia. A diferència de Quimet, però, la seva qualitat de sacerdot li confereix l'autoritat per ser-ho, sense necessitar cap tipus de violència ni imposició. És un personatge descrit amablement: coneix en Quimet des de petit, l'orienta en la significació de la cerimònia a l'hora de casar-se i li dona dues monedes d'or per a Natàlia abans d'escapar-se de la guerra. Natàlia les guarda fins que es veu obligada a desprendre-se'n per poder menjar. De l'amabilitat amb què es descriu mossèn Joan no es pot inferir tanmateix una simpatia general pel clero. Si quan es parla d'aquest personatge se'n ressalten aspectes positius, al capítol XIII es descriu, en canvi, el comportament dels coloms *monjo* amb una ironia que sembla remetre als llocs comuns amb què es critica el comportament no dels coloms, sinó dels clergues.

L'amable mossèn Joan és, al seu torn, la veu que vehicula el sermó que marca simbòlicament la vida matrimonial a què es trobarà sotmesa la protagonista. La

narradora en parla en un to vulgudament quotidià i popular: diu que «mossèn Joan va fer un sermó molt bonic». Aquesta bellesa del sermó és, però, ambigua. És «molt bonic» perquè mossèn Joan parlava de rierols i de flors, però alhora, com un paral·lel del sermó d'en Quimet, transmet la moral catòlica que imposa a la dona la submissió. El paradís hi és descrit amb tot luxe de detalls, però hi nega qualsevol possibilitat de decisió per part de la dona:

Tot va ser molt llarg i mossèn Joan va fer un sermó molt bonic; va parlar d'Adam i Eva, de la poma i de la serp, i va dir que la dona era feta d'una costella de l'home i que Adam se la va trobar adormida al costat sense que Nostre Senyor l'hagués preparat per la sorpresa. Ens va explicar com era el Paradís: amb rierols, i prats d'herba curta i flors de color de cel i Eva, quan es va despertar, la primera cosa que va fer va ser agafar una flor blava i bufar-la i les fulles van volar una estona i Adam la va renyar perquè havia fet mal a una flor. Perquè Adam, que era el pare de tots els homes, només volia el bé. I tot va acabar amb l'espasa de foc... Com el rosari de l'aurora, va dir la senyora Enriqueta que seia darrere meu, i jo vaig pensar què diria mossèn Joan si un dia podia veure el quadre de les llagostes amb el cap tan barrejat, que mataven a cops de cua...

Com ha assenyalat la crítica a bastament, aquí hi ha condensats els dos moments bíblics que marquen la novella: el Gènesi (en el sermó mateix) i l'Apocalipsi (en la referència al quadre de les llagostes). Del Gènesi, n'apareixen especialment els fragments referits a la dona i al pecat original. Però en el report d'aquest sermó tan *bonic*, la narradora omet els detalls de l'expulsió del paradís. Tot i que al principi diu que va parlar «de la poma i de la serp», no els torna a esmentar. L'el·lipse clou precisament el moment del descobriment de la sexualitat. Aquesta construcció és part de la saviesa narrativa de Rodoreda, ja que el lector, amb qui comparteix el pòsit cultural, n'entendrà de seguida el sentit elidit. Immediatament, hi ha un joc de paraules per l'associació entre «acabar amb l'espasa de foc» i «[acabar] com el rosari de l'aurora», que introdueix ironia al relat, per arribar, finalment, a una evocació del quadre «de les llagostes» de la senyora Enriqueta, la referència a l'Apocalipsi que va reapareixent al llarg de l'obra. Cal assenyalar l'ambigüïtat de la referència, per la ironia, però també perquè l'Apocalipsi és una progressió d'antitipus de l'Antic Testament i anuncia no només la fi del món, sinó també el retorn al paradís.¹⁵ Després de les paraules de la senyora Enriqueta, es reporten també les

15. Com assenyala Frye: «We have noted that the last book in the Bible, the one explicitly called Revelation or Apocalypse, is a mosaic of allusions to the Old Testament: that is, it is a progression of antitypes. The author speaks of setting down what he has seen in a vision, but the Book of Revelation is not a visualized book in the ordinary sense of the word, as any illustrator who has struggled with its seven-headed and ten-horned monsters will testify. What the seer in Patmos had a vision of was primarily, as he conceived it, the true meaning of the Scriptures, and his dragons and horsemen and

de l'aprenent, en què s'esmenta l'«àngel» i l'«espasa», que, molt significativament, passa a qualificar-se d'«aflamada», i es comenten els colors de les flors.

En el lloc de l'episodi elidit de l'arbre i la serp, mossèn Joan n'explica, en canvi, un altre que no apareix al Gènesi: com juga Eva amb les flors del paradís, i com la renya Adam. Desconec si Rodoreda seguia alguna font literària concreta per a l'escena. Pel que fa als prats i les flors, més enllà del tòpic literari del lloc idealitzat o *locus amoenus*, és possible que s'inspirés també en representacions pictòriques, en què és freqüent aquesta natura idealitzada. En algunes hi apareixen també flors blaves. Per exemple, *El jardí de l'Edèn* (1828) de Thomas Cole té un rierol en primer pla, una natura esponerosa coberta de flors, entre les quals força flors blaves, i la parella d'Adam i Eva al fons alçant els braços:



IMATGE: Thomas Cole, *El jardí de l'Edèn*, 1828.

No volem afirmar aquí que Rodoreda hagués vist aquesta imatge en concret, però potser sí altres representacions en altres pintures, postals, vitralls, estampes, amb una imatgeria semblant. En tot cas, ho expressa amb la mateixa nitidesa que si veiéssim una pintura. I la protagonista ho reviurà precisament com a imatge, que retroba en els objectes reals i en les visions.

dissolving cosmos were what he saw in Ezekiel and Zechariah, whatever or however he saw on Patmos. / The general material of the vision is the familiar material of prophecy: there is again a culbute generate in which the people of God are raised into recognition and the heathen kingdoms are cast into darkness. There are portentous events in both social and natural orders: plagues, wars, famines, great stars falling from heaven, and an eventual transformation, for those who persist in the faith, of the world into a new heaven and earth» (Frye 1982, p. 135).

En el sermó, l'episodi de la serp és substituït pel meravellament d'aquesta escena. La «flor blava» és un símbol de la recerca romàntica de l'ideal, en un joc d'intertextualitat amb Novalis, i també de la sentimentalitat (especialment si pensem en l'equivalent francès «fleur bleue»). Aquí conforma la imatge d'un moment de meravellament viscut per la dona i que Adam, «el pare de tots els homes», interromp amb el seu reny. Per a la dona, bufar les flors blaves es presenta com un moment idealitzat, potser lligat amb els records infantils de l'escriptora,¹⁶ en gran contrast amb la prohibició d'Adam. El gest és alhora altament simbòlic: en lloc d'arrencar la poma, Eva arrenca una flor blava i l'esfulla, com en una sublimació del coneixement del bé i del mal, que és el coneixement de la sexualitat. Aquí, però, no hi ha una culpa compartida, sinó que recau només sobre la dona. A més, no és Déu qui apareix executant una prohibició, sinó l'home.

És significatiu per a la creació de l'imaginari que transmet la narradora com aquesta flor torna a aparèixer de diverses maneres al llarg del relat. D'una banda, el color blau, aquí idealitzat, és present al llarg de la novel·la —és fins i tot el color amb què Colometa pinta el colomar— i cada vegada de forma més angoixosa: durant la guerra hi ha els llums blaus per evitar els bombardejos i, després, els llums blaus inexistents, però visibles, que durant molt de temps no permeten que Natàlia pugui travessar el carrer. Alhora, la flor blava es retroba en el món íntim de Natàlia. De dues maneres diferents. La primera és en la descripció dels cobrellits que acompanyen la seva vida conjugal. La segona, en somieigs i visions recurrents després de la mort d'en Quimet. El blau, les flors dels cobrellits i les de les visions apareixen així íntimament relacionats, com ho estan el desig i el meravellament d'Eva, la vida conjugal, la sexualitat, l'angoixa i el record. I aquesta relació es reforça per mitjà de les relacions entre els significants posats en boca de la narradora.

Pel que fa als cobrellits, ens assabentem al capítol VII que «La mare d'en Quimet [els] havia regalat el matalàs i la senyora Enriqueta el cobrellit, antic, amb flors de ganxet que sortien enfora.» És el llit de la parella, l'espai per a la sexualitat, evocada també per la forma i el símbol mateix de la flor —i ja no el «llit de noia». La semblança d'aquestes flors amb les del sermó es fa explícita quan, en el moment del primer part, al capítol XI, en aquest mateix llit, just quan el nen ja ha nascut, Colometa fa el mateix gest que Eva: «Vaig passar la mà com si somniés per una flor del cobrellit de ganxet i vaig estirar una fulla.» D'aquesta manera, el llit i amb ell el sermó es relacionen també amb el part. Quin sentit té, però, aquest gest? Estirar una fulla és repetir el que Adam havia prohibit; és un acte subversiu, com

16. Rodoreda, a «Imatges d'infantesa» (1982, p. 29), també evoca les flors blaves com un record personal: «Recordo la sensació d'estar a casa quan, abocada a la barana del terrat, veia caure damunt de la gespa i les hortensies les flors blaves de la xicranda. No sabré explicar-ho mai; mai no m'he sentit tant a casa com quan vivia a casa del meu avi amb els meus pares.»

un triomf del desig d'Eva per damunt les prohibicions. Però Colometa el fa «com si somniés», és a dir, d'alguna manera inconscientment. Com en un desplaçament, pot simbolitzar algun acte que travessa la censura en el somni, però que la protagonista no pot arribar a dur a terme (encara) en la vida desperta. Després, a casa de l'adroguer hi retrobarà un cobrellit molt semblant, però que no tenia unes flors indeterminades, sinó, tal com especifica la narradora, roses: «El cobrellit era gairebé germà bessó del que jo havia tingut i que m'havia hagut de vendre: tot de ganxet amb roses que sortien enfora [...]» (cap. xxxvii). La narradora associa aquest cobrellit al seu propi de la vida passada, però hi reconeix una diferència, de manera que sembla que el record perduri, però també que s'insinuï un canvi de perspectiva. Encara més quan, a l'últim capítol, abans d'iniciar la passejada que portarà la protagonista a alliberar-se del pes del passat, diu al principi de la narració: «Vaig començar a passar un dit per una flor de ganxet i de tant en tant estirava una fulla» (cap. xlix). I just abans de posar-se a caminar: «Les roses del cobrellit, al mig, tenien cor i, una vegada, un dels cors es va gastar i de dintre va saltar un botonet molt petit, de mitja bola... senyora Natàlia. Em vaig llevar» (cap. xlix).

Entre les moltes vegades en què estirava les fulles, n'hi ha una en què salta el cor i Natàlia també salta per anar a fer la passejada nocturna per la seva vida d'abans. És evident la relació del cor de la protagonista amb el cor de les flors del cobrellit, amb les dels cobrellits anteriors i, finalment, amb les flors del paradís de mossèn Joan, les que prenién el lloc a la poma. A través d'aquestes relacions també el gest d'arrencar la flor s'equipara a deixar sortir alguna cosa de dins del cor. Aquestes repeticions i associacions del text ens apropen a la interpretació de Neus Carbonell (1994), segons la qual el gest de Natàlia d'esfullar la flor en la seva visió del cos de Quimet a l'Aragó representa un signe d'alliberació. En el capítol final, el mateix gest és el que li permet emprendre la caminada pel passat que es pot llegir també com una metàfora de la presa de paraula que li permet narrar tot aquest passat.

La narradora torna a evocar explícitament les imatges del sermó en dues ocasions. Al capítol xlv, després de força temps vivint amb la por que en Quimet podia tornar i trobar-la casada amb un altre, té una visió dels seus ossos al desert d'Aragó reelaborada a través d'associacions amb el sermó de mossèn Joan, d'una banda, i de la seva vida amb en Quimet, de l'altra:

I distreta així, de vegades pensava que després de tots aquells anys en Quimet era mort i ben mort, ell, que havia estat com l'argent viu, fent plànols de mobles sota el serrell del llum del menjador de color de maduixa... i pensava que no sabia on havia mort ni si l'havien enterrat, tan lluny... ni si encara s'estava damunt de la terra i de l'herba seca del desert d'Aragó amb els ossos al vent;

i que el vent els colgava de pols, fora dels de les barnilles de les costelles com una gàbia buida fent bomba que havia estat plena de pulmó de color de rosa amb forats que anaven lluny i bestioles. I les barnilles hi eren totes fora d'una que era jo i quan vaig trencar-me de la gàbia de barnilles, de seguida vaig collir una floreta blava i la vaig desfullar i les fulles queien giravoltant d'enlaire com els granets del blat de moro. I totes les flors eren blaves, de color d'aigua de riu i de mar i de font, i totes les fulles dels arbres eren verdes com la serp que vivia amagada i amb una poma a la boca del calaix. I quan vaig collir la flor i la vaig desfullar Adam va picar-me la mà, ¡no emboliquem! I la serp no podia riure perquè havia d'aguantar la poma i em seguia d'amagat... I m'entornava a dormir i apagava el llum de la cuina i el carro ja havia passat feia estona [...].

És un discurs ple d'ambivalència. El fet que Quimet sigui mort allibera Natàlia de la por concreta de les conseqüències del seu retorn. Al mateix temps, però, les seves paraules teixeixen un plany fúnebre ple d'enyorament, amb tòpics d'aquest gènere, com el contrast entre la quietud de la mort i el moviment de la vida (d'«ell que era com un argent viu»), i amb un seguit de transformacions que entrellacen la imatge de Quimet mort amb la seva pròpia vida. Dels ossos d'en Quimet, només les costelles no les cobreix la pols (imatge del retorn de l'home al no-res al moment de la mort) i donen fruit a un seguit d'associacions. Les costelles són anomenades *barnilles*, paraula polisèmica que segons el DIEC2 designa, entre altres coses, la «vareta flexible de metall que, juntament amb d'altres, forma l'armadura d'un paraigua, d'una ombrella» i també l'«os de la costella d'un moltó, d'un cabrit, etc.». És a dir, les costelles d'en Quimet s'assimilen a les d'un animal, que un cop mort pot haver estat abandonat a la natura, i no com els humans, que són enterrats. I, per la forma, s'identifiquen amb una gàbia. Amb aquesta metàfora, s'evoca alhora el món dels coloms i l'opressió de Colometa.

Les barnilles es retroben en múltiples passatges; per exemple, en l'escena de la mort de la mare d'en Quimet —«li havien posat un vestit negre amb un coll de tul que s'aguantava amb *barnilles* fines» (cap. XXIII)—, en la descripció d'un paraigüer que hi havia a casa dels amos justament al costat de la caixa en què hi havia representat l'amor i en la dona del paraigua que Natàlia segueix abans de la visió a l'església. Pel que fa a la senyora de l'església, es diu que «tenia molta feina a obrir el portamonedes entre els ciris i el paraigua, perquè una barnilla se li havia enganxat amb la gira de la butxaca i la mica d'aire que li empenyia la mantellina cap a un costat de la cara li devia privar tota la vista» (cap. xxxv). El relat ens deixa entendre, com veurem més avall, que aquesta senyora també tenia algun mort a la guerra. Totes aquestes imatges de barnilles que apareixen reiteradament, relacionades amb l'amor i la mort, funcionen com una anticipació del detall de la visió, que imita de nou el procés d'elaboració del somni, en què, segons Freud, apareixen transformats els elements de la vida quotidiana.

Una d'aquestes barnilles amb què el text ha associat anteriorment la mort es transforma en la protagonista («era jo»), també com en un somni. De fet, el text deixa obert el dubte sobre si es tracta d'un somni adormit o despert: primer diu «pensava», però després «me'n tornava a dormir». A partir del reconeixement de si mateixa («era jo»), Natàlia passa a fer el relat en primera persona (*vaig trencar-me... vaig collir... vaig desfullar...*). El «jo» fa el que feia Eva tot just ser creada, com si aquí hi hagués també un nou naixement, amb la gran diferència que si en el Gènesi i en el sermó Eva naixia d'Adam adormit, aquí neix de Quimet mort. En aquesta visió la protagonista pren la iniciativa i ens descriu un altre cop la meravella de les flors, els arbres i les fonts, es torna a esmentar la serp *amagada* (recordem que en el resum del sermó també s'esmenta, però no actua, com un símbol latent de la culpa i la sexualitat) i Adam la torna a renyar, pronunciant exactament les paraules amb què Quimet l'havia amonestat ja en una visita al taller al capítol VII («no emboliquem»), de manera que s'insisteix en la identificació dels dos personatges.

Carbonell (1994, p. 24) afirma que «en aquest moment, en la seva ment, la protagonista es rebella en contra d'aquest ordre (és a dir, l'ordre «organitzat a l'entorn del domini de l'home») perquè arrencar una flor blava és intervenir en la creació del món, en l'estat del paradís edènic, per destruir-lo». Jerez-Farrán interpreta que «se libera de la jaula que simbolizaban las costillas de su marido, pero sólo en teoría porque subconscientemente, aunque su condición marital haya cambiado, fuera de ese matrimonio seguirá presa de las estructuras patriarcales que representa la admonición bíblica» (Jerez-Farrán, 2017, p. 1086). Em sembla que l'escriptura d'aquest somni permet perfectament aquestes interpretacions i potser d'altres. Hi són presents tant el dol per la mort de Quimet com la necessitat d'alliberar-se de l'opressió de la vida matrimonial com la necessitat de reconèixer-se en el món. Aquesta ambigüitat la recull, creiem, la imatge de la serp. El seu intent de riure té un paral·lel en els gestos d'en Quimet en una darrera aparició de la flor blava, al cap. XLIX:

I em vaig posar a caminar per la meva vida vella fins que vaig arribar davant de la paret de casa, sota de la tribuna... La porta estava tancada. Vaig mirar enlaire i vaig veure en Quimet, que, al mig d'un camp, prop del mar, quan jo estava embarassada de l'Antoni, em donava una floreta blava i després es reia de mi.

En aquest punt del relat, després de tantes repeticions, rememoracions i reelaboracions, tots aquests símbols tenen ja una forta càrrega emotiva, lligada a tots els dubtes, desigs, esperances i desil·lusions de la protagonista.

El record de mossèn Joan torna a aparèixer al capítol XLVIII:

Vaig agafar el cargol i el vaig decantar amb molt de compte, ara cap a una banda ara cap a l'altra, per poder sentir córrer la perla per dins. Era ros, amb taques blanques, amb punxetes, amb la punxa de l'acabament allisada, de nacre per dintre. El vaig tornar allà on havia estat sempre i vaig pensar que el cargol era una església i la perla de dintre mossèn Joan i el buuum... buuum... un cant d'àngels que només sabien cantar aquella mena de cançó i prou.

Tal com recull el DCVB, dir d'algú que és una *perla* és valorar-lo molt positivament. Aquesta perla, però, respon a moltes altres associacions que també són interessants d'explorar. Prové del collar que es posa Natàlia per al casament de la seva filla i que se li trenca mentre balla amb el seu fill. Com ja han remarcat estudis precedents (Busquets, 1985, p. 314-315), el text mateix suggereix la relació del trencament del collar amb el del llit al moment de donar a llum. A aquesta interpretació, hi podríem sumar les connotacions de la perla en la història de la pintura, en què sabem que les perles d'un collar caigudes actuen en la pintura com un signe de l'acte sexual. En el quadre *El somni*, de Gustave Courbet, dues noies que se suposa que acaben de fer l'amor jeuen al costat d'un collar de perles trencat. En aquest sentit, les perles del collar trencat potser estan destinades a simbolitzar un record de Natàlia, o potser actuen com un mirall de les *perletes de suor* de la cara de Rita mentre balla. Si seguim aquest fil d'associacions quedarien, doncs, relacionats el casament de la Rita i la sexualitat que insinuen aquestes perles. En transportar-se a l'escena del record de mossèn Joan, queda, però, només una perla. Sembla una forma de tornar a portar mossèn Joan a l'escena d'un casament, ara sense sermó, només (tal com remarca el text) amb aquell cant dels àngels, que ocupa el lloc del so de la mar que Natàlia hi havia sentit diverses vegades i havia identificat amb «tots els gemecs del mar a dintre» (XLVIII).

2.3. IMATGES I OBJECTES RELIGIOSOS

A *La plaça del Diamant* els espais contenen imatges, com el quadre de les llagostes, i objectes de simbologia religiosa que donen peu també a múltiples associacions i reelaboracions. Coromina n'esmenta alguns com a part dels elements que conformen la versemblança del text: els rosaris que la mare de Quimet regala a Colometa, les palmes per a les nenes i palmons per als nens del Diumenge de Rams, la rosa de Jericó, les representacions del Sant Crist, la caixa amb la santa Eulàlia, la cinta dels escapularis de la mare d'en Quimet. Aquí ens fixarem en les reelaboracions de què són objecte alguns i en els sentiments ambigus, en gran mesura lligats a la violència i/o a la sexualitat, que generen en la protagonista.

Una de les funcions dels objectes a la novel·la és caracteritzar els espais i els personatges. N'és un exemple l'abundor d'objectes religiosos de la casa de Quimet,

que s'adiuen clarament amb el seu discurs, com també el realçament de la innocència i la bondat de Cintet a través de la seva imatge portant la filla, que era com una nina, amb la palma. Però els mateixos personatges també doten de sentit els objectes i les situacions: Natàlia es meravella amb la caixa de núvia amb la imatge de santa Eulàlia, però la mateixa caixa pren un paper irònic quan s'hi reuneixen al davant els propietaris, els llogaters i els milicians; el quadre de les llagostes, al seu torn, sembla esfereïdor en la descripció que en fa la narradora, però representa un pol d'atracció per als nens i acaba esdevenint un regal de noces.

El quadre de les llagostes ha estat ja objecte de moltes reflexions. Loreto Busquets (1985, p. 311 i s.) en fa una anàlisi aprofundida. A més d'identificar la relació del quadre amb l'Apocalipsi, assenyala la importància de les seves formes d'aparició en el text. En destaca l'associació involuntària que en fa Colometa amb el sermó de mossèn Joan: posa costat per costat l'expulsió del paradís i l'escena apocalíptica de punició divina del setè segell, de tal manera que dona èmfasi al sentiment de culpa que, segons l'autora, travessa el text. Campillo (2010, p. 56) coincideix amb Busquets a relacionar amb la culpa aquesta referència a l'Apocalipsi i interpreta el regal que en fa la senyora Enriqueta a Rita com una transferència a la nova generació «del pes de la punició individual i col·lectiva». En canvi, Jerez-Farrán veu en aquesta transferència una insinuació de la possibilitat de canviar l'estatus de la dona del futur (2017, p. 1087). Carbonell considera aquest símbol des d'un punt de vista completament diferent, destacant-ne l'ambigüitat i el paper d'evocador d'un «desenllaç catàrtic». A partir de la descripció de les llagostes que «tenen el cap tan barrejat» suggereix que el record d'aquest quadre al final del sermó representa una oposició al discurs de mossèn Joan, ja que les llagostes, amb el cap d'home i els cabells de dona, no mantenen l'oposició sexual (Carbonell 1994, p. 26).

És difícil donar una interpretació unívoca d'aquest quadre quan la narradora no en suggereix cap. El text indueix més aviat a acceptar-ne moltes alhora. El quadre apareix per primera vegada al capítol IV com una descripció inserida en la de la senyora Enriqueta:

I li agradava molt el cafè. Tenia un quadre penjat amb un cordill groc i vermell, que figurava tot de llagostes amb corona d'or, cara d'home i cabells de dona, i tota l'herba al voltant de les llagostes, que sortien d'un pou, era cremada, i el mar al fons, i el cel per sobre, eren de color de sang de bou i les llagostes duïen cuirassa de ferro i maven a cops de cua. A fora plovia.

La descripció del quadre sembla subratllar els elements més terribles de l'escena bíblica: l'herba cremada, el mar i el cel de color de sang de bou, els mortífers cops de cua. Tanmateix, hi ha un contrast volgut amb l'aire de quotidianitat que

pren el to de la narradora, ja que, com qui no vol la cosa, quan n'acaba la descripció diu el temps que feia a fora. A més, el fet que la descripció del quadre estigui incrustada d'aquesta manera en la de la senyora Enriqueta pot respondre a una voluntat de dissimular l'amenaça terrible que representa l'escena. Altres contrastos n'accentuen els aspectes inquietants. Tenir una pintura religiosa remet al costum de tenir reproduccions d'escenes religioses en estampes o en les parets de moltes cases.¹⁷ Busquets (1985, p. 311) observa, precisament, que el «quadre de les llagostes es troba damunt del bufet, on a les cases de la petita burgesia solia exhibir-se el Sant Sopar». D'aquesta manera, el contingut aterridor i poc usual, pel caràcter violent, inserit com a decoració d'una paret domèstica en lloc d'altres escenes més populars o més dignes d'adoració confereix a l'espai quotidià una clara estranyesa.

Rodoreda podria estar creant alhora referències creuades i contrastos entre aquest quadre en la quotidianitat dels anys trenta i altres quadres significatius per la violència que anuncien o denuncien. En aquest sentit, es podria establir una correspondència amb el *Guernica* de Picasso. És obvi que la senyora Enriqueta no podia tenir un *Guernica* abans de la guerra, però sí que Rodoreda podia tenir present la significació política de l'obra, que s'havia reafirmat gràcies a les exposicions de què fou objecte als anys cinquanta a Europa. És sabut, d'altra banda, que al llarg dels anys seixanta es va anar estenent entre els opositors al règim la decisió de tenir-ne una reproducció en espais domèstics destacats. Es podria traçar una relació també amb altres quadres moderns amb escenes temibles, com les pintures salvatges d'abans de la guerra de Miró, un dels pintors que més admirava. Podríem suposar un sentiment comú en totes aquestes representacions. Com ja apuntava Everly (1998), el quadre es llegiria com una premonició de la guerra, que s'afegiria a tots els altres sentits que vehicula. Rodoreda podria haver vist també altres obres en què l'Apocalipsi es relacionava amb les guerres recents a Europa, com ara les il·lustracions de l'Apocalipsi de Max Beckmann.¹⁸

L'escena que descriu Rodoreda és la de la cinquena trompeta de l'Apocalipsi, amb una tradició iconogràfica que es remunta a l'art medieval. A part de les escenes i símbols més àmpliament reproduïts (Crist en Majestat, tetramorfs, etc.), l'Apocalipsi va donar lloc a una gran quantitat de representacions en les miniatures medievals que n'acompanyaven el text (com en la *Trinity Apocalypse*) o els seus comentaris, com els famosos *beats*. També en trobem escenes en vitralls

17. Salvador Dalí, a *El mite tràgic de l'Àngelus de Millet*, esmentava la popularitat de les representacions de tema religiós i especialment de la de l'*Àngelus* de Millet, que considera obsessiva (Dalí 2002). El quadre de les llagostes provoca una reacció semblant, d'absoluta fascinació, en alguns personatges.

18. Sobre aquestes il·lustracions, que inclouen també la cinquena trompeta, a què es refereix el quadre de les llagostes, vegeu O'Hear i O'Hear 2015 i les obres reproduïdes al volum de la retrospectiva dedicada a Beckmann al Sant Louis Art Museum (1984).

(Sainte-Chapelle) o el famós tapís d'Angers, i en Dürer, que omet tanmateix la cinquena trompeta, i en el taller de Cranach. Aquesta darrera és, entre les que hem pogut veure, una de les que més s'apropen a la descripció de Rodoreda, amb la representació alhora de les llagostes que surten del pou i de les que ataquen els homes. De les diverses escenes en aquestes obres no n'hem identificat, però, cap que hi coincideixi exactament.¹⁹ En canvi, la descripció del text és —contràriament a altres escenes, com la d'Adam i Eva— molt fidel al text bíblic (cf. Ap 9,3-10).

Hi apareixen el pou, la descripció que combina «cara d'home i cabells de dona», les cuirasses de ferro i la seva poderosa cua, tal com apareixen a l'Apocalipsi. D'aquesta manera, sembla més un quadre imaginat a partir del text que no pas vist en cap representació. Tal com es descriuen les accions de les llagostes, hi ha, a més, una sensació de moviment més pròpia de la narració que de la gairebé insalvable quietud d'una pintura. La forma de descriure el paisatge, en canvi, torna a portar-nos a veure un quadre: amb l'herba cremada i «el mar al fons, i el cel per sobre», del qual fins i tot s'especifica el color, *de sang de bou*. Aquest color intensifica la violència de l'escena, i es relaciona amb les altres visions de la sang que apareixen al llarg de la novella, primerament la sang de la guerra, però també tota la que evoca la destrucció i la mort, com la dels pollets dins de l'ou, la de la mosca viroñera, la de la casulla del capellà i la que tenyeix les «boletes» que veu a l'església, acompanyades de les veus «com si vinguessin del gran *pou* de la pena». La violència també es veu remarcada per la modificació d'un detall significatiu del text bíblic. L'Apocalipsi (9, 5-6) especifica que a aquestes llagostes «els fou concedit no pas de matar-los [els homes], sinó de turmentar-los durant cinc mesos amb un turment com el que provoca la picada dels escorpins» i que, com a conseqüència, «aquells dies els homes buscaran la mort i no la trobaran, desitjaran morir però la mort s'apartarà d'ells». En el text de Rodoreda, en canvi, es diu que «*mataven a cops de cua*», frase que es podria llegir com una altra al·lusió a la guerra.

En l'escena del casament, a la protagonista li ve el record d'aquest quadre just després que la senyora Enriqueta pronuncii «com el rosari de l'Aurora», de tal manera que canvia el to tant d'aquesta escena com del record que es pot tenir del quadre. Tot pren aquí un caire irònic i humorístic, un altre cop com si es volgués dissimular l'amenaça terrible d'aquelles llagostes que, segons el discurs de Natàlia, que torna a evocar parts de la primera descripció, «tenien el cap tan barrejat» i «mataven a cops de cua».

Aquest quadre representa un enigma per a Natàlia. Per elaborar aquest sentiment de la protagonista, Rodoreda parteix d'un text que ja és en si ambivalent, ja

19. Per a més detalls sobre la influència de l'Apocalipsi en l'art, vegeu, entre d'altres, O'Hear i O'Hear 2015 (pàssim); Castri 2007; Lanceros (2018, p. 59-83). Com apunta Rojas Gálvez (2013), l'estil de l'Apocalipsi, que descriu amb detall els personatges i els símbols, n'afavoreix especialment la reproducció visual. Respecte a aquest estil, es parla de «pintura gramatical» i de «cants de descripció» (cf. Biguzzi 1996).

que l'Apocalipsi representa tant la destrucció i la violència, tal com insinua la matança a cops de cua del passatge, com la promesa de salvació.

Potser és també un valor enigmàtic i ambivalent el que explica la fascinació dels dos nens, Antoni i Rita, per la imatge:

I el nen reia i ella l'acostava a mirar les llagostes i de seguida feia cara d'amoïnada. I treia saliva, brrrrrr...brrrrr... (cap. XII).

El nen, de seguida, es va enfilat a mirar les llagostes. [...] Amb la remor de la conversa la Rita se m'havia adormit a la falda, i el nen tornava a ser a dalt de la cadira encastat a les llagostes. Plovisquejava (cap. XIX).

I va dir que els nens havien menjat molta confitura i mentre m'explicava això, ells estaven enfilats damunt d'una cadira, davant del quadre de les llagostes amb cap de persona, que sortien d'aquell pou tan ple de fum. Els treballs que vaig tenir per treure'ls d'allà van ser grossos (cap. XXX)

Vaig posar els nens davant del quadre de les llagostes i els vaig dir que les miressin i amb la senyora Enriqueta ens vam tancar a la cuina (cap. XI).

Apareix així com un objecte de distracció alhora que ocupa un espai de centralitat que pot remetre a un objecte d'adoració sagrada i al mateix temps quotidiana. La fascinació que provoca justifica que el quadre acabi sent el regal de noces de la Rita:

La senyora Enriqueta, que es feia vella de pressa, va regalar el quadre de les llagostes a la Rita, perquè sempre te'l miraves quan eres petita...» (cap. XLVIII).

En les paraules de la senyora Enriqueta, el motiu del lligam de Rita amb el quadre és el record de la infantesa i la fascinació estètica. Així, si el quadre podia portar el senyal de la culpa original, aquest valor canvia als ulls de Rita. Fins i tot es pot llegir que queda subvertit, ja que, tal com suggeria Jerez-Farrán (2017, p. 1087), en el seu matrimoni s'instaura tot un altre tipus de relacions entre l'home i la dona. El quadre podria restar com el record velat d'una violència respecte al qual el plaer estètic permet situar-se a més o menys distància.

Una altra imatge/símbol ambivalent és la de les balances gravades a l'escala del pis del carrer de Montseny. Aquest símbol s'ha interpretat sobretot com una referència a la justícia i a l'equilibri (cf. Arnau 2012, p. 21). Ampliant aquesta interpretació, voldria afegir-hi una altra associació a què ens porta no només el símbol en si, sinó també la cohesió del text. Les balances són un símbol freqüent en la

iconografia cristiana: ja sigui en la representació de Déu, en el tercer genet de l'Apocalipsi (el genet negre que du la fam) o en la psicòstasi, és a dir, el pes de les ànimes.²⁰ Tot i que la psicòstasi no apareix a l'Apocalipsi, sí que és un element recurrent en la representació del Judici Final en l'art. Hi ha unes balances, per exemple, a l'infern d'*El jardí de les delícies*, o en diverses representacions de l'arcàngel sant Miquel, que hi pesa les bones i les males accions de les ànimes, o les ànimes mateixes, abans de decidir-ne el destí. En algunes d'aquestes imatges, una de les balances cau més avall que l'altra, perquè el diable intenta fer trampa. Per posar-ne un exemple, al *Retaule de les ànimes* citat més amunt, hi ha representat sant Miquel al centre amb les balances i una gran quantitat de personatges anant cap al cel o cap a l'infern.²¹ Pensem que els «noms i ninots» que apareixen en la primera descripció de la imatge de les balances a *La plaça* podria ser una al·lusió a les ànimes de les balances de sant Miquel. Aquesta interpretació la reforçaria el fet que dels dos plats n'hi ha un que penja «una mica més avall que l'altre»:

Entre el nostre replà i el del primer pis la paret estava guixada: noms i ninots. I entre els noms i els ninots hi havia unes balances molt ben dibuixades, amb les ratlles endintre de la paret com si les haguessin fetes amb la punta d'un punxó. L'un dels plats penjava una mica més avall que l'altre. I vaig passar el dit pel voltant d'un dels plats (cap. iv).

Podria ser una al·lusió al Judici Final, com un eco a l'Apocalipsi i al quadre de les llagostes de la senyora Enriqueta.

Aquestes balances reapareixen diverses vegades, perquè Colometa s'hi atura al davant pujant l'escala (cap. xxv i xxxiv) o s'hi atura i hi passa el dit (cap. xxxi) o simplement les toca pujant (cap. xxxviii) o baixant (cap. xxxix). Al capítol xxxvi hi apareix associat de forma explícita l'imaginari religiós, ja que al final de l'escala s'hi imagina l'infern:

Vaig sortir de casa amb el portamonedes a dintre de la mà, un portamonedes petit, només pels cèntims, i el cabàs amb l'ampolla. Vaig baixar l'escala com si fos una escala que s'acabés molt lluny i, a l'acabament, hi hagués l'**infern**. Feia anys que no l'havien pintada. I si es duia un vestit fosc i fregava la paret, la paret l'emblanquinava. Fins a alçada de braç era plena de dibuixos, de ninots i de noms; tot mig esborrat. Només es veien clares les balances, perquè el que les havia dibuixades les havia marcades molt endins (cap. xxxvi. Aquí i on torni a aparèixer, la negreta és meva).

20. Vegeu un estudi sobre l'origen d'aquesta simbologia en l'art i molts exemples a Alcoy i Fontcuberta 2020.

21. Aquí es pot veure la imatge del retaule: <<https://www.museunacional.cat/ca/colleccio/retaula-de-les-animes/tomas-peliguert/009916-000>>. [Consulta: 8 setembre 2022]

És l'escena en què es dirigeix a ca l'adroguer a comprar el salfumant. Baixar l'escala en aquell moment és dolorós i difícil. L'allusió a l'infern té a veure, doncs, amb el context. Tanmateix, és com si tota la narració portés cap a aquesta conclusió, en què els ninots i les balances adquireixen aquestes associacions religioses. Les al·lusions a l'infern, d'altra banda, són recurrents al llarg del relat. Natàlia acaba la seva primera aventura al ball de la plaça del Diamant «com si m'empaitessin tots els dimonis de l'infern» o en moments claus, com el part o l'alliberació final, apareix el «crit d'infern». Aquestes, com també altres expressions fraseològiques de la novel·la no només denoten, sinó que connoten: formen un entramat textual que situa el lector en un imaginari. En aquesta escena, l'escala és com un camí cap a l'infern, tot i que la continuació del relat torna a desmentir les impressions de Natàlia: l'infern que imagina aquí la protagonista no es tradueix en un desencadenament tràgic dels fets; al contrari, en lloc de tornar amb el salfumant, torna a casa amb provisions i amb noves perspectives.

Les balances encara tornen a aparèixer a l'últim capítol, just després d'imaginar-se en Quimet i la floreta blava: «em donava una floreta blava i després es reia de mi. Volia pujar a dalt, fins al meu pis, fins al meu terrat, fins a les balances i tocar-les tot passant» (cap. XLIX). Aquestes balances magnetitzen l'atenció de la protagonista, almenys tant com el quadre de les llagostes magnetitzava els seus fills. La fascinació forma part de la imatge en si i de les significacions que pren en la formació de la imatge d'un mateix.

Sobre aquest objecte, citarem finalment només el fragment en què, al mateix capítol final, la narradora descriu unes altres balances. És una altra imatge, un altre context, amb fruites i no ninots, però amb la mateixa precisió pictòrica, signe de la fascinació que provoca l'escena i de l'entramat d'associacions que va formant l'imaginari de la protagonista i, amb ell, la seva posició en el món:

I vaig enfilem el meu carrer, el del carro de la matinada. I tot passant mirava les entrades amples on un venedor venia els préssecs i les peres i les prunes cagarindes, feia anys, amb balances antigues, amb pesos daurats i amb pesos de ferro. Amb balances que el venedor aguantava passant un dit pel ganxo del capdamunt (cap. XLIX).

Altres objectes religiosos que es troben a dins de les cases són la imatge de santa Eulàlia de casa els amos i el santcrist al capçal del llit. Són imatges religioses que el text posa en relació amb assumptes sexuals. La caixa gòtica amb la imatge de santa Eulàlia neix probablement del record d'una caixa de núvia que tenia l'avi de Rodoreda (Nadal 2000, p. 40). En el text, és remarcable com l'objecte captiva Colometa i com la *senyora* s'adona d'aquesta atenció que hi posa:

De seguida vaig veure una caixa daurada de dalt a baix, daurada i blava, amb escuts de colors tot al voltant de baix i, a la tapa, alçada enlaire, amb una santa Eulàlia tota decantada, amb un lliri de sant Antoni en una mà, i un drac a prop amb la cua cargolada per damunt d'una muntanya sense arbres, amb la boca oberta de bat a bat, amb tres llengües de foc com tres flamarades. Una caixa de núvia, va dir la senyora, gòtica (cap. XVIII).

Per què s'hi ha fixat no s'explica. És evident, però, que ho reconeix com un objecte de meravellament enmig d'un espai laberíntic on, malgrat que hi viuen uns amos rics, la majoria de coses no funcionen (la porta, el dipòsit de l'aigua, etc.). Només la caixa que representa l'amor i aquesta de santa Eulàlia provoquen admiració. La narradora recorda aquí com la senyora va dir «una caixa de núvia» —aclariment altament significatiu per al relat, que posa en primer pla les relacions entre l'home i la dona. Amb força ironia, uns capítols més tard, quan el problema dels llogaters durant la guerra requereix la presència dels milicians, tots es reuneixen «al saló amb la caixa de santa Eulàlia» (cap. XXVI).

En la novella s'esmenta el «Sant Crist» com a objecte dues vegades, en les quals podríem dir amb Coromina que actua com a «agent de la versemblança». La primera és a la descripció de la casa de la mare d'en Quimet, en què se'n destaca la gran quantitat de llaços. En l'enumeració de llaços llegim: «Al damunt del Sant Crist del capçal del llit, un llaç» (cap. III). L'estructura de la frase indueix a una pressuposició: amb l'article determinat que el precedeix dona per fet que damunt del capçal sempre hi ha un santcrist. Una altra representació de Crist és la de l'habitació «dels joves», però on dormien «els vells» de la casa dels amos: «Al capçal, en una capelleta, lligat de mans, fet de fusta i amb cara amarga, hi havia un Sant Crist amb túnica vermella i or» (cap. XVIII). Aquí la cara amarga, les mans lligades i el color de la túnica podrien evocar la representació de Crist com a *Ecce Homo*.

Si ens fixem en les relacions textuais, és destacable que la túnica és pràcticament del mateix color que el cordill de què penja el quadre de les llagostes. Amb la senyora Enriqueta, la propietària del quadre, hi ha encara una altra associació, una de les més subversives de la novella: la senyora Enriqueta no parla de cap santcrist damunt del llit matrimonial; en canvi, és ella la que hi és *crucificada*. Així ho confessa almenys a la protagonista al llarg d'una conversa sobre la nit de noces en què s'expressen explícitament les pors referents a la sexualitat. Colometa hi manifesta la seva por de morir partida, tòpic en què es condensen el desig i la por a la sexualitat i a la castració.²² Havent sentit per boca de Quimet el cas de «la reina Bustamante», que «el seu marit [...] va fer partir per un cavall i de resultes va

22. Una imatge molt semblant apareix, per exemple, en un somieig d'un dels protagonistes de la novella *El Gran Oriental* d'Andreas Embirikos, que veu un tren que parteix en dos una joveneta.

morir», Colometa substitueix la narració de la seva nit de noces a la senyora Enriqueta per aquesta altra, a la qual cosa l'amiga respon:

[...] i va dir que sí, que era horrorós, però que encara era més horrorós el que li feia el seu marit, que ja feia anys que la pluja el regava i que les malves li florien al damunt, que la lligava al llit **crucificada** perquè ella sempre volia fugir (cap. VIII).

Aquí les pràctiques sexuals de la senyora Enriqueta prenen el lloc de les representacions de Crist i especialment del crucifix, ja que la crucificada és ella.

La creu reapareix en el gest reiteratiu de la mare de Quimet de fer el senyal de la creu, a si mateixa quan Quimet elucubra sobre la sal i la natura de la humanitat, i a Colometa quan li comunica que està embarassada, en el gest del mossèn quan mor la mare i en la descripció del llit de mort: «Havien tret les cintes dels quatre poms del llit i la del capdamunt de la creu» (cap. xxxv). I també reapareix en la casulla del capellà en l'església en què la protagonista té una visió:

La casulla del capellà era blanca, de seda amb rams, tota voltada d'un entre-dós daurat i, al mig, hi havia la creu, de pedreria clara; i d'entre els braços de la creu, a la juntura, sortien raigs de llum vermella, que volien ser llum i semblaven sang (cap. xxxv).

La visió que té la protagonista a l'església evoca diversos objectes, esdeveniments i paraules transformades en imatges que han aparegut en la vida viscuda fins llavors. Igual com a casa la mare s'havia fixat en el santcrist, aquí es fixa en la creu de la casulla, la presència de la qual es pressuposa (i per això diu «la creu» i no «una creu»). El que no es pressuposa és que la llum hagi de semblar sang. La construcció del fragment porta el lector cap a aquesta percepció decisiva, situada al final de la frase i en contrast amb el luxe i la brillantor de la casulla, per mitjà de la qual es fa present la violència que serà determinant en la continuació de la visió.

Aquesta visió també es podria relacionar, o almenys la relacionen els significants, amb un altre objecte religiós: els rosaris que dona la mare d'en Quimet a la seva futura nora. La primera aparició d'aquest objecte marca l'ambient catòlic en què havia crescut Quimet, els valors del qual pretén mantenir en la seva vida de casat, encara que Colometa al principi ho refusi. Així es narra el moment del regal, al capítol III:

Aleshores va dir que ens esperéssim, va tornar a dins i va venir amb uns rosaris de boleta negra i me'ls va regalar. En Quimet, quan vam ser una mica lluny, em va dir que l'havia conquistada.

Més avall, quan la mare d'en Quimet ja no els sent, Colometa els refusa. Tanmateix, Quimet proposa guardar-los per a la propera generació femenina:

Li vaig dir que **no sabia què fer dels rosaris**. Va dir que els fiqués en un calaix, que potser algun dia em serviren: que no es podia llençar res.
—Potser serviran a la nena, si en tenim una...

La resposta d'en Quimet mostra una evident voluntat de conservació d'un costum d'origen catòlic reservat a les dones (cf. Buendía 2008, p. 128-129). I encara que Colometa no els vulgui, proposa el gest de *ficar-los en un calaix*, que remet a la idea de *deixar guardat*, com en l'inconscient, en què res no desapareix. També és significativa la forma particular com s'hi refereix la narradora, que tria la paraula *boleta* per designar els també anomenats «grans» del rosari (així se'ls designa a la definició de la paraula al DIEC2 i al DCVB). Amb aquesta tria el to esdevé més descriptiu, més en la línia de la forma com ens presenta i veiem els objectes, i alhora més infantil, cosa que transmet una certa emoció. El que és significatiu, però, és que mentre els *rosaris*, un cop desats, no tornen a aparèixer en la novella, les *boletes* sí: just després de desar els rosaris, la Colometa tira una *boleta* de paper a un soldat, per jugar; amb en Quimet dormen en un llit amb un capçal fet de *boles* una damunt de l'altra; i molt més endavant, quan en Quimet ja és mort, Natàlia veu la gran quantitat de *boletes* dins de l'església. D'aquest episodi, en citem un llarg fragment per subratllar la insistència en aquest objecte:

[...] i mentre l'encens s'escampava, vaig veure les **boletes** damunt de l'altar. Una muntanya de **boletes** s'escampava a un costat de l'altar, al peu d'un ram de lliris de sant Antoni, i la muntanya de **boletes** anava creixent; les unes naixien al costat mateix de les altres, com bombolles de sabó, molt estretes, molt apilotades, les unes al costat de les altres i tota aquella muntanya de **boletes** pujava amunt, amunt, i potser el capellà també les va veure perquè un moment va obrir els braços, amb les mans acostades al cap, com volent dir Reina Santíssima, i jo vaig mirar la gent, em vaig girar a mirar els que estaven darrera meu, fins a l'acabament de l'església, i tots tenien el cap ajupit i no podien veure les **boletes**, tan al costat les unes de les altres, que ja vessaven de l'altar, que aviat arribarien als peus dels escolanets que resaven. I aquelles **boletes**, de color de raïm blanc, s'anaven rosant de mica en mica i es feien vermelles. Cada vegada més de llum. El temps de jo tancar els ulls per reposar-los i voler saber a les fosques si era veritat el que veia, quan els tornava a obrir, les **boletes** s'havien fet més de llum. Tot un costat de la muntanya ja era vermell. Aquelles **boletes** eren com els ous de peix, com els ous que hi ha en aquella saqueta a dintre dels peixos, que s'assembla a la casa dels nens quan neixen, i aquelles **boletes** naixien a l'església com si l'església fos el ventre d'un gran peix. I aviat, si durava massa, tota l'església seria plena de **boletes** que cobririen la gent i els altars i les cadires. I es van començar a sentir unes veus de lluny, com si vinguessin del gran pou de la

pena, com si sortissin mig apagades de colls tallats, de llavis que no podien dir paraules i tota l'església va quedar morta: el capellà clavat a l'altar, amb la casulla de seda i la creu de sang i de pedreria, la gent tacada per les ombres dels colors dels vidres de les finestres estretes i altes. Res no vivia: només les **boletes** que s'anaven escampant, ja fetes de sang i amb olor de sang, amb olor de sang que feia fugir l'olor de l'encens (cap. xxxv).

La insistència és tan forta que no ens sembla desgabellat pensar en un retorn del que ha estat *desat en el calaix*. Hi ha, de nou, una gran similitud amb la formació dels somnis, en què objectes dels esdeveniments viscuts reapareixen transformats i amb noves significacions. Per exemple, ja no serien «boletes negres», sinó de «color de raïm blanc», però que es van tenyint per significar el color de la sang vessada, igual com es transforma la llum de la creu de la casulla del capellà, que semblava sang. És la sang dels soldats, a què fan eco diverses escenes de la novella, des de l'escena de les vísceres al mercat al *color de sang de bou* del quadre de les llagostes. En aquest passatge, de *color*, passa a ser *olor* de sang que s'escampa per tota l'església. La transformació de les boletes reforça la presa de consciència del pes dels esdeveniments que viu la protagonista en aquest moment del relat.

A més de totes les possibles associacions religioses (començant per la referència a Jonàs amb l'expressió «ventre d'un peix», que ja ha estat remarcada en altres estudis), en aquest capítol hi ha un munt d'altres associacions, identificacions i condensacions. Per exemple, la dona que segueix la protagonista i amb qui suposa que comparteix la pèrdua d'algú en la guerra duu un abric «de color de mosca com la sotana de mossèn Joan», i fa reaparèixer en escena aquest personatge, tan diferent del capellà vestit amb una casulla blanca, «de seda amb rams». A més, aquesta senyora duu el paraigua amb les barnilles, que ens remet a la visió de la carcassa d'en Quimet i l'estranya gàbia de què s'escapa en la seva visió la protagonista.

Pel que fa a les veus que es comencen «a sentir», s'identifiquen finalment amb un «cant d'àngels», semblant però alhora diferent del de dins del cargol. Els àngels, que van prenent diversos papers al llarg de la novella —primer, el de custodi del paradís, després, el de salvador de Natàlia en un possible accident— i apareixen reiteradament en la fraseologia —per descriure el son plàcid dels nens o per evocar les reminiscències celestials dels coloms idealitzats—, esdevenen aquí «àngels enrabiats». Culminen el clímax de l'escena fent de missatgers de les veus apagades per la mort i esclatant davant del mal. Aquesta escena esdevé una de les més emotives de la novella per l'acumulació de records i d'associacions. I és també una mostra de l'elaboració del text, en què els fets descrits com a part de la quotidianitat es transformen i es reelaboren en les visions.

2.4. ANTONI I LA RELIGIÓ: UN CONTRAPUNT

Com ja hem anat assenyalant, Antoni és en molts aspectes l'anvers d'en Quimet: si Quimet era autoritari i feia llargs sermons, Antoni, en canvi, parla poc i deixa les eleccions a mans de Natàlia. I pel que fa als referents religiosos, mentre que Quimet n'està imbuït, Antoni no hi fa referència. La narradora no descriu objectes religiosos que hi hagi a casa seva, ni tampoc expressions explícitament religioses en el seu discurs. Hi podríem relacionar l'allusió al «jardí» que li «posa a dintre» Natàlia quan accepta de casar-s'hi, que podria ser una allusió al paradís. Tanmateix, Antoni s'expressa de forma metafòrica i laica. En canvi, en alguns moments allibera Natàlia de la persistència de les paraules de Quimet: mentre contempen les mosques vironeres que Quimet relacionava amb el dimoni, ell ho llença tot per la claveguera. Igualment, quan en l'època que Natàlia viu al costat d'Antoni hi ha actes de tipus religiós, tota l'atenció es gira vers la part més social i laica. Així s'anuncia, per exemple, la primera comunió al capítol XLII: «I els nens van fer la primera comunió. Tots vam estrenar vestit.» Se'n descriuen els aspectes pràctics, socials. Igualment, quan es casa Rita, se'n descriu sobretot la confecció del vestit de núvia i la impaciència del promès. No es parla de sermons ni gairebé tampoc de la cerimònia religiosa. I la sexualitat que canalitzaven també es transforma. En lloc del sermó, ara hi ha un ball, en un món laic i físic, amb les gotes de suor de la Rita i el collaret de perles que es trenca. L'únic element de reminiscències religioses és el quadre de les llagostes que reben de regal. Al costat d'Antoni, Natàlia s'allibera de la «pressió sexual» que podia sentir al costat de Quimet i que subratllaven els símbols que la tradició i la visió tradicional del món imposaven a la parella. Així, l'absència de pressió sexual s'acompanya de l'absència de «pressió religiosa».

Un altre motiu de contrast és entre els dimonis i l'infern, que apareixen recurrentment al llarg del relat, i aquest personatge. Després del «crit d'infern», amb què la protagonista s'allibera de l'opressió passada, al final, quan torna al costat de l'Antoni, diu: «ens vam adormir, com dos àngels de Déu». Aquests àngels tenen un punt irònic, en contrast amb els «àngels enrabiats» de l'església i amb tots els dimonis i els inferns que han anat apareixent en l'obra.

3. Conclusions

Rodoreda disposa i reelabora per mitjà de la veu de Natàlia tot un seguit de símbols religiosos amb diferents funcions. Una d'aquestes funcions és la caracterització dels personatges i de les relacions de poder que s'estableixen entre ells. L'exemple més clar és el de Quimet, que prova de basar la seva autoritat en el seu món mític d'origen religiós que només recula davant de mossèn Joan. Una altra funció és la creació d'un univers ambivalent, com ho són també els símbols, que es relaciona sovint amb la sexualitat, la culpa i la violència.

En tots aquests fragments hem vist com la repetició de les imatges s'acompanya de la volguda repetició dels significants al llarg de la novel·la, però també com en cada rememoració prenen un sentit diferent. Natàlia recorda i narra. I en aquest acte, les diferents imatges bíbliques, tal com són explicades/mediades, caracteritzen no només el relat i la successió de fets, sinó principalment la situació en què es troba Natàlia respecte a ells. Es recreen, doncs, com havíem anunciat, les repeticions, tal com es troben en la gran influència que és la Bíblia, però sobretot tal com es troben en el somni, amb les condensacions i desplaçaments que li són propis. Això evidencia com en la novel·la és essencial el treball dels significants. D'un capítol a l'altre no es recorden només els temes, sinó els mots mateixos que contribueixen en la formació de l'imaginari amb què es va emmirallant la protagonista.

És amb aquesta subtilitat que Rodoreda pot situar el relat enfront de l'*statu quo* i qüestionar-lo, cosa que encara es fa més punyent gràcies a l'ambigüitat i l'ambivalència amb què es presenta. Natàlia no explicita els sentiments, però sí les seves reaccions, que inclouen actituds contradictòries. L'ambigüitat de la novel·la permet llegir aquestes actituds tant com un reflex de la naturalesa humana com un rebuig de l'opressió, de l'estructura social, com suggeria Jerez-Farrán. El text, però, no és explícit, i probablement aquí hi ha la seva força. Colometa es troba entre l'atracció i el rebuig pel que representa Quimet, i l'atracció i el rebuig per la

sexualitat. El que sí que apareix, però, com un qüestionament del model és la presa de paraula de la narradora.

Hem vist també, a través dels fragments analitzats i les seves relacions, el paper destacat que té la lectura de l'Apocalipsi en aquesta obra, i no només en el quadre de les llagostes, sinó en la resta de símbols que s'hi relacionen: la glòria del Senyor en els núvols o les al·lusions al Judici Final. Aquestes associacions es poden relacionar amb la culpa, com ja han analitzat estudis anteriors, i amb l'estat d'angoixa de la protagonista; en el seu món interior i a causa dels esdeveniments, des de la premonició de la guerra a les conseqüències traumàtiques un cop passada, que són contínuament evocades.

És part de la saviesa narrativa de Rodoreda la forma com es posa en relleu la fascinació dels personatges pels objectes i les imatges, evident en aquesta novella i en d'altres —penso, per exemple, en com contempla els objectes Teresa Valldaura. És un recurs per dotar aquests objectes de significació, per penetrar en els personatges, i també constitueix una mostra de com l'art forma part del pensament de Rodoreda. A través d'aquestes imatges llegim una pinzellada de les idees de Rodoreda sobre l'art, la pintura i sobre les sensacions que provoquen, com tan clarament exposava al pròleg de *Mirall trencat*.

Segona part. La traducció

1. Qüestions preliminars

L'objectiu d'aquesta segona part és analitzar com s'han interpretat en les traduccions en castellà, en francès i en grec els referents religiosos de *La plaça del Diamant* i la funció que tenen en el text. Des del moment que cada traducció representa una nova interpretació del text, no podem esperar que la lectura dels traductors sigui la que acabem d'exposar nosaltres.²³ Sí que podem, tanmateix, observar-hi i analitzar-hi com s'han interpretat els mateixos elements que hem observat en aquest estudi i les seves connotacions, com s'han tingut en compte la cohesió i la correspondència entre els significants en el text, i l'actitud de la veu narradora i dels diversos personatges respecte a les imatges d'origen religiós amb què Rodoreda pobla el seu univers.

Pel que fa al corpus, tenint en compte la gran quantitat d'ítems en què hem identificat referents religiosos, hem centrat l'anàlisi només en alguns fragments en què es fan evidents les reelaboracions de l'imaginari religiós de què hem parlat en la primera part. Deixem, en canvi, per a un altre treball l'anàlisi d'altres ítems del corpus que puguin ser també significatius. Respecte a la metodologia, no tenim la intenció de crear un nou model d'anàlisi, sinó de posar en pràctica els existents, tal com expliquem a continuació.

Atès que la Bíblia es constitueix com a hipotext de la major part de reelaboracions de relats d'origen religiós que hem analitzat, cal reflexionar sobre com es reproduceix la referència al text i a la tradició que comporta. Sembla que la forma més evident de traduir els intertextos bíblics, almenys quan n'hi ha una al·lusió clara, hauria de ser per l'equivalent del mateix passatge a què s'alludeixi a l'original.

23. Som conscients, a més, que en el producte final poden haver existit altres restriccions més enllà de la voluntat del traductor (cf. Marco 2004, Andújar Moreno 2016), sobre les quals no tenim prou informació per integrar-les a aquest estudi.

Segons Venuti, tanmateix, moltes vegades una «allusió bíblica en un text estranger no es tradueix de forma precisa per mitjà d'una allusió al mateix passatge de la Bíblia en la llengua de traducció» (2009, p. 161). La raó és que les versions de la Bíblia en diferents llengües comporten una acumulació de significats, valors i funcions en cadascuna de les cultures a què pertanyen. En la nostra novel·la no tenim citacions directes de la Bíblia, sinó que, com hem vist, s'hi fa referència a través de múltiples mediacions. Amb tot, a través de les veus dels personatges reconeixem paraules bíbliques que remetent directament al text. És també significatiu, doncs, tant el valor que tenen en la cultura de partida i en la d'arribada com el valor que tenen en boca dels personatges en les diferents versions.

En el cas de la cultura grega, l'acumulació de valors del text bíblic és especialment interessant per una característica diferent de la resta de tradicions: en grec, tot i que n'hi ha traduccions a la llengua moderna, la Bíblia es llegeix encara segons la traducció dels Setanta de l'Antic Testament i segons l'original grec del Nou. A més, s'han forjat moltes expressions a partir de frases bíbliques que han passat a la llengua actual o en la forma antiga o en la forma culta (l'anomenada *katharévussa*, la variant que proposava «purificar» la llengua moderna per acostar-la a l'antiga). Els termes d'origen bíblic que es puguin inserir en una novel·la contemporània són comprensibles per al lector modern, però són percebuts com a antics o com a hereus d'una tradició antiga en més gran mesura que en les traduccions a altres llengües. En els casos en què sigui significatiu, cal observar, doncs, com s'insereixen i/o s'adapten les expressions en grec antic o en *katharévussa* a la traducció en una llengua moderna, i assenyalar l'efecte que pot tenir l'ús de diverses varietats lingüístiques en el text.

Els referents religiosos que hem estat analitzant, tant els d'origen bíblic com les referències a objectes i tradicions, s'inclouen en els anomenats «referents culturals». A l'hora d'analitzar com s'han traduït, tindrem en compte el grau d'«anostrament» o d'«estrangerització», segons la terminologia de Lawrence Venuti (2008), i les diverses tècniques que segueixen les traduccions, des de la «transferència» o «manlleu» a l'«equivalent cultural», seguint l'adaptació de Josep Marco de la classificació dels diferents procediments de traducció de Newmark (Marco 2002, p. 210-214; 2004 pàssim).

Tanmateix, més enllà de l'anàlisi dels referents separadament, cal tenir en compte alhora el valor que tenen com a constituents de l'imaginari del món en què es troben els personatges, i especialment en la formació dels records i de les imatges que evoca la narradora i que la construeixen a ella com a protagonista del relat. Cal analitzar, doncs, també com s'han traslladat les relacions textuales que s'estableixen de forma tan essencial en l'estructura de la narració. L'anàlisi d'aquests elements ens porta al terreny de l'estilística i al seu estudi des de l'àmbit de la traducció. D'aquest àmbit, tenim en català almenys dos estudis que se'n poden con-

siderar un referent. Un és el ja citat *El fil d'Ariadna: Anàlisi estilística i traducció literària* de Josep Marco, i l'altre, l'estudi *Llengua i estilística en la narrativa de Jane Austen: Les traduccions al català*, de Victòria Alsina. El primer estudi proposa un model general d'anàlisi de l'estil en les traduccions, i el segon, una aplicació pràctica. Aquests autors es basen en la lingüística de Halliday, i les tres funcions que suposa (interpersonal, ideacional i textual), que Alsina aplica, seguint Leuven-Zwart, als tres elements claus de la narratologia (història, discurs i narració) (Alsina 2008, p. 18-37).

Reprement el fil d'aquests autors i de Leuven-Zwart (1989 i II), ens proposem descriure, d'una banda, les modificacions microestructurals (en les frases, clàusules i sintagmes) que puguin tenir conseqüències en el text més enllà de la frase, a nivell del discurs i la narració.²⁴ Alhora, per tal d'analitzar la cohesió del text, és important fixar-nos en les repeticions. Tal com apunta Alsina, «una de les maneres d'aconseguir o reforçar la cohesió del text és mitjançant l'ús de paraules que es repeteixen, que s'oposen o estableixen algun altre tipus de relació i al llarg del text van adquirint un sentit més ple» (Alsina 2008, p. 87). En el nostre cas, es tracta de la combinació de paraules i motius que es transformen al llarg del text a mesura que Rodoreda els narra des de diferents perspectives, com a part del discurs d'algun dels personatges que reporta la narradora o transformat a través dels pensaments o visions interiors que s'atribueixen a la protagonista.

Com en la primera part, en primer lloc centrem l'anàlisi en els motius i els mites que apareixen a partir de les paraules de dos personatges que els fan de mediadors, Quimet i mossèn Joan, per ser després reelaborats per Natàlia, i, a continuació, ens centrem en els motius relacionats amb els objectes. En els passatges corresponents hi identifiquem, en primer lloc, l'element d'origen religiós, n'analitzem la traducció com a referent cultural i descrivim la traducció de l'estil i, especialment, de la cohesió (essencial per relacionar els records i les repeticions en el discurs de Natàlia).

Abans de passar a l'anàlisi, però, fem una petita introducció a cadascuna de les traduccions i al valor que té el fet que en dues de les tres llengües estudiades no només tenim una traducció de *La plaça del Diamant*, sinó també retraduccions.

24. Leuven-Zwart proposa, a més, una classificació de les categories amb què es poden descriure els diferents tipus de modificació i una anàlisi dels seus efectes. Per exemple, analitza l'especificació i la generalització a diferents nivells, que poden portar, per exemple, a un to o bé més evocatiu o bé més vague o, respecte als elements sintagmàtics (fònics, lèxics o sintàctics), a un determinat èmfasi en el missatge, o el registre o l'ús d'arcaïsmes que marquen la distància temporal, les modulacions basades en elements culturals, etc. Com Alsina (2008), aquí seguim més el plantejament general de Leuven-Zwart que no pas la classificació estricta.

2. Presentació de les traduccions

Si bé comptem amb una certa bibliografia sobre les traduccions de *La plaza del Diamant* en anglès (Andreu-Besó 1999, Marín-Dòmine 2003, Miguélez Carballeira 2003, Keown 2005) i amb diversos estudis comparatius en aspectes determinats de les traduccions en aquesta llengua, en castellà i en francès (Cunillera 2009a, Cunillera 2009b, Ivorra 2020), no és extensa la bibliografia que ens informa del context i les condicions de traducció de l'obra en les tres llengües que analitzem aquí. L'estudi més sistemàtic i complet és el que dedica Judith Sánchez Gordaliza (2012) a la primera traducció castellana, la d'Enrique Sordo, de 1965, treball que inclou, d'altra banda, diverses informacions sobre el procés de traducció a l'anglès, al francès i a altres llengües.

Sánchez Gordaliza segueix el procés de traducció de l'obra al castellà a través de la correspondència entre Joan Sales i Mercè Rodoreda.²⁵ Destaca la insistència de Sales en la necessitat de disposar al més aviat possible d'una traducció castellana o francesa per tal de poder arribar després a «totes les llengües del planeta». Com s'observa en els documents, Joan Sales tenia reticències amb els editors en castellà a Barcelona perquè no mostraven interès per la literatura catalana. Finalment, va rebre l'encàrrec de traduir-la Enrique Sordo (Santander, 1923 - Barcelona, 1992) i la seva versió es va publicar a Edhasa el 1965, només tres anys després de l'edició en català.

Tant Sales com Rodoreda tenien molta confiança en Sordo, escriptor, crític literari i traductor, establert a Barcelona però nascut a Santander, que fins llavors tenia una breu experiència com a traductor, «la traducción del francés de 5 libros sobre arte» (Sánchez Gordaliza 2012, p. 277). Segons Sánchez Gordaliza, els elogis de Sales es devien fonamentar en la seva obra com a autor i crític literari. La ma-

25. La correspondència amb Sales ha estat editada per Casals 2008.

teixa autora destaca que la traducció de Sordo va servir de base per a moltes traduccions indirectes de *La plaça del Diamant* —una de les quals és també la primera de les traduccions gregues. Pel que fa a les traduccions posteriors en castellà, Sánchez Gordaliza fa una proposta de retraducció a la seva tesi, però de moment ha restat inèdita. Posteriorment, el 2021 se'n va publicar una altra versió també a Edhasa, a càrrec de Sergio Fernández Martínez, de la qual parlarem més avall.

Tal com podem llegir a la tesi de Sánchez Gordaliza, la traducció al francès va arribar a port també gràcies a la insistència de Joan Sales. Sales la proposà de bon principi a Bernard Lesfargues (Brageirac, Dordonya, 1924-2018), que ja havia traduït *Incerta glòria. La place du Diamant* no va sortir, però, fins al 1971, de tal manera que va ser precedida no solament de la versió castellana, sinó també de la primera versió en anglès (1967). Es va publicar a Gallimard, cosa que clarament conferia prestigi a l'obra, i, tal com s'hi esmenta, la traducció es va fer en col·laboració amb el lingüista i escriptor nord-català Pere Verdaguer (Banyoles, 1929 - Perpinyà, 2017). Per la correspondència amb Joan Sales deduïm que Verdaguer en va fer una primera versió i Lesfargues en va fer «una revisió molt acurada», per tal de trobar «les expressions populars franceses equivalents a les [...] catalanes» de Rodoreda (vegeu Sánchez Gordaliza 2012, p. 262-263). Maria Llombart, en el seu article sobre les traduccions d'obres catalanes al francès entre 1944-1977 (2018), destaca la importància de la sensibilitat occitanista i catalanista de Lesfargues. Aquesta sensibilitat s'aprecia perfectament en les paraules de Lesfargues que reporta Joaquim Mallafrè, segons les quals, com que «no hi ha vida occitana normal, la traducció del català serveix, d'alguna manera, la causa occitana» (Mallafrè 2010, p. 74). Llombart, al seu torn, remarca que als anys setanta les traduccions d'obres catalanes eren vistes com a producte de la reivindicació antifeixista. Insisteix, alhora, en el fet que *La plaça del Diamant* es presenta com «el *chef d'œuvre* de la novella en català en el darrer quart de segle» (Llombart 2018, p. 91). Aquesta qualificació l'acompanyarà també en les traduccions i la difusió en altres països i altres llengües.

Tal com vam descriure en un estudi precedent (Badell 2020-2021), en grec comptem amb dues traduccions de *La plaça del Diamant*. La primera, amb el títol *Η πλατεία των διαμαντιών*, és obra de Dina Sideri i es va publicar el 1987 a l'editorial Dorikós. La segona du el títol *Πλατεία Διαμαντιού*, és obra d'Evriviadis Sofós i es va publicar a la col·lecció «Εικοστός αιώνας» («Segle XX») de l'editorial Kastaniotis el 2019. Les dues edicions tenen clares diferències, tant pel que fa a la presentació de l'obra com a les estratègies de traducció, lligades, primerament, als contextos històrics i culturals en què s'inscriuen. La de Sideri va ser la primera traducció d'una novella catalana en grec modern, per la qual cosa cal reconèixer-li, primer de tot, el caràcter pioner. La presentació i els paratexts desprenen un gran entusiasme per l'obra, per l'escriptora i per explicar la cultura catalana a Grècia.

La traducció, però, és indirecta i, probablement per la manca d'experiència de la traductora en aquell moment (aquesta era una de les seves primeres traduccions) i d'eines per traduir del català al grec, hi ha alguns errors. També hi ha força neutralitzacions i omissions, que configuren una imatge de l'obra força diferent de la que es desprèn de la lectura en català. Pel que fa al registre, però, té el mèrit d'utilitzar un llenguatge popular que recrea perfectament el de la narradora.

La versió de Sofós és, com ho serà la de Fernández Martínez, una retraducció. Com assenyala Venuti, les retraduccions presenten una doble inscripció en la cultura d'arribada, en què creen nous valors (Venuti 2004, p. 25). Pel que fa a la retraducció grega, la gran diferència respecte a la primera traducció rau en el fet de ser directa. Sofós coneix perfectament el català, va estudiar un màster de traducció a la Universitat Autònoma de Barcelona i anteriorment ja havia dut a terme altres traduccions de novel·les catalanes, entre les quals *Jo confesso* de Jaume Cabré, que va ser premiada i va tenir un extraordinari èxit de vendes a Grècia. Posteriorment a *La plaça*, Sofós ha dut a terme també la primera traducció grega de *Mirall trencat*, publicada el 2021. A més d'una major expertesa en l'aproximació al text original, aquesta retraducció significa també la inserció de l'obra en una editorial de prestigi, Patakis, i amb molta difusió, que presenta el llibre com un clàssic modern, de manera que se'n realça el valor literari i la importància que se li reconeix internacionalment.

Pel que fa a la nova versió castellana, també és revalorada pel nivell d'expertesa del traductor. Sergio Fernández Martínez és acadèmic i traductor del català. A més, ha dut a terme diversos treballs sobre Rodoreda, ha publicat els seus contes infantils a Siruela en traducció de Jenn Díaz i ha traduït també *Aloma* (2023). La seva traducció de *La plaça del Diamant* presenta una precisió difícil de trobar en altres traduccions, que neix probablement d'aquest coneixement de l'obra de l'autora.

Un factor íntimament relacionat amb els canvis en l'elaboració i presentació de les traduccions és el canvi en la percepció de l'autora al llarg del temps. Tot i l'èxit de públic que ha acompanyat l'obra des del principi, ha estat amb els anys que s'ha consolidat com a referent en la literatura catalana contemporània i que ha anat despertant l'interès apassionat d'estudiosos i traductors.

Finalment, cal assenyalar també que l'univers i el llenguatge popular que recrea Rodoreda han canviat des dels anys seixanta del segle xx fins ara, cosa que pot seduir els lectors, però que alhora representa un repte per als traductors i un ampli camp per a la presa de decisions.

3. Comparació de les traduccions

Passem a comparar el trasllat dels referents religiosos en les tres traduccions a partir dels tres eixos que hem anunciat: els introduïts per la mediació de Quimet, per la de mossèn Joan i pels objectes.

3.1. QUIMET: EL SERMÓ, LA DONA DE SAL I EL DIMONI

3.1.1. *El sermó al Parc Güell i la visió durant el petó*

Un dels elements clau de la caracterització de Quimet per part de la narradora és el sermó del Parc Güell. Com hem vist més amunt, aquesta paraula —*sermó*—, la seva volguda repetició i la seva inserció en l'educació religiosa amb què Quimet vol justificar la seva autoritat introdueixen els primers paràmetres de com s'instaura la relació home-dona en la parella. Veurem ara com s'ha tractat aquesta qüestió en les traduccions.

Pel que fa a la traducció de la paraula *sermó* en l'escena al Parc Güell, totes cinc traduccions proposen un equivalent: *sermón* (cast.), *sermon* (fr.), *κήρυγμα* (gr.). En tots els casos, aquest equivalent s'utilitza en el sentit figurat de discurs llarg i feixuc. El valor pejoratiu que dona Natàlia a aquesta paraula no es circumscriu, però, a la seva sola aparició, sinó que és accentuat per la repetició i l'anàfora, que podem observar en els fragments en negreta:

Va fer-me un gran **sermó** sobre l'home i la dona [...].

I altra vegada sermó: molt llarg. Va sortir molta gent de la seva família: els seus pares, un oncle que tenia capelleta i reclinatori, els seus avis i les dues mares dels Reis Catòlics que eren, va dir, les que havien assenyalat el bon camí.

I aleshores, que de primer no ho vaig acabar d'entendre, perquè ho va ajuntar amb altres coses que deia, va dir, pobra Maria... **I altra vegada** les mares

dels Reis Catòlics i que potser ens podríem casar aviat perquè ja tenia dos amics que li buscaven casa. **I que** em faria uns mobles que així que els veuria cauria d'esquena perquè per alguna cosa era ebenista **i que** ell era com si fos Sant Josep **i que** jo era com si fos la Mare de Déu.

Les dues traduccions castellanques (cf. annex) conserven aquests elements estilístics, amb la sola diferència que el segon *sermó* és precedit d'article: «*el sermón*». En francès, hi observem més variacions. El fragment «I altra vegada sermó: molt llarg» es tradueix per «Et voilà reparti: un sermon particulièrement long». Hi ha una divergència respecte a la sintaxi del TO, que se sent probablement com a necessària per tal de recollir la iterativitat de l'expressió catalana, i un petit canvi de registre, quan el simple *molt* esdevé *particulièrement*. El canvi sintàctic, si bé aporta expressivitat, impossibilita l'anàfora, ja que després «I altra vegada...» es tradueix d'una forma més propera a la sintaxi de l'original, com «Et de nouveau...» Així, els canvis intenten reproduir en la traducció l'expressivitat del text, tot i que l'allunyen lleugerament de l'estil de Rodoreda.

Pel que fa a les traduccions gregues (cf. annex), Sideri, tot i que no conserva l'anàfora i hi ha alguna confusió en els referents culturals (les mares dels Reis Catòlics), aconsegueix reproduir el to popular en les repeticions que caracteritzen aquest discurs. El primer κήρυγμα l'introdueix una forma de to popular, αρχίνησε, que, amb una petita *variatio*, esdevé «ἀρχισε» per introduir el segon: «Κι ἀρχισε κι ἄλλο κήρυγμα.» L'anàfora següent («i altra vegada...») no la conserva, però sí el to, gràcies a l'expressió «και ξανάπιασε πάλι». Sofós, tot i que no conserva tots els referents (l'oncle «que tenia capelleta i reclinatori» es neutralitza en «πολύ σημαντική προσωπικότητα», és a dir, «una personalitat molt important»), sí que manté la sintaxi i el joc d'anàfores del TO. Malgrat que no fa servir expressions tan marcadament populars com Sideri, també reté el to si més no col·loquial i oral.

Poc després d'aquesta conversa ve l'escena del petó, en què la protagonista té una visió impregnada de referents religiosos que es transformen tot combinant-se amb la imatge de l'armari d'en Quimet. Citem a continuació les cinc traduccions, separant el fragment en unitats més petites que en permetin la comparació:

TO	Sordo	Lesfargues	Sideri	Sofós	Fernández Martínez
així que va començar a fer-me el petó vaig veure Nostre Senyor a dalt de tot de casa seva,	y así que empezó a darme el beso vi a Nuestro Señor en lo más alto de su casa,	quand il a commencé à m'embrasser j'ai vu Notre-Seigneur tout en haut dans sa maison,	Κι ήταν τότε, εκείνη τη στιγμή που άρχισε να με φιλάει, που είδα τον Κύριο μας, ψηλά στο θόλο του	και μόλις άρχισε να με φιλάει είδα τον κύριο Μας πάνω απ' το σπίτι του,	y en cuanto empezó a darme el beso vi a Nuestro Señor en lo alto del todo de su casa,
ficat a dins d'un núvol inflat,	metido dentro de una nube inflada,	dans un nuage enflé	μέσα σ' ένα φλογισμένο σύννεφο.	μέσα σ' ένα μεγάλο σύννεφο,	metido dentro de una nube inflada,
voltat d'una sanefa de color de mandarina, que se li anava descolorint d'una banda,	rodeado de una cenefa de color de mandarina que estaba descolorida en una punta,	avec une bordure couleur mandarine qui se décolorait peu à peu d'un côté,		περιτριγυρισμένο από ένα μανταρινί πλαίσιο, που ξεθώριαζε από τη μία πλευρά,	rodeado de una cenefa de color de mandarina, que se le iba decolorando por un lado,
i Nostre Senyor va obrir els braços a gran amplada, que els tenia molt llargs,	y Nuestro Señor abrió los brazos muy abiertos, que los tenía muy largos,	et Notre-Seigneur a ouvert tout grands les bras, il les avait très longs,	Κι ο Κύριος ορθάνοιξε τα μπράτσα του, δυο πελώρια μπράτσα,	κι ο κύριος Μας άνοιξε διάπλατα τα χέρια του, που ήταν και πολύ μεγάλα,	y Nuestro Señor abrió los brazos en toda su amplitud, que los tenía muy largos,
va agafar el núvol per les vores i es va anar tancant a dintre com si es tanqués a dintre d'un armari.	cogió la nube por los bordes y se encerró como si se encerrase dentro de un armario.	et il a attrapé les bords du nuage et les a refermés comme s'il s'enfermait dans une armoire.	έπιασε τις άκρες του σύννεφου και κλείστηκε μέσα τους όπως κλεινόμαστε σε μια τσουλάπα.	έπιασε το σύννεφο από τις άκρες και χώθηκε μέσα σαν να επρόκειτο να χωθεί σε τσουλάπα.	agarró la nube por los bordes y se encerró dentro como si se encerrase dentro de un armario.

D'aquestes traduccions, la de Sideri és la que introdueix més variacions respecte el text original. Talla el paràgraf en dues parts amb un punt després de la primera referència al núvol i omet la descripció de la sanefa. A més, hi ha diverses petites desviacions de sentit. En destacaríem la traducció de *casa* per *θόλο*, que significa «cúpula». Es tractaria d'una especificació que evoca un motiu arquitectònic freqüent en els edificis religiosos que no apareix en l'original, amb la qual cosa indueix a relacionar la visió amb l'interior d'una església. També destacaríem que el núvol esdevé φλογισμένο («en flames») —cosa que dona un to més apocalíptic al text—, i també un canvi de persona del verb final. Segons la versió de Si-

deri, no és Crist qui fa com si es tanqués en un armari, sinó que fa «tal com ens tanquem [nosaltres, en primera persona del plural] en un armari». La versió de Sideri dona una interpretació molt concreta del text i, curiosament, relaciona la visió de Natàlia amb una suposada experiència comuna.

Les dues versions castellanes segueixen de prop l'original, però la de Fernández Martínez una mica més: a diferència de Sordo, manté l'aspecte progressiu amb *se le iba decolorando*, tradueix a *gran amplada* per una expressió semblant (*en toda su amplitud*) i manté la repetició *dintre... dintre* de l'últim fragment amb la repetició de *dentro... dentro*, amb la qual cosa fa el mateix èmfasi en aquesta idea que el TO. Amb això confirma una de les característiques que se solen trobar en les retraduccions, una major precisió. La traducció de Sofós, que també és una retraducció, és clarament més precisa que la de Sideri. I també com la de Fernández Martínez introdueix un element emfatitzador. «Es va tancar a dintre» es tradueix per *χώθηκε μέσα*, és a dir, amb un verb que reproduïx el caràcter popular i que subratlla l'estretor del lloc on es tanca.

De fet, les quatre traduccions (cast., fr. i gr. de Sofós) donen els equivalents dels elements que descriuen la visió (casa, núvol, sanefa, braços i comparació amb el tancament en l'armari). Però hi ha diferències en els elements estilístics que subratllen el tancament. Per exemple, Lesfargues i Sofós ometen el participi *ficat* (omissió que compensa Sofós amb el posterior *χώθηκε*). Pel que fa a la repetició de *dintre* a la part final del text, volgudament redundants en el TO, només la reproduïx Fernández Martínez, amb la ja esmentada repetició de *dentro* (en negreta al quadre). Així, amb les mateixes repeticions i la mateixa insistència en els verbs que signifiquen «ficar-se» o «tancar-se» aconseguïx reproduir també en l'expressió lingüística el vessant opressiu i obsessiu d'aquesta visió, fàcilment interpretable amb valor premonitori sobre com serà el casament amb en Quimet. A l'altre extrem hi hauria la versió de Lesfargues, que, seguint una estratègia d'anostrament, obvia l'èmfasi en aquest mot, però recrea altres efectes estilístics més adaptats a l'expressió francesa, com el joc entre «refermer» i «enfermer».

3.1.2. *La dona de sal i el dimoni com a mosca vironera*

Un altre discurs de Quimet amb referents religiosos és el que pronuncia durant el dinar a casa de la seva mare, que esdevé objecte de diverses rememoracions al llarg de la novella. La primera referència és a la dona de Lot. Ho veiem en aquest passatge, encarat a les seves traduccions:

I en Quimet en comptes de tirar-se sal al plat va començar a dir que si tots érem de sal d'ençà que aquella senyora que no va creure el seu marit **s'havia girat tot d'una** quan el que se li demanava era que caminés ben dreta i endavant.

Sordo: Y el Quimet en lugar de echarse sal en el plato empezó a decir que todos estábamos hechos de sal desde que aquella señora que no creyó a su marido **se volvió** a mirar aunque se le había dicho que anduviese bien derecha y para adelante.

Lesfargues: Et Quimet, au lieu d'ajouter du sel, a demandé si on était tous en sel depuis que cette dame qui n'avait pas voulu croire son mari **s'était retournée** alors que ce qu'elle avait de mieux à faire, c'était de filer droit.

Sideri: Κι ο Κιμέτ αντί να βάλει αλάτι στο πιάτο του άρχισε να λέει πως είμαστε όλοι φτιαγμένοι από αλάτι

Sofós: Ο Κιμέτ, αντί να ρίξει αλάτι στο πιάτο, άρχισε να λέει ότι όλοι ήμασταν από αλάτι από τότε που εκείνη η κυρία δεν πίστεψε τον σύζυγό της και **γύρισε να κοιτάξει πίσω**, όταν αυτό που της είχε πει ήταν να κοιτάζει μπροστά της και να περπατάει ευθεία.

Fernández Martínez: Y Quimet en vez de echarse sal en el plato empezó a decir que si todos estábamos hechos de sal desde que aquella señora que no creyó a su marido **se había girado de repente** cuando lo que se le pedía era que caminase bien derecha y hacia delante.

Tal com el TO fa referència a la dona de Lot sense anomenar-la, sinó com «aquella senyora que...», així també ho fan les traduccions, de manera que conserven el to oral i imprecís d'en Quimet, que a través d'aquesta referència amonesta la seva mare per no haver posat prou sal, la veïna per la seva presència causada per un enfrontament amb el marit i, a través d'elles, les dones que no creuen.

En aquestes traduccions, hi ha una dificultat en la interpretació de la conjunció *si*. El seu ús després del *que* marca probablement un to popular i oral que transmetria una valoració negativa de la narradora respecte al discurs d'en Quimet, o perquè és repetitiu o perquè s'allarga massa sobre un tema. Només Fernández Martínez el manté amb el valor que sembla tenir al TO. En la traducció francesa, on diu que «a demandé si on était tous en sel», el *si* s'interpreta com a interrogatiu. Les versions de Sordo, de Sideri i de Sofós l'ometen. D'altra banda, la versió de Sideri omet també la referència a la dona de Lot. Diu que tots estem fets de sal i després passa ja a parlar de la veïna. Ens sembla que aquesta omissió resta profunditat al text, perquè la frase de Quimet perd el sentit si no es fa referència a l'ús misogin que fa del mite i també perd sentit el record que té Natàlia d'aquestes paraules al cap dels anys.

En el text original, el «marit» demanava que la dona caminés «ben dreta i endavant», expressió que en totes les traduccions trobem traslladada de forma que el sentit sigui explícit, però que soni també com una forma popular. En lloc

d'avançar, però, ella «s'havia girat tot d'una». Una traducció literal d'aquesta expressió només la trobem en Fernández Martínez. En canvi, Lesfargues elideix el caràcter sobtat del gir, ja que no hi ha cap equivalent per a *tot d'una*, mentre que Sordo i Sofós fan una ampliació explicitant que s'havia girat per *mirar* enrere, cosa que no apareix en el TO. Es tracta d'una forma d'anostrar el text: aquest mirar enrere és el que té al cap el lector sobre el mite de la dona de Lot, ja que segons el Gn 19,26 «la dona de Lot va mirar enrere i es convertí en una estàtua de sal» (trad. BCI).

Al capítol xxxvi, Natàlia recorda les paraules d'en Quimet justament quan, en lloc d'anar «ben de dret cap a casa» amb el salfumant, tal com s'havia proposat, la criden i es gira. Aquesta escena la trobem traduïda així:

TO: Em van²⁶ cridar i **vaig girar-me**, i el que em cridava era l'adroguer de les veces que s'acostava cap a mi i quan **em vaig girar** vaig pensar en **la dona de sal**.

Sordo: Me llamaron y **me volví**, y el que me llamaba era el tendero de las arvejas que se acercaba a mí y cuando **me volví** pensé en **la mujer de sal**.

Lesfargues: Quelqu'un m'appelait et **je me suis retournée**. C'était l'épicier qui m'appelait et qui venait vers moi, et **en me retournant** j'ai pensé à **la femme de sel**.

Sideri: Άκουσα να με φωνάζουν και γύρισα. Ήταν ο μπακάλης. Με πλησίασε. Εγώ **είχα μείνει στήλη άλατος, σαν τη γυναίκα του Λοτ**.

Sofós: Με φώναξαν και **γύρισα**, κι αυτός που μου φώναζε ήταν ο μαγαζάτορας με τον βίκο που με πλησίαζε, και **καθώς γύριζα** σκέφτηκα **την κυρία που έμεινε στήλη άλατος**.

Fernández Martínez: Me llamaron y **me giré**, y el que me llamaba era el tendero de las vezas que se acercaba hacia mí y cuando **me giré** pensé en **la mujer de sal**.

En aquest fragment, la repetició, clarament volguda en el TO, té una importància clara. En les traduccions en castellà, es conserva la sintaxi i les mateixes repeticions. Totes dues repeteixen, a més, els verbs del discurs de Quimet en el capítol vi. En Rodoreda hi ha una *variatio* («vaig girar-me» / «em vaig girar») que no es pot traslladar al castellà si es vol utilitzar el mateix temps verbal. La referència a «la dona de sal» també es tradueix amb un equivalent. En tots els casos és

26. «Va», en la primera edició, però corregit en edicions posteriors.

evident que pensa en la dona de qui havia parlat Quimet perquè s'havia girat. Sobre la traducció francesa, podem assenyalar el mateix sobre la referència a la dona de sal i sobre la repetició del verb aquí i al fragment del capítol VI, però, en canvi, hi ha algunes modificacions des del punt de vista sintàctic. D'una banda, en la segona aparició de *retourner* canvia lleugerament la sintaxi per tal de crear una altra *variatio* amb el mateix sentit. De l'altra, Lesfargues introdueix un punt seguit absent al TO, que li serveix, però, per a introduir una expressió emfàtica d'acord amb la sintaxi francesa, de manera que acaba aconseguint un efecte semblant.

Les versions gregues introdueixen alguns canvis que poden ser interessants de comentar. La versió de Sofós és la que més s'assembla a les altres tres: segueix la sintaxi de Rodoreda i hi ha la repetició del mateix verb amb una petita *variatio*. La referència a «la dona de sal», en canvi, presenta força modificacions. Per començar, la versió de Sofós no fa referència a una «dona» («γυναίκα»), sinó a una «senyora», ja que diu κυρία. Aquest canvi pot ser degut a una voluntat de repetir l'expressió exacta del capítol VII per fer més clara la referència intratextual. Després, en lloc de l'expressió el·líptica *la dona de sal*, tenim tota una perífrasi: την κυρία που έμεινε στήλη άλατος, és a dir, «la senyora que s'havia convertit en una columna de sal». És interessant de remarcar que «convertir-se en una columna de sal» és una expressió estereotipada en grec per expressar que algú ha tingut una sorpresa (sovint desagradable) que no s'esperava,²⁷ que ve directament del grec bíblic (la traducció dels Setanta diu «ἐγένετο στήλη άλός») i es percep clarament com una forma culta (especialment per l'ús del genitiu culte άλατος). Amb aquest recurs, Sofós apropa el text al seu públic i a les expressions que el poden commoure.

La versió de Sideri presenta una intenció més anostradora que la de Sofós i que totes les altres. En primer lloc, no conserva la puntuació ni la sintaxi de Rodoreda, sinó que opta per la parataxi de frases breus. Com Sofós, fa servir també l'expressió στήλη άλατος, però, a més, l'amplia amb una referència explícita a la dona de Lot. L'última frase de la seva versió es podria retraduir literalment com «Jo m'havia quedat com una columna de sal, com la dona de Lot.» Potser l'omissió de la referència a la dona de Lot en el capítol VII podria explicar la necessitat de fer-la explícita aquí. També el fet que es tracti d'una traducció indirecta podria estar relacionat amb la necessitat d'adaptar més el text.

Si tornem al discurs d'en Quimet sobre la dona de sal, podem observar també la representació del dimoni (*vide supra*). En aquest quadre podem comparar-ne les traduccions:

27. ΦΡ (μένω) ~ άλατος, για κπ. που μένει ξαφνικά ακίνητος, συνήθ. από μεγάλη και δυσάρεστη έκπληξη. (Λεξικό της Κοινής Νεοελληνικής Γλώσσας, consultat en línia l'1-12-2022).

TO	Sordo	Lesfargues	Sideri	Sofós	Fernández Martínez
I en Quimet encara no havia començat a menjar i tots ja estàvem a mig i va ser quan va dir que el dimoni era l'ombra de Déu i que també era pertot, en les plantes, en les muntanyes, a fora, pels carrers, i a dintre de les cases, per sota i per damunt de la terra, i que anava disfressat de mosca vironera, tot negre, amb aigües blaves i vermelles , i que quan només era mosca vironera, s'atipava d'escombraries i de bèsties mortes mig podrides i llençades al femer.	Y el Quimet todavía no había empezado a comer y todos estábamos ya a medias y fue entonces cuando dijo que el demonio era la sombra de Dios y que también estaba por todas partes, en las plantas, en las montañas, fuera, por las calles, y dentro de las casas, por debajo y por encima de la tierra y que iba disfrazado de moscardón, todo negro, con reflejos azules y rojos y que cuando sólo era moscardón se hartaba de basuras y de los animales muertos medio podridos que tiraban en el estercolero.	Il n'avait pas encore commencé à manger que nous on avait presque fini et c'est alors qu'il a dit que le diable était l'ombre de Dieu et que lui aussi il était partout, dans les plantes, dans les montagnes, dehors, dans la rue, dans les maisons, sous la terre et dessus, qu'il était déguisé en grosse mouche, une mouche toute noire, avec des reflets bleus et rouges et que, lorsqu'il n'était qu'une grosse mouche, il s'empiffrait d'ordures et de charogne sur les tas de fumier.	Δεν είχε αρχίσει να τρώει ακόμα κι εμείς βρισκόμαστε στα μισά του φαγητού. Η μητέρα του είπε να πάψει, μα εκείνος τίποτα. Ο διάβολος , έλεγε, είναι η σκιά του Θεού, πως υπήρχε παντού, στα φυτά, στα βουνά, στους δρόμους, μέσα στα σπίτια, πάνω και κάτω από τη γη και πως μεταμορφωνόταν σε κατάρμαυρη αλογόμυγα με μπλε και κόκκινες ανταύγειες . Και πως τότε σαν μεταμορφωνόταν σ' αλογόμυγα τρεφόταν με κοπριές και ψόφια μισοσαπισμένα ζώα.	Ο Κιμέτ ακόμα δεν είχε αρχίσει να τρώει κι όλοι ήμασταν στα μισά· τότε ήταν που είπε ότι το δαμόνιο ήταν η σκιά του Θεού κι ότι επίσης ήταν παντού, στα φυτά, στα βουνά, έξω, στους δρόμους και μέσα στα σπίτια, κάτω και πάνω από το χώμα, ότι ήταν ντυμένο κρεατόμυγα, ολόμαυρη, με μπλε και κόκκινες αποχρώσεις , κι ότι μόνο όταν ήταν κρεατόμυγα χόρταινε με σκουπίδια, νεκρά ζώα μισοσαπισμένα και πεταμένα στην κοπριά.	Y Quimet aún no había empezado a comer y todas íbamos ya por la mitad y fue cuando dijo que el demonio era la sombra de Dios y que también estaba por todas partes, en las plantas, en las montañas, fuera, por las calles, y dentro de las casas, por abajo y por encima de la tierra y que iba disfrazado de moscón y de basuras y de animales muertos medio podridos y tirados al estercolero.

Dels referents culturals del text destaquem en primer lloc la paraula *dimoni*. Es relaciona directament amb la religió, i molt especialment, en aquest passatge, amb el seu vessant popular. Unes línies abans, la veïna precisament li ha dit a en Quimet «a veure si era un nen petit de creure en el dimoni». La paraula és d'origen grec, però el significat ha evolucionat. En grec antic, δαίμων volia dir «divinitat» o «poder diví» i, posteriorment, i especialment en el cristianisme, passa a identificar-se amb un esperit maligne. En català, *dimoni* té una llarga tradició popular. I és així com forma part d'altres expressions de *La plaça*, com «es va posar com un dimoni» (cap. iv) o «com si m'empaitessin tots els dimonis de l'infern» (cap. i) o «armar-los un bullit de mil dimonis» (cap. xxv). Però, mentre que per a aquestes expressions els traductors solen buscar-ne una d'equivalent (sovint sense dimonis), aquí es tradueix la paraula mitjançant una denominació d'aquest esperit maligne. En les traduccions en castellà s'ha traduït per *demonio*, mentre que en francès, per *diable*. En grec, Sideri opta per l'equivalent de la forma *diable*, és a dir, διάβολος, mentre que Sofós opta per δαιμόνιο. Si bé διάβολος és la forma més corrent actualment per a aquest esperit maligne, δαιμόνιο té la virtut d'evocar els mites populars, ja que és usual en els relats tradicionals. Pel que fa a la descripció de la forma i les circumstàncies en què es transforma en mosca vironera, tots els traductors han trobat expressions equivalents i precises. No conserven la metàfora de les aigües, però atrapen la bellesa del discurs d'en Quimet amb un equivalent de «reflexos» i l'equivalent dels colors.

Aquesta descripció, que Rodoreda expressament havia volgut bella (*vide supra*), torna a aparèixer en els records de Natàlia. Les versions d'aquests records les detallem en el següent quadre:

TO	Sordo	Lesfargues	Sideri	Sofós	Fernández Martínez
<p>Eren ben negres totes tres, amb aigües blaves i vermelles com el dimoni que explicava en Quimet, i s'atipaven de bèstia morta com deia en Quimet que feia el dimoni quan anava de mosca. Però tenien la cara negra i en Quimet m'havia dit que el dimoni, encara que anés de mosca vironera, tenia la cara encesa de flames. I les mans. Perquè no se'l confongués amb les vironeres de debò. I l'Antoni quan va veure que estàvem tan encantats, va agafar trampa i rata d'una revolada i va sortir al carrer i ho va llençar tot plegat al forat de la claveguera.</p>	<p>Eran muy negras las tres, con reflejos azules y rojos como el demonio que contaba el Quimet, y se hartaban de animal muerto como decia el Quimet que hacia el demonio cuando salía de mosca. Pero tenían la cara negra y el Quimet me había dicho que el demonio, aunque fuese de moscardón, tenía la cara echando llamas. Y las manos. Para que no se le confundiera con las moscas de verdad. Y el Antoni cuando vio que estábamos tan embobados, cogió la trampa y la rata de un tirón y salió a la calle y lo echó todo junto por el agujero de la alcantarilla.</p>	<p>Elles étaient noires toutes les trois, avec des reflets bleus et rouges, comme le diable que décrivait Quimet, et elles se régalaient de l'animal mort comme il disait que fait le diable quand il se transforme en mouche. Mais leur tête était noire et Quimet m'avait dit que le diable, même transformé en mouche à viande, avait la tête couronnée de flammes. Les pattes aussi. Pour qu'on ne le confonde pas avec les véritables mouches à viande. Antoni, en nous voyant en admiration là-devant, a attrapé le rat, est sorti dans la rue et a lancé le tout dans la bouche d'égout.</p>	<p>Είχαν μαζευτεί κιόλας τρεις βρωμόμυγες. Ο Αντόνιο βλέποντας πως παρακολουθούσα με κατάπληξη το θέαμα, πήρε τη φάκα και το ποντίκι, βγήκε στο δρόμο και τα πέταξε στον υπόνομο.</p>	<p>Ήταν κατάμαυρες κι οι τρεις, με ανταύγειες μπλε και κόκκινες σαν το δαιμόνιο που έλεγε ο Κιμέτ, και το χόρταιναν από το νεκρό ζώο όπως έλεγε ο Κιμέτ ότι έκανε το δαιμόνιο όταν είχε τη μορφή μύγας. Αλλά είχαν μαύρο πρόσωπο και ο Κιμέτ μού είχε πει ότι το δαιμόνιο, ακόμα και με τη μορφή κρεατόμυγας, είχε το πρόσωπο κόκκινο απ' τις φλόγες. Και τα χέρια το ίδιο. Για να μην το μπερδεύουν με τις πραγματικές μύγες. Ο Αντόνιο, όταν είδε ότι είχαμε μείνει τόσο άφωνοι, πήρε μεμιάς την παγίδα και το ποντίκι, βγήκε στον δρόμο και τα πέταξε όλα στην τρύπα του υπονόμου.</p>	<p>Eran bien negros los tres, con reflejos azules y rojos como el demonio del que me hablaba Quimet, y se atiborran de animal muerto como decia Quimet que hacia el demonio cuando iba de moscón. Pero tenían la cara negra y Quimet me había dicho que el demonio, aunque fuese de moscón, tenía la cara ardiendo en llamas. Y las manos. Para que no se le confundiese con los moscones de verdad. Y Antoni, cuando vio que estábamos tan pasmados, agarró la trampa y la rata de un tirón y salió a la calle y lo echó todo por el agujero de la alcantarilla.</p>

De les cinc traduccions, la més breu és la de Sideri. De fet, fa només un resum de l'escena en què ni tan sols esmenta el dimoni. No reflecteix, doncs, la repetició amb què es manifesten els records de Natàlia. Les altres quatre traduccions conserven el mateix terme per *dimoni* que en l'escena que parlava en Quimet. Totes quatre també repeteixen tantes vegades com l'original tant el mot *dimoni* o *diable* (en el cas de Lesfargues) com el nom de Quimet, de manera que reproduïxen el caràcter obsessiu de la imatge que absorbeix tota l'atenció de Natàlia i dels seus fills. Igualment les cinc traduccions destaquen el seu encantament a l'última frase i com els en separa l'acte d'Antoni de llençar-ho «tot plegat al forat de la claveguera». Voldria destacar l'expressió de Lesfargues «en nous voyant en admiration», en què modula i amplia aquest sentiment davant de l'espectacle de les rates, les mosques i el record de les paraules d'en Quimet.

3.2. MOSSÈN JOAN I EL GÈNESI

Mossèn Joan és important en la novella com a personatge i com a mediador del mite d'Adam i Eva. Per estudiar els elements culturals que hi estan relacionats, analitzem en primer lloc com se n'ha traduït el tractament i, després, les paraules clau del seu sermó, tenint en compte els referents clarament religiosos (el glavi de foc, nostrosenyor, la serp, Adam i Eva) i els més significatius per a les rememoracions posteriors.

El nom de mossèn Joan apareix al capítol VI, a la frase «Va dir que em portaria a ensenyar-me a **mossèn Joan**.» Les diferents traduccions l'han traslladat així:

Sordo: Dijo que me presentaría a mosén Joan.

Lesfargues: Il m'a dit qu'il me présenterait au Père Joan.

Sideri: Ο Κιμέτ είπε πως ήθελε να με πάει στον Μοσέν Χοάν.

Sofós: Είπε ότι θα με πήγαινε να γνωρίσω τον μοσέν Ζοάν.

Fernández Martínez: Dijo que me llevaría a enseñarme a mosén Joan.

L'única d'aquestes traduccions que conserva la ironia del que va dir Quimet a Natàlia (que l'*ensenyaria*) és la de Fernández Martínez, mentre que totes les altres normalitzen la frase («presentar» és el sentit que donen al verb Sordo i Lesfargues; «portar» o «portar a conèixer», Sideri i Sofós). Pel que fa a la traducció del tractament *mossèn*, trobem diferents tècniques. Les dues traduccions castellanques utilitzen el tractament *mosén*. Tot i que sembla una paraula equivalent, en realitat, ho és rela-

tivament. La RAE defineix *mosén* com a «título que se da a los clérigos en el antiguo reino de Aragón», és a dir, no és un terme d'abast general, com sí que ho és en català. De fet, la paraula és un manlleu històric del català. Per tant, hi ha una lleugera estrangerització, ja que, si pot funcionar com a equivalent, és en tant que es refereix a un mossèn català. En grec, utilitzen *μοσέν* (en majúscules Sideri i en minúscules Sofós). Amb aquesta naturalització, tots dos traductors porten el lector cap a la cultura del TO de forma més acusada que la versió castellana, ja que tot i que poden entendre que és un tractament, és desconegut en grec. Només Lesfargues busca un equivalent en francès, *Père*, que té les mateixes connotacions que *mossèn* en català.

En totes les aparicions de mossèn Joan es conserva el tractament en les tres llengües, en contrast amb la forma com s'anomena el *capellà* en l'escena de les boletes a l'església, que es tradueix com a *cura* (Sordo i Fernández Martínez), *curé* (Lesfargues), *παπάς* (Sideri) i *ιερέας* (Sofós). Pel que fa a les traduccions gregues, cal assenyalar que *παπάς* es refereix primerament als sacerdots ortodoxos i secundàriament a qualsevol tipus de religió. Potser aquesta diferència cultural ha portat Sofós a traduir *capellà* per *ιερέας*, que estrictament significa «sacerdot», independentment de la religió.

Al mateix capítol VI, apareix el sermó de mossèn Joan. En el següent quadre podem veure com se n'han traduït els principals referents religiosos:

TO	Sordo	Lesfargues	Sideri	Sofós	Fernández Martínez
1. un sermó molt bonic	un sermón muy bonito	un très joli sermon	έναν ωραίο λόγο	έναν πολύ όμορφο λόγο	un sermón muy bonito
2. d'Adam i Eva	de Adán y Eva	d'Adam et d'Ève	τον Αδάμ και την Εύα	τον Αδάμ και την Εύα	de Adán y Eva,
3. de la poma i de la serp	de la manzana y de la serpiente	de la pomme et du serpent	το μήλο και το φίδι	το μήλο και το φίδι	de la manzana y de la serpiente
4. Nostre Senyor	Nuestro Señor	Notre-Seigneur	ο Κύριος μας	ο Κύριός μας	Nuestro Señor
5. l'espasa de foc	la espada de fuego	l'épée de feu	την πύρινη ρομφαία	την πύρινη ρομφαία	la espada de fuego
6. Com el rosari de l'aurora	Como el rosario de la aurora	En queue de poisson	συγκινήθηκε πολύ	Όπως η Αποκάλυψη	Como el rosario de la aurora
7. l'espasa aflamada	la espada de llamas	l'épée de feu	(omès)	το φλεγόμενο ξίφος	la espada en llamas

Com que darrere dels ítems 2-5 hi ha el referent bíblic fàcilment recognoscible, totes les traduccions opten per una expressió equivalent de cada element. Podríem destacar, tan sols, l'ús en grec per a l'espasa de foc d'una expressió culta i arcaïtzant: την πύρινη ρομφαία. L'espasa del Gènesi s'anomena, en la versió dels Setanta, φλογίνη ρομφαία. L'expressió culta dels nostres traductors és també una expressió estereotipada en grec, que neix de l'expressió del Gènesi, amb un canvi en l'adjectiu, i ha esdevingut corrent en la cultura grega moderna per referir-se a l'espasa dels àngels: Η πύρινη ρομφαία των αρχαγγέλων («L'espasa de foc dels arcàngels») és l'exemple que dona el Λεξικό της κοινής νεοελληνικής (*Diccionari del grec modern estàndard*) a l'entrada ρομφαία.

Pel que fa al primer referent, el *sermó*, cal destacar, en primer lloc, el món popular en què el situa la narració. La valoració que en fa la narradora com a «molt bonic» en reflecteix aquest caràcter popular: el costum entre els feligresos de valorar i comparar sermons. Una mica més avall s'esmenta precisament que tothom el va trobar molt bonic i es compara amb el que va fer el mateix mossèn Joan en un altre casament: l'única diferència era el color de les flors i de l'aigua. El text deixa sentir així no només la veu de Natàlia, sinó una veu col·lectiva, com si al cap dels anys, al moment de descriure'l, transmetés un consens sobre la qualitat del sermó de mossèn Joan. La paraula equivalent en grec per al sermó de l'església és κήρυγμα, però també es fa servir el mot més general λόγος. Cap dels dos traductors opta per κήρυγμα, probablement perquè λόγος els permet més fàcilment la utilització dels qualificatius que acompanyen i valoren el mot, amb una expressió més propera a la llengua oral i, per tant, més adequada per a la caracterització de la veu narrativa. En canvi, en el mateix fragment unes línies més avall, Sofós sí que tradueix per κήρυγμα: «Όλοι είπαν ότι το κήρυγμα ήταν από τα πιο όμορφα [...]» («Tothom va dir que el sermó havia estat dels més bonics [...]). D'aquesta manera, situa més clarament el lector en el context de la missa i també manté la relació intratextual amb la forma com s'havia traduït el *sermó* d'en Quimet al Parc Güell.

L'ítem 7, «l'espasa aflamada», té un interès especial. L'expressió sembla una recreació (de Rodoreda o del llenguatge popular), que subratlla la impressió que causa aquesta espasa des d'un punt de vista visual i potser també metafòric. Mentre que Lesfargues no transmet aquesta variació respecte a l'esment anterior de l'espasa (ho tradueix per *l'épée de feu*, igual que l'ítem 5), en castellà sí que es transmet. Sordo i Fernández ho tradueixen, respectivament, per *espada de llamas* i *espada en llamas*. Amb aquesta solució mantenen, a més, possibles evocacions d'altres flames esmentades en la novel·la. Sideri, com que resumeix la part final d'aquest paràgraf, omet aquesta segona espasa. Finalment, Sofós en fa una traducció literal: το φλεγόμενο ξίφος. Aquesta expressió és més propera a la llengua moderna que no pas la de l'ítem 5: tot i que tant ρομφαία com ξίφος provenen del grec antic, ρομφαία és el que s'associa al text bíblic en la versió dels Setanta, men-

tre que ξίφος («espasa») és com apareix en la traducció al grec actual de la Societat Bíblica Grega (TGV, 1997).²⁸ Pel que fa a la paraula φλεγόμενο amb què tradueix *aflamada*, és un mot àmpliament utilitzat en grec modern en sentit literal («en flames») i en sentit metafòric (referit a la temperatura o a la passió), amb la qual cosa s'acosta al sentit del TO. Alhora, s'hi poden identificar fortes connotacions religioses. És el participi que es troba en l'expressió «φλεγόμενη βάτος», és a dir, la forma amb què s'anomena en la tradició grega ortodoxa la bardissa que crema però no es consumeix que troba Moisès segons Èxode 3,2. Tot i que l'èmfasi en la religió que aporten aquestes connotacions no és equivalent al TO, s'adequa perfectament a un tractament literari del vocabulari bíblic en grec i pot servir per a compensar altres connotacions del TO que es perden en la traducció.

Com dèiem més amunt, el sermó no és només significatiu pel seu contingut en el moment que és pronunciat, sinó sobretot per les associacions que provoca en Colometa, tant al moment de sentir-lo com en les reelaboracions posteriors en els seus somnis i visions. En el moment de sentir-lo és clau l'associació amb la senyora Enriqueta, a través de la qual s'associa el «tot va acabar amb l'espasa de foc...» amb [acabar] «com el rosari de l'aurora» i, en el pensament de la protagonista, amb el quadre de les llagostes, de manera que apareix el contrast d'aquesta visió apocalíptica amb el paradís del sermó. Traduir al castellà «com el rosari de l'aurora» no presenta dificultats. En canvi, en grec i en francès l'expressió ha sol·licitat la creativitat dels traductors. En francès es tradueix per una frase feta amb el mateix sentit d'acabar una cosa malament: «[finir] en queue de poisson». Aquesta expressió pot fer eco, a més, als «coups de queue» («cops de cua») del quadre de les llagostes. Sideri opta per ometre aquesta expressió i resumir el text: diu només que la senyora Enriqueta es va emocionar molt. Sofós, en canvi, hi introdueix una nova referència també de tipus religiós: a la senyora Enriqueta li fa dir «Ὅπως η Αποκάλυψη», és a dir, «com l'Apocalipsi». Tot i que no és una expressió popular en grec, sí que indueix el lector a pensar en un escenari catastròfic, com el rosari de l'aurora de l'original. A més, és una forma d'explicitar les referències a l'Apocalipsi que apareixen més o menys velades en tota l'obra.

A més d'aquests referents culturals, per a les associacions i reelaboracions que trobem al llarg de la novel·la són importants també els elements morals, com el fet que Adam renyí Eva, que es repetirà en una gran diversitat d'escenes en què Quimet (l'home) amonesta Colometa (la dona), i elements visuals, com el color de les flors. En el resum del sermó, la descripció dels colors contribueix a transformar la descripció del paradís en la visualització d'un quadre. A més, és ple de simbolismes: la flor blava és un símbol romàntic, tal com trobem en Novalis, que representa en el text un meravellament d'Eva interromput pel gest d'Adam. En la novel·la, la flor

28. Consultat a e-bible, 1-12-2022.

reapareix en les visions i en els gestos de Colometa, però el color blau també reapareix deslligat de la flor, i no sempre amb un sentit positiu: els llums blaus assenyalen primer els bombardeigs i després són visions que tallen el pas de Colometa / senyora Natàlia.

En la traducció al castellà i al francès, només hi ha un equivalent per a *blau* (*azul* o *bleu*). Per tant, el traductor no ha de fer cap tria especial. En canvi, en grec s'ha de fer servir ο μπλε, que es refereix o al blau en general o al blau fosc, ο γαλάζιο, blau cel. Sideri fa servir γαλάζιο per a les flors i per al colomar, però μπλε per als llums dels bombardeigs. Associa una tonalitat diferent en funció del sentit del color: en el sermó mateix es parla de flors «de color de cel», mentre que els blaus de la nit eren més foscos. En canvi, Sofós opta per μπλε en tots tres casos, de manera que privilegia la cohesió del text davant del contrast dels diversos tons del blau. Totes dues opcions semblen viables i interessants com a interpretacions diferents del text, i per tant també visualitzacions diferents de les imatges que transmet la narradora.

Pel que fa a la forma d'introduir les paraules de mossèn Joan i l'amonestació d'Adam, veiem que en les dues versions castellanes la traducció és força similar:

Sordo: Todo fue muy largo y mosén Joan **hizo** un sermón muy bonito; habló de Adán y Eva, de la manzana y de la serpiente, y dijo que la mujer estaba hecha de una costilla del hombre y que Adán se la encontró dormida a su lado sin que Nuestro Señor le hubiese preparado para la sorpresa. Nos **contó** cómo era el paraíso: con arroyos, y prados de hierba corta y flores de color de cielo y Eva, cuando se despertó, lo primero que hizo fue coger una flor azul y soplarla y las **hojas** volaron un rato y Adán la **regañó** porque había hecho daño a una flor. Porque Adán, que era el padre de todos los hombres, sólo quería el bien.

Fernández Martínez: Todo fue muy largo y mosén Joan **dio** un sermón muy bonito; habló de Adán y Eva, de la manzana y de la serpiente, y dijo que la mujer estaba hecha de una costilla del hombre y que Adán se la encontró dormida a su lado sin que Nuestro Señor lo hubiese preparado para la sorpresa. Nos **explicó** cómo era el paraíso: con arroyos y prados de hierba corta y flores de color de cielo, y Eva, cuando se despertó, lo primero que hizo fue coger una flor azul y soplarla, y los **pétalos** volaron un rato y Adán la **regañó** porque había hecho daño a una flor. Porque Adán, que era el padre de todos los hombres, solo quería el bien.

En tots dos casos, es conserva el to oral i popular del discurs de Natàlia, amb la mateixa puntuació i la mateixa sintaxi que el TO. Hem marcat en negreta les poques diferències, que corresponen a lleus matisos: *dio* sembla posar més èmfasi en el fet de pronunciar el sermó que no pas *hizo*; *contó* incorpora un matis més proper a «referir un suceso real o fabuloso» (RAE) o a simplement «narrar», com té també explicar en el llenguatge quotidià (cf. l'accepció 3 del DCVB: Contar,

donar a conèixer un fet), mentre que *explicó* s'apropa més al sentit d'exposar o donar raó d'una matèria o d'un fet. En tots dos casos, aquests verbs assenyalen com la narradora reporta el discurs de l'altre, en aquest cas de mossèn Joan. Pel que fa a *hojas* i *pétalos*, Fernández Martínez opta per una especificació: *fulles* en català també es pot referir als pètals de les flors (accepció 3 del DIEC2). En aquest text, les fulles de les flors que bufa Eva són clarament els pètals.

Pel que fa a l'amonestació que fa Adam a Eva, *regañó*, que tradueix el *va renyar* de Rodoreda, en transmet el sentit i també el to popular i familiar del verb, que se sol fer servir amb els nens. Se suposa que la narradora transporta a través d'aquest verb l'expressió dita per mossèn Joan, per la qual cosa és important la connotació paternalista de l'ús d'aquest verb que transmeten les traduccions en castellà i també, com veurem tot seguit, la francesa i les gregues.

La versió francesa també manté la sintaxi i el to popular del text. Lesfargues, d'altra banda, tradueix *les fulles* per *les pétales* i *va renyar* per un verb amb les mateixes connotacions: *a grondée*. Aquest és el fragment en francès:

Tout ça a été très long et le Père Joan a fait un très joli sermon ; il a parlé d'Adam et d'Eve, de la pomme et du serpent, il a dit que la femme avait été tirée d'une côte de l'homme et qu'Adam l'avait trouvée endormie à ses côtés sans que Notre-Seigneur l'ait préparé à cette surprise. Il nous a expliqué comment était le paradis : avec des ruisseaux et des prés à l'herbe courte et aux fleurs couleur bleu ciel et Eve, en se réveillant, la première chose qu'elle a faite ç'a été de cueillir une fleur bleue et de souffler dessus en faisant s'envoler les pétales et Adam l'avait grondée, parce qu'elle avait fait du mal à une fleur. Car Adam, qui est le père de tous les hommes, ne voulait que le bien.

Com ja vam exposar (Badell 2020-2021), en grec hi ha una gran diferència entre les dues versions: si bé totes dues mantenen un to oral i popular, per diversos mitjans com el vocabulari i la morfologia (potser de forma més evident en Sideri), en canvi, pel que fa a la puntuació i la sintaxi hi ha una gran diferència. La versió de Sideri neutralitza el discurs de Natàlia: en fa desaparèixer els polisíndetons i l'organitza a través de punts seguits. Ho podem observar comparant la descripció del paradís:

Sideri: Μας περιέγραψε τον παράδεισο: με ρυάκια, με καταπράσινα λειβάδια, με λουλούδια στο χρώμα τ' ουρανού. Και σαν ξύπνησε η Εύα το πρώτο που έκανε ήταν να κόψει ένα γαλάζιο λουλούδι και να το μαδήσει. Τα φύλλα πέταξαν κι έπεσαν πιο πέρα κι ο Αδάμ τη μάλωσε που χάλασε ένα λουλούδι. Γιατί ο Αδάμ ήταν πατέρας όλων των ανθρώπων κι ήθελε μόνο το καλό.

Sofós: Μας εξήγησε πώς ήταν ο Παράδεισος: με ρυάκια και λιβάδια με χορτάρι και λουλούδια στο χρώμα του ουρανού, κι η Εύα όταν ξύπνησε, το πρώτο

πράγμα που έκανε ήταν να πιάσει ένα μπλε λουλούδι και να το φουσήξει, και τα πέταλα πέταξαν λίγο πιο πέρα κι ο Αδάμ την κατσάδιασε γιατί είχε κάνει κακό σ' ένα λουλούδι. Γιατί ο Αδάμ, που ήταν ο πατέρας όλων των ανθρώπων, ήθελε μόνο το καλό.

Entre els dos textos grecs, el text de Sofós és clarament més proper a la sintaxi del text de Rodoreda. Tot i la distància entre el grec i el català, manté el ritme i l'ordre volgudament oral d'una frase com «i Eva, quan es va despertar, la primera cosa que va fer va ser agafar una flor blava i bufar-la i [...]». Pel que fa al vocabulari referit a l'acció d'Eva, Sideri introdueix una petita modificació al sentit: Eva esfulla la flor en lloc de bufar-la. Pel que fa a l'acció d'Adam, «renyar», en tots dos casos es fan servir expressions populars i sovint referides als nens: μάλωσε en Sideri; κατσάδιασε en Sofós.

Finalment, cal assenyalar que, malgrat les diferències, les cinc traduccions transmeten l'ambigüïtat del sermó: qualificat de «molt bonic», conté alhora totes les apreciacions de la moral catòlica sobre el paper de l'home i de la dona que mortificaran la protagonista. Mantenen també l'estil descriptiu de la veu narrativa, que indueix a la visualització de l'escena com si fos un quadre.

Com hem vist a la primera part, els elements d'aquest sermó reapareixen en les visions de Natàlia, reelaborats i mesclats amb elements de la vida real, tal com passa en els somnis. Ens interessa veure, doncs, també pel que fa a les traduccions, com s'articulen les repeticions dins del text. Tot i que les flors apareixen en múltiples situacions al llarg de l'obra, reproduïm aquí un quadre amb les que evoquen clarament aquestes flors del sermó i el gest d'Eva convertit en un gest de Colometa-Natàlia:

<i>TO</i>	<i>Sordo</i>	<i>Lesfargues</i>	<i>Sideri</i>	<i>Sofós</i>	<i>Fernández Martínez</i>
1. La mare d'en Quimet ens havia regalat el matalàs i la senyora Enriqueta el cobrellit, antic, amb flors de ganxet que sortien enfora (cap. vii).	La madre del Quimet nos había regalado el colchón y la señora Enriqueta una colcha antigua, con flores de ganchillo que sobresalían.	La mère de Quimet nous avait offert le matelas et Mme Enriqueta le dessus-de-lit, ancien, avec en relief des fleurs au crochet.	Η μητέρα του Κιμέτ μας είχε κάνει δώρο το στρώμα κι η κυρία Ενρικήτα το κάλυμμα του κρεβατιού, παλιό με λουλούδια ανάγλυφα πλεγμένα με το βελονάκι.	Η μητέρα του Κιμέτ μάς είχε κάνει δώρο ένα στρώμα και η κυρία Ενρικήτα ένα κάλυμμα, παλιό, με λουλούδια κροσέ που εξείχαν.	La madre de Quimet nos había regalado el colchón y la señora Enriqueta la colcha, antigua, con flores de ganchillo que salían hacia fuera.

(Continua)

TO	Sordo	Lesfargues	Sideri	Sofós	Fernández Martínez
2. Vaig passar la mà com si somniés per una flor del cobrellit de ganxet i vaig estirar una fulla (cap. xi)	Pasé la mano como soñando por una flor de la colcha de ganchillo y estiré una hoja.	J'ai caressé comme en rêve une fleur brodé du dessus-de-lit et j'ai tiré sur une feuille.	Πέρασα το χέρι μου, σαν να ονειρευόμουν, πάνω σ' ένα από τα πλεχτά με το βελονάκι λουλούδια της κουβέρτας και τράβηξα ένα φύλλο.	Πέρασα το χέρι, σαν να ονειρευόμουν, από ένα λουλούδι που είχε η κουβέρτα από βελονάκι και τράβηξα ένα φύλλο.	Como si estuviese soñando pasé la mano por una flor de la colcha de ganchillo y estiré un pétalo.
3. El cobrellit era gairebé germà bessó del que jo havia tingut i que m'havia hagut de vendre: tot de ganxet amb roses que sortien enfora [...] (cap. xxxvii).	La colcha casi era hermana gemela de la que yo había tenido y que luego vendí: toda de ganchillo con rosas en relieve [...]	Le dessus-de-lit était presque le frère jumeau de celui que j'avais eu et que j'avais dû vendre: tout au crochet avec des roses qui faisaient saillie [...]	Το κάλυμμά του διπλό κι αυτό κι όμορφο πλεχτό με το βελονάκι σαν εκείνο που είχα κι εγώ και το πούλησα.	Το σκέπασμα ήταν σχεδόν ολόιδιο μ' αυτό που είχα εγώ και αναγκάστηκε να πουλήσω, όλο με βελονάκι και τριαντάφυλλα ανάγλυφα, [...]	La colcha era casi hermana gemela de la que yo había tenido y que había tenido que vender: toda de ganchillo con rosas que salían hacia fuera [...]
4. Vaig començar a passar un dit per una flor de ganxet i de tant en tant estirava una fulla (cap. XLIX).	Empecé a pasar un dedo por una flor de ganchillo y de vez en cuando tiraba de una hoja.	J'ai commencé à passer un doigt sur une fleur de crochet et de temps en temps je tirais sur une feuille.	Βάλθηκα να περνάω το δάχτυλό μου σ' ένα από τα πλεχτά λουλούδια και κάθε τόσο κρατούσα ένα φύλλο.	Άρχισα να περνάω το δάχτυλό μου από ένα λουλούδι πλεγμένο με βελονάκι και πού και πού τραβούσα ένα φύλλο.	Empecé a pasar un dedo por una flor de ganchillo y de vez en cuando estiraba un pétalo.

(Continua)

TO	Sordo	Lesfargues	Sideri	Sofós	Fernández Martínez
<p>5. I les barnilles hi eren totes fora d'una que era jo i quan vaig trencar-me de la gàbia de barnilles, de seguida vaig collir una floreta blava i la vaig desfullar i les fulles queien giravoltant d'enlaira com els granets del blat de moro. I totes les flors eren blaves, de color d'aigua de riu i de mar i de font, i totes les fulles dels arbres eren verdes com la serp que vivia amagada i amb una poma a la boca de calaix. I quan vaig collir la flor i la vaig desfullar Adam va picar-me la mà, ¡no emboliquem! I la serp no podia riure perquè havia d'aguantar la poma i em seguia d'amagat... (cap. XLIV)</p>	<p>Y las costillas estaban todas fuera menos una que era yo y cuando me separé de la jaula cogí una florecita azul y la deshojé y las hojitas caían revoloteando por el aire como los granitos de maíz. Y todas las flores eran azules, de color de agua de río y de mar y de fuente, y todas las hojas de los árboles eran verdes como la serpiente que vivía muy quieta y con una manzana en la boca. Y cuando cogí la flor y la deshojé Adán me golpeó en la mano, ¡no enredes! Y la serpiente no podía reírse porque tenía que sostener la manzana y me seguía a escondidas...</p>	<p>Et ses côtes étaient toutes là sauf une, c'est-à-dire moi, et quand je me suis détachée de la cage de côtes j'ai tout de suite cueilli une petite fleur bleue et je l'ai effeuillée, les pétales tombaient en tourbillonnant comme des grains de maïs. Toutes les fleurs étaient bleues, couleur d'eau de rivière, de mer ou de source, et toutes les feuilles des arbres étaient vertes comme le serpent qui y était caché, une pomme à la bouche. Quand j'ai cueilli la fleur et que je l'ai effeuillée Adam m'a frappé sur les doigts, touche pas! Et le serpent ne pouvait pas rire parce qu'il devait tenir la pomme, il me suivait en cachette...</p>	<p>Κι όλα τα πλευρά ήταν ενωμένα εκτός από ένα που χωρίστηκε κι αυτό ήμουνα εγώ. Και σαν χωρίστηκα απ' αυτό το κλουβί, μάζεψα ένα γαλάζιο λουλουδάκι και το μάδησα και τα φυλλαράκια έπεφταν στροβιλίζοντας στον αέρα, σαν τα σπυριά του καλαμποκιού. Κι όλα τα λουλούδια ήταν γαλάζια σαν το νερό του ποταμού, της θάλασσας, της πηγής. Κι όλα τα φύλλα των δέντρων πράσινα σαν το φίδι που λούφαζε με το μήλο στο στόμα. Κι όταν έκοψα το λουλούδι και το μάδησα, ο Αδάμ μου χτύπησε το χέρι. «Ντροπή σου!». Και το φίδι δεν μπορούσε να γελάσει γιατί κρατούσε το μήλο στο στόμα και μ' ακολουθούσε στα κρυφά...</p>	<p>Και τα κόκαλα ήταν όλα έξω εκτός από ένα που ήμουν εγώ, κι όταν έφυγα μακριά απ' το κελί πήρα αμέσως ένα μπλε λουλουδάκι και το μάδησα και τα φύλλα έπεφταν από ψηλά στριφογυρίζοντας σαν σπόροι καλαμποκιού. Όλα τα λουλούδια ήταν μπλε, στο χρώμα του νερού του ποταμού, της θάλασσας και της πηγής, κι όλα τα φύλλα του δέντρου ήταν πράσινα σαν το φίδι που ζούσε κρυμμένο μ' ένα μήλο στο στόμα. Όταν πήρα το λουλούδι και το μάδησα ο Αδάμ μου χτύπησε το χέρι, σταμάτα! Το φίδι δεν μπορούσε να γελάσει γιατί έπρεπε να κρατάει το μήλο και με ακολουθούσε στα κρυφά...</p>	<p>Y las costillas estaban todas menos una que era yo y cuando me partí de la jaula de costillas, enseguida cogí una florecita azul y la deshojé y los pétalos caían dando vueltas por los aires como los granitos de maíz. Y todas las flores eran azules, de color de agua de río y de mar y de fuente, y todas las hojas de los árboles eran verdes como la serpiente que vivía escondida y con una manzana en la boca de espuerta. Y cuando cogí la flor y la deshojé Adán me golpeó en la mano, ¡no incordies! Y la serpiente no se podía reír porque tenía que sujetar la manzana y me seguía a escondidas...</p>

(Continua)

TO	Sordo	Lesfargues	Sideri	Sofós	Fernández Martínez
6. Vaig mirar enlaire i vaig veure en Quimet, que, al mig d'un camp, prop del mar, quan jo estava embarassada de l'Antoni, em donava una floreta blava i després es reia de mi (cap. XLIX).	Miré hacia arriba y vi al Quimet que, en medio de un campo, cerca del mar, cuando yo estaba embarazada del Antoni, me daba una florecita azul y después se reía de mí.	J'ai regardé en l'air et j'ai vu Quimet qui, au milieu d'un champ, près de la mer, quand j'étais enceinte d'Antoni, me donnait une petite fleur bleue et ensuite se moquait de moi.	Σήκωσα το κεφάλι μου και κοίταξα προς τα πάνω. Κι είδα τον Κιμέτ σ' ένα λιβάδι κοντά στη θάλασσα, τότε που ήμουνα έγκυος στο πρώτο μας παιδί, να μου δίνει ένα γαλάζιο λουλουδάκι και να γελάει.	Κοίταξα ψηλά και είδα τον Κιμέτ, ο οποίος στη μέση ενός κάμπου, κοντά στη θάλασσα, όταν εγώ ήμουνα έγκυος στον Αντόνι, μου έδινε ένα μπλε λουλουδάκι και μετά γελούσε μαζί μου.	Miré hacia arriba y vi a Quimet, que, en medio de un campo, cerca del mar, cuando yo estaba embarazada de Antoni, me daba una florecita azul y después se reía de mí.

En els quatre primers ítems no hi ha pròpiament un referent religiós. Tanmateix, la progressió del text ens hi porta perquè el gest d'arrencar les flors del cobrellit és un eco del gest d'Eva al sermó de mossèn Joan. El contrast entre les prohibicions i el desig, entre l'amonestació que vehiculen Adam com a home i mossèn Joan com a representant de l'Església i l'afirmació del gest de la protagonista, és emfatitzat per la descripció meticulosa i pels usos metafòrics del llenguatge que es van repetint d'un passatge a l'altre. En totes les descripcions de les flors del cobrellit es repeteix que eren de ganxet, i en dues, l'expressió redundat «que sortien enfora». Només la traducció literal de Fernández Martínez, «que salían hacia fuera», reproduïx, creiem, l'èmfasi de l'expressió rodorediana i la seva possible relació metafòrica amb la posterior sortida de Natàlia. Les altres, d'alguna manera, racionalitzen la descripció, més lleugerament quan traslladen «sortir enfora» per un equivalent a «sobresortir» (Sordo i Sofós al cap. VII i Lesfargues al cap. XXXVII) i més intensament quan l'oració de relatiu esdevé un complement preposicional o un adjectiu que fa referència al relleu (Lesfargues i Sideri al cap. VII i Sordo i Sofós al cap. XXXVII), sense cap al·lusió al gest o voluntat de «sortir». Respecte a les fulles que estira la protagonista, Sordo, Sideri i Fernández mantenen la mateixa paraula que havien fet servir en el sermó (*hoja*, *φύλλο* i *pétalo*, respectivament). En canvi, Lesfargues i Sofós, que havien utilitzat l'equivalent de *pétal* en el sermó, aquí ho tradueixen per *feuille* i *φύλλο* (fulla).

El fragment 5 i el 6 ja no es refereixen a les flors dels cobrellits, sinó a les de les visions de Natàlia, que posen de manifest la identificació d'Eva amb la protagonista i d'Adam amb Quimet. Pel que fa a les fulles que desfulla Eva en el fragment 5, Fernández hi manté la referència als pètals, com en totes les ocasions anteriors;

Sordo i Sideri tornen a fer referència a fulles, com en el sermó i en les fulles arrencades dels cobrellits, però ara en diminutiu (*hojitas* i *φυλλαράκια* respectivament). Lesfargues torna a utilitzar *pétales*, com en el sermó però no en els cobrellits, i Sofós, *φύλλα* (fulles), com en les fulles dels cobrellits (on apareix *φύλλο*, en singular), però no en el sermó. Evidentment, el lector pot visualitzar la imatge perfectament encara que s'alternin les paraules. Tanmateix, en els dos últims casos es perd la repetició lèxica.

En el fragment 6 no hi ha el gest d'esfullar la flor. Hi ha la «floreta blava», metàfora aquí del meravellament-desig d'Eva-Colometa-Natàlia, i el riure de Quimet que se'n burla. Totes les traduccions mantenen el diminutiu i també el color blau, amb les variants que ja hem esmentat abans. Pel que fa al riure d'en Quimet, només en la de Sideri no queda clar que Quimet es riu d'ella. Sideri dona la imatge de Quimet simplement «rient», cosa que ens porta a una divergència a nivell ideacional.

Aquest riure de Quimet és una repetició del riure de Quimet a la platja quan Colometa estava embarassada (cap. x) i també del riure impossible de la serp en el fragment 5, serp que apareix a través de la comparació amb les fulles verdes: «com la serp que vivia amagada i amb una poma a la boca de calaix». La serp no pot riure, perquè té la poma a la boca, mentre que Quimet sí que es pot riure de Colometa. El *calaix*, que es refereix a la grandària de la boca oberta de la serp, remet alhora, com a significant, a l'espai on quedaven les coses desades per si algun dia ens han de *servir*, com diria en Quimet. La majoria de traductors n'ometen la traducció. Només Fernández intenta una interpretació d'aquesta expressió amb «la boca de espuerta», amb què es refereix igualment a una boca molt grossa o molt oberta. En Sordo i Lesfargues, d'altra banda, hi ha una lleugera desviació del sentit, ja que hi afegeixen detalls que no apareixen en Rodoreda: *muy quieta* en Sordo i *y* («hi») en Lesfargues, donant a entendre que vivia amagada entre les fulles, cosa que no és explícita en el TO.

Al fragment 5, trobem en boca de Quimet la repetició de «no emboliquem», que ja havia dit per amonestar Natàlia quan havia volgut tocar una cosa del seu taller. Les úniques traduccions que repeteixen les paraules de Quimet tal com s'havien traduït al capítol VII són les dues castellanès, el «¡no enredes!» de Sordo i el «¡no incordies!» de Fernández, que, a més, transmeten perfectament el caràcter d'amonestació amb què el text deixa entendre que les havia pronunciat Quimet, amb total correspondència amb l'actitud d'Adam renyant Eva en el sermó de mossèn Joan. Les altres tres traduccions, tot i que transmeten també aquesta actitud, en no repetir les paraules exactes d'en Quimet (les havien traduït per «tripote pas!», «μην ανακατεύεσαι!» i «μην ανακατεύεσαι!»), no deixen veure l'eco en què es basa aquesta repetició, en la polifonia del discurs de Natàlia, contínuament travessada per altres veus.

En la traducció dels elements del sermó de mossèn Joan i de les seves transformacions en la paraula i les visions de la narradora protagonista, veiem, doncs, com els elements religiosos com a referents culturals troben una solució d'una forma relativament fàcil. Més difícil és, però, quan ens trobem amb elements amb una significació popular que no tenen un equivalent exacte, com «acabar com el rosari de l'aurora» en francès o en grec, o quan al referent s'hi ha afegit la creativitat de l'autora, com en «l'espasa aflamada». En aquests casos, es sollicita el coneixement i la creativitat del traductor. Pel que fa a la cohesió textual dels elements que no són pròpiament d'origen religiós, però que hi apareixen lligats, en aquest cas les flors del paradís i els significants que emfatitzen la relació autoritària de Quimet amb la narradora, no sempre es manté. Les traduccions castellanes són les més atentes a la importància de repetir els significants, especialment la de Fernández Martínez.

3.3. ELS OBJECTES, EL QUADRE DE LES LLAGOSTES I LES BALANCES

En la traducció dels noms dels objectes religiosos, la dificultat més gran és per als traductors del grec, ja que la majoria corresponen a elements de la tradició catòlica que no tenen equivalent en l'ortodoxa. Davant d'aquest repte, podem observar diferents estratègies dels traductors.

Entre aquests objectes hi ha el «Sant Crist». En castellà i en francès es tradueix per equivalents (*Cristo*, *Santo Cristo*, *crucifix* per al del capçal del llit de la mare de Quimet i *Santo Cristo*, *santo Cristo*, *Christ* per al de casa els amos). Les expressions utilitzades en grec per a la imatge de damunt del llit de la mare de Quimet, «*τον εσταυρωμένο*» (Sideri) i «*τον Χριστό*» (Sofós), remetent a una representació de Crist, i en el cas de Sideri de Crist crucificat, i per tant són també equivalents culturals. Pot haver-hi, però, una diferència a nivell ideacional: mentre que per al lector català la descripció de Rodoreda evoca primerament la «imatge modelada, tallada o fosa» (cf. DGLC) d'un *santcrist*, en la tradició ortodoxa les imatges solen ser en suports bidimensionals. Probablement per aquest motiu, en l'altra representació de Crist, la de la casa dels amos, Sideri recorre a una descripció/explicació de les característiques de l'objecte: no només diu que és de fusta, com al TO, sinó que és un «*ξύλόγλυπτο άγαλμα του Χριστού*», és a dir, «una estàtua de Crist esculpida en fusta». Aquesta explicació fa evident la diferència cultural. En canvi, Sofós recorre a l'expressió «*έναις Ιησούς Χριστός*», és a dir, «un Jesucrist», que deixa obert a la interpretació del lector de quin tipus d'objecte es tracta. La diferència cultural desapareix quan la referència a la crucifixió ja no es relaciona amb un objecte, sinó amb una metàfora. Així, en el fragment en què la senyora Enriqueta explica com al seu marit «la lligava al llit *crucificada* perquè ella sempre volia fugir» (cap. VIII), tots els traductors troben un equivalent per al participi: *crucificada*, *crucifiée*, *σταυρωμένη*. Tanmateix, només Sofós i Fernández Martínez conserven la sintaxi

del TO, amb el participi usat com a predicatiu. Sordo, Lesfargues i Sideri l'introdueixen, en canvi, amb una conjunció comparativa: «como crucificada», «comme une crucifiée», «σαν σταυρωμένη». De l'ús d'aquesta comparació en resulta una suavització de la imatge.

Podem identificar també diverses dificultats de traducció relacionades amb la cultura popular. N'és un exemple la traducció dels palmons i les palmes, objectes lligats, als Països Catalans, a la celebració del dia de Rams i a la diferenciació entre els nens i les nenes. Els palmons se solien regalar als nens i les palmes a les nenes, tal com apareix en la novel·la. En les traduccions castellanes i en la francesa es manté una distribució dels objectes segons el sexe, tot i que això no es correspongui a una distinció en la llengua de la cultura meta o almenys no a tot arreu. Sordo naturalitza *palmons* en *palmones* per a l'objecte dels nens i utilitza *palmas* per a les nenes. Fernández especifica de quins objectes es tracta amb *palmas lisas* i *palmas rizadas*. Lesfargues, al seu torn, intenta fer una adaptació de la diferència entre els dos objectes com a *palmes blanches* i *palmes vertes*. Malgrat que aquests sintagmes no corresponen exactament als mateixos referents que palmes i palmons en català, serveixen, tanmateix, per a fer una distinció com la que hi ha al TO i mantenir l'èmfasi en els rols de gènere. Pel que fa a les traduccions gregues, Sofós només parla de palmes (φοινικόφυλλα), que caracteritza amb el participi πλεγμένα («trenades»), mentre que Sideri fa referència a dos objectes, mitjançant l'equivalent cultural βάρια και κλαδιά φοινικιάς («fulles i branques de palmera»). Cap de les dues traduccions no especifica, però, quin objecte és per als nens i quin per a les nenes. Davant de la dificultat de mantenir el referent cultural, han privilegiat la fluïdesa del TM.

La traducció de *rosaris* (cap. III) també respon a estratègies diverses. En castellà i en francès es tradueix amb l'equivalent (*rosarios*, *chapelet*, que, com en català, està implantat en la cultura religiosa catòlica). Pel que fa a les traduccions gregues, Sideri tradueix *rosaris* per κομπολόγια, que es refereix a un objecte propi de la cultura grega semblant al rosari, però que, tanmateix, no té un ús religiós. Tot i que se'n pot relacionar l'origen amb el κομποσκοίνι, que sí que té un ús religiós, κομπολόι és un objecte d'ús comú, vist més aviat com un joc. En canvi, Sofós fa servir el mot que descriu l'objecte utilitzat pels catòlics: ροζάρια. Tot i que és un objecte conegut per moltes altres fonts entre els grecs, amb l'ús d'aquest mot es fa èmfasi en la cultura del TO, mentre que Sideri opta clarament per l'anostrament. Pel que fa a *boletes*, la majoria de traductors neutralitzen les connotacions de l'ús d'aquest mot utilitzant els termes específics dels rosaris o dels *kombolois* (*cuentas*, *grains*, χάντρες). Només Fernández utilitza un equivalent, *bolitas*, amb les mateixes connotacions que el mot rodoredià.

D'una manera clarament diferent es presenta el repte de traduir les referències religioses que vehicula el quadre de les llagostes. Com hem vist anteriorment,

aquest quadre és descrit partint de la lectura de l'Apocalipsi de Sant Joan. És per això que ens trobem aquí sí amb un cas de traducció d'intertexts bíblics. Tanmateix, no totes les traduccions ho han tingut en compte, cosa que ha portat a una modificació semàntica tant en francès com en grec. En francès, *llagostes* s'ha traduït per *langoustes* i no per *sauterelles*, que seria la paraula que apareix a les traduccions modernes de la Bíblia i la més utilitzada correntment per a aquest animal, mentre que *langoustes* es refereix primerament al crustaci. En grec es repeteix el mateix error: en les dues versions, s'utilitza *αστακός*, que es refereix al crustaci,²⁹ i no a l'insecte de les plagues bíbliques, que en grec es diu *ακρίδα*. Tot i que *llagosta* també vol dir *αστακός*, s'obvia la referència explícita a l'Apocalipsi. Malgrat que aquestes llagostes també tenen molta força visual, podrien portar a una interpretació diferent del text, fins i tot com una referència a una natura morta, si no fos pel caràcter violent amb què es descriuen l'animal i l'escena també en la traducció. Pel que fa a la descripció de l'escena com un quadre, excepte en la traducció de Sideri, que és un resum, en les altres quatre, en canvi, es conserven els verbs que descriuen les pintures, els colors i els marcadors espacials que ens fan imaginar un paisatge.

Un altre objecte a tenir en compte són les balances. En la traducció és interessant observar com se'n trasllada el caràcter visual de la descripció i també les referències a l'infern, que és el que ens ha portat a relacionar-ho amb possibles referents religiosos. Pel que fa al primer aspecte, al capítol iv, tret d'un altre cop la versió de Sideri, que resumeix l'escena, les altres quatre versions en traslladen la descripció de forma clarament visual, amb els mateixos elements (els noms i ninots, els plats un més avall que l'altre, etc.), i l'ús d'equivalents per als mots *dibuixades*, *punta del punxó* i *guixada* (excepte en francès, que ho tradueix per *enduit de plâtre*). En general, mantenen els elements estilístics, tot i que només Fernández conserva la còpula davant del gest de Colometa de resseguir els contorns («Y pasé el dedo por el contorno de uno de los platos») que manté el polisíndeton del passatge. Tot i ser només una *i*, aquesta conjunció comporta una implicació del jo que dota de més emoció l'escena. El fragment en què l'escala on hi ha aquestes balances es compara a l'infern és al capítol xxxvi. La descripció de Rodoreda hi torna a fer èmfasi en la claredat de les balances, en contrast amb els ninots que hi ha dibuixats i mig esborrats. I així ho fan també les traduccions, que comparem a continuació:

TO: Només es veien clares les balances, perquè el que les havia dibuixades les havia marcades molt endins.

29. Rosenthal en fa la mateixa interpretació en anglès, ja que utilitza *lobster* i no *locust* (vegeu Keown 2005, p. 664).

Sordo: Sólo se veían claras las balanzas, porque el que las había dibujado las había marcado muy hondo.

Fernández: Solo se veía clara la balanza, porque el que la había dibujado la había marcado muy adentro.

Lesfargues: Il n'y avait que les balances qu'on voyait distinctement, celui qui les avait dessinées les avait burinées en profondeur.

Sideri: Μόνο η ζυγαριά φαινόταν καθαρά —αυτός που την είχε ζωγραφίσει είχε πατήσει βαθιά το μαρκαδόρο.

Sofós: Φαίνονταν καλά μόνο οι ζυγαριές, γιατί αυτός που τις είχε ζωγραφίσει τις είχε σκαλίζει πολύ βαθιά.

En la comparació de les dues traduccions castellanés, és destacable l'expressió *muy adentro* de Fernández. És l'única traducció que recull l'expressió literal de Rodoreda, mentre que les altres traduccions busquen altres equivalents per a destacar la profunditat (*muy hondo*, *en profondeur*, βαθιά, πολύ βαθιά). Respecte a les traduccions en francès i en grec, cal destacar com s'ha canviat l'estructura de la frase per tal d'adaptar-la a la llengua meta: en francès, es canvia l'estructura per adaptar-la a la *mise en relief* en francès; en grec, el verb *veure* es trasllada amb el verb φαίνομαι, que és el que s'utilitza per «ser vist». D'altra banda, tant la traducció de Lesfargues com la de Sideri ometen la conjunció causal. Amb això es perd lleugerament el ritme de la veu narrativa, però es dona un altre tipus d'èmfasi a l'expressió.

Pel que fa a la identificació de l'escala amb el camí cap a l'infern, hi ha algunes diferències que podem veure a continuació:

TO: Vaig baixar l'escala com si fos una escala que s'acabés molt lluny i, a l'acabament, hi hagués l'infern.

Sordo: Bajé la escalera como si fuese una escalera que se acabase muy lejos y al final estuviese el infierno.

Fernández: Bajé la escalera como si fuese una escalera que acabase muy lejos y, al final, estuviese el infierno.

Lesfargues: J'ai descendu l'escalier comme on descendrait un escalier qui n'en finirait pas, et au bout, il y aurait l'enfer.

Sideri: Κατέβηκα τη σκάλα που μου φαινόταν ατελείωτη, σαν να κατέληγε στην κόλαση.

Sofós: Κατέβηκα τη σκάλα λες κι ήταν μια σκάλα που έβγαζε πολύ μακριά και στο τέρμα της ήταν η κόλαση.

Sobre les dues traduccions castellanes hi ha poc a comentar, perquè la traducció és literal. Respecte a Lesfargues podem assenyalar, en canvi, com canvia el punt de vista en la comparació. En el TO l'escala es compara amb el camí cap a l'infern, amb l'expressió *com si fos*. En francès, la comparació no es basa en l'escala, sinó en com es baixa (*comme on descendrait*). A més, l'ús del condicional (*finirait, aurait*) suggereix un estat irreal. La traducció de Sideri fa el fragment més concís i més críptic: no repeteix la paraula *escala*, sinó que condensa la comparació dient que li semblava interminable (ατελείωτη), cosa que compara a continuació amb el fet d'acabar a l'infern. Sofós, al seu torn, sí que manté la comparació i la repetició de l'equivalent d'*escala* (σκάλα) i aconseguix una expressió alhora molt adaptada a la sintaxi pròpia del grec i molt poètica. La sensació de Natàlia que al final d'aquella escala hi podia trobar l'infern es transmet perfectament en totes les traduccions, però les diverses solucions comporten diferències en la representació de la percepció d'aquesta sensació.

4. Conclusions

Les traduccions a les tres llengües transmeten la major part d'elements religiosos, exceptuant-ne els casos d'omissió i de resum de la traducció de Sideri. La traducció dels referents d'origen popular representa, com hem vist, un repte més o menys gran segons la distància cultural i de tradició religiosa entre la cultura catalana i la de la llengua a què es tradueix (per exemple, els *rosaris* no suposen cap dificultat a l'hora de traduir-los al castellà o al francès, però sí haver de fer una tria per als traductors grecs); segons el grau d'integració de l'element en qüestió en la cultura popular (per exemple, en expressions com «acabar com el rosari de l'aurora» o en l'apellació del dimoni) i segons el grau de creativitat amb què l'escriptora ha transformat el referent, com és el cas de l'«espasa aflamada», que apella a la creativitat del traductor. Les diferències culturals més grans, respecte als referents religiosos, són les que es donen en grec. Per això, en les dues versions gregues predominen la cerca d'elements culturals equivalents i les neutralitzacions i explicacions, tot i que algunes vegades també acosten el lector a la cultura del TO, com amb la naturalització de *mossèn* com a *μωσέβ*. Pel que fa a la traducció dels referents d'origen bíblic, hem vist també la importància que té la seva identificació per tal de traslladar-los de forma recognizable en la traducció. En aquest cas, alguns han trobat els seus equivalents fàcilment en totes les traduccions (com és el cas de les referències a sant Josep i Maria o a Adam i Eva), però d'altres han estat traduïts de forma discutible, com és el cas de les llagostes en francès i en grec.

Pel que fa a les diferències en la traducció de l'estil, cal assenyalar com influeixen tant en la valoració que fan d'aquests elements els personatges com en les connexions que estableixen les associacions de la narradora. Traslladar o recrear les repeticions o no suposa, d'una banda, una insistència diferent en la implicació del jo de la narradora en els fets i en les imatges, alhora que té conseqüències en la cohesió textual. Els significants en Rodoreda estan íntimament lligats a la pro-

gressió del monòleg de la narradora i a les transformacions de les imatges. Reproduir l'estil, les repeticions obsessives, les comparacions recurrents també vol dir reproduir l'imaginari que vehiculen. En aquest treball hem vist com les diferents traduccions han donat més o menys importància a aquest entramat de relacions, almenys des del punt de vista lèxic, o han privilegiat més o menys la seva adaptació al context perquè fossin més intel·ligibles per als lectors en la seva llengua.

A partir de com es traslladen i s'insereixen els elements religiosos en el text es poden inferir, doncs, diferents mètodes de traducció. A un extrem, hi hauria la traducció de Sideri, que, guiant-se probablement per l'acostament al lector meta o al que considerava adequat a les expectatives del seu temps, té cura de conservar el to oral i el color de l'època, però alhora efectua lliurement omissions i resums, ampliacions i explicacions. La traducció de Lesfargues també està orientada a les expectatives del lector meta, però, en general, evita omissions i resums i no omet els referents. Les modificacions són de tipus estilístic i conformen una estratègia d'adaptació del text al francès, de manera que sol privilegiar l'expressió fluida en aquesta llengua a la reproducció de l'estil de Rodoreda. A l'altre extrem, hi hauria la traducció de Fernández Martínez, que és la més propera a l'estil, la sintaxi i els mecanismes de cohesió de l'original. Amb això aconsegueix, entre altres coses, traslladar més curosament les valoracions de la narradora respecte al seu propi discurs i al dels personatges, i també les associacions que s'estableixen entre els significants al llarg del text. Aquesta cura per la precisió, que es troba en estreta relació amb el fet que el traductor sigui ell mateix un estudiós de Rodoreda, justifica la retraducció i no impedeix, sinó que pot accentuar, en la nostra opinió, el gaudi del lector. Sordo i Sofós es trobarien en posicions intermèdies, tot i que Sofós, probablement per la distància entre les dues llengües i cultures, es veu portat a fer més adaptacions. Aconsegueix, tanmateix, recrear també un ritme i un to poètic, com el de Rodoreda, en grec.

Referències bibliogràfiques

EDICIONS I TRADUCCIONS CITADES DE *LA PLAÇA DEL DIAMANT*

- RODOREDA, Mercè (1962). *La plaça del Diamant*. Barcelona: Club Editor.
- (2007). *La plaça del Diamant*. Barcelona: Club Editor Jove.
 - (1965). *La plaza del Diamante*. Traducció d'Enrique Sordo. Barcelona: Edhasa.
 - (1971). *La place du Diamant*. Traducció de Bernard Lesfargues. París: Gallimard.
 - (2021). *La plaza del Diamante*. Traducció de Sergio Fernández Martínez. Barcelona: Edhasa.
 - (Ροντορέντα, Μερσέ) (1987). *Η πλατεία των διαμαντιών*. Traducció de Dina Sideri. Pròleg de Kostas Assimakópulos. Atenes: Dorikós.
 - (Ροδορέδα, Μερσέ) (2019). *Πλατεία Διαμαντιού*. Traducció d'Evriviadis Sofós. Atenes: Kastaniotis.

ALTRES OBRES DE RODOREDA CITADES

RODOREDA, Mercè. «Imatges d'infantesa». *Serra d'Or*, núm. 270 (març 1982), p. 29-30.

CORRESPONDÈNCIA DE RODOREDA

CASALS, Montserrat (ed.). *Mercè Rodoreda - Joan Sales. Cartes completes (1960-1983)*, Barcelona: Club Editor, 2008.

BIBLIOGRAFIA GENERAL

- ALCOY I PEDRÓS, Rosa; FONTCUBERTA I FAMADES, Cristina (ed.). *Judici i justícia: art sacre i profà medieval i modern*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2020.
- ALEXANDRIAN, Sarane. *Le surréalisme et le rêve*. París: Gallimard, 1974.
- ALSINA, Victòria. *Llengua i estilística en la narrativa de Jane Austen: Les traduccions al català*. Vic: Eumo, 2008.

- ANDÚJAR MORENO, Gemma. «Traducción entregada frente a traducción publicada: reflexiones sobre la normalización en traducción editorial a partir de un estudio de caso». *Meta: Journal des Traducteurs*, vol. 61/2, (2016), p. 396-420.
- BADELL, Helena. «Preàmbul». A: EMBIRIKOS, Andreas. *Escrits o Mitologia personal*. Martorell: Adesiara, 2009, p. 7-17.
- «Rêveurs, rêves et rêveries dans *Le Grand Oriental* d'Andréas Embiricos», *Rilune: Revue de Littératures Européennes*, núm. 12 (2018), p. 151-173. (= Cimmino, Mirta; De Palma, Maria Teresa; Del Monte, Isabelle. *Dormir, transcrire, créer: le rêve littéraire à travers les genres, les domaines et les époques.*)
- BEGUIN, Albert. *L'âme romantique et le rêve*. París: José Corti, 1967.
- BELLEMIN-NOËL, Jean. *Vers l'inconscient du texte*. París: PUF, 1979.
- BIGUZZI, Giancarlo. *I settenari nella struttura dell'Apocalisse: analisi, storia della ricerca, interpretazione*. Bolonya: Edizioni Dehoniane, 1996.
- CASTRI, Serenella (ed.). *Apocalisse: L'ultima rivelazione*. Milà: Skira, 2007.
- DALÍ, Salvador. *El mito trágico de 'El Ángel' de Millet*. Barcelona: Tusquets, 2002.
- DÉCHANET-PLATZ, Fanny. *L'écrivain, le sommeil et les rêves. 1800-1945*. París: Gallimard, 2008.
- FREUD, Sigmund. *La interpretació dels somnis*. Traducció de J. Leita. Barcelona: Empúries, 1985.
- FRYE, Northrop. *The great code: The Bible and Literature*. Nova York: Harcourt Brace Jovanovich, 1982.
- GENETTE, Gerard. *Figures III*. París: Éditions du Seuil, 1972.
- *Palimpsestes: La littérature au second degré*. París: Éditions du Seuil, 1982.
- GREGORI, Carme; LÓPEZ-PAMPLÓ, Gonçal; MALÉ, Jordi (ed.). *La hipertextualitat en les literatures occidentals (1900-1939)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2020.
- KEANE, Ween. «Religious language», *Annual Review of Anthropology*, núm. 26 (1997), p. 47-71.
- LACAN, Jacques. *Écrits I*. París: Éditions du Seuil, 1966.
- LANCEROS, Patxi. «Introducción. La revelación del fin y la imagen del día». A: *Apocalipsis o Libro de la Revelación. Con las 26 ilustraciones originales del taller de Lucas Cranach*. Ed. bilingüe de Patxi Lanceros. Madrid: Abada, 2018.
- LEUVEN-ZWART, Kitty M. Van. «Translation and Original: Similarities and Dissimilarities, I», *Target*, núm. 1/2 (1989), p. 151-181
- «Translation and Original: Similarities and Dissimilarities, II», *Target*, núm. 2/1 (1990), p. 69-95.
- LLOMBART HUESCA, Maria. «Les traduccions al francès: una aportació catalana en temps de crisi (1944-1977)». *Révue d'Études Catalanes*, núm. 3 (2018), p. 82-95.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*. París: Armand Colin, 2010.
- MARCO, Josep. *El fil d'Ariadna: Anàlisi estilística i traducció literària*. Vic: Eumo, 2002.
- «Les tècniques de traducció (dels referents culturals): retorn per a quedar-nos-hi». *Quaderns: Revista de Traducció*, núm. 11 (2004), p. 129-149.
- Max Beckmann: retrospective*. Sant Louis: Sant Louis Art Museum; S. l.: Prestel-Verlag, 1984.
- O'HEAR, Natasha; O'HEAR, Anthony. *Picturing the Apocalypse: The Book of Revelation in the Arts over Two Millennia*. Oxford: Oxford University Press, 2015.

- OLMO LETE, Gregorio del. *La Biblia hebrea en la literatura: Guía temática y bibliográfica*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2015.
- ROJAS GÁLVEZ, Ignacio. *Los símbolos del Apocalipsis*. Estella (Navarra): Verbo Divino, 2013. (Qué se sabe de...)
- TEILHARD DE CHARDIN, Pierre. *Hymne de l'univers*. París: Seuil, 1961.
- TREBOLLE, Julio. *Historia mínima de la Biblia: La ciencia detrás del libro que más preguntas plantea*. Madrid: Turner, 2022.
- VÉDRINE, Hélène. *Les grandes conceptions de l'imaginaire*. París: Le Livre de Poche, 1990.
- VENUTI, Lawrence. «Retranslations: the creation of value». A: *Translation and culture*. Ed. a cura de Katherine M. Faull. Bucknell: University Press, 2004, p. 25-38.
- *The Translator's Invisibility: A history of translation*. 2a ed. Oxford; Nova York: Routledge, 2008.
- «Translation, Intertextuality, Interpretation». *Romance Studies*, vol. 27/3 (juliol 2009), p. 157-173
- VERICAT, Lluís Maria. *Diccionari de símbols cristians*. Sant Vicenç de Castellet: Farell, 2008.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques. *L'imaginaire*. París: PUF, 2003.

BIBLIOGRAFIA SOBRE RODOREDA

- ANDREU-BESÓ, Vicente J. «Linguistic and Cultural Insights in Two English Translations of Mercè Rodoreda's *La Plaça del Diamant*». A: MCNERNEY, Kathleen (ed.). *Voices and Visions: The Words and Works of Mercè Rodoreda*. Selinsgrove: Susquehanna University Press, 1999, p. 148-155.
- ARNAU, Carme. *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda: el mite de la infantesa*. Barcelona: Edicions 62, 1979.
- «Mercè Rodoreda i la pintura». *Revista de Catalunya*, núm. 193 (2004), p. 61-83.
- *Mercè Rodoreda, l'obra de postguerra: exili i escriptura*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda, 2012.
- BADELL, Helena, «Les traduccions gregues de *La plaça del Diamant*». *Anuari Trilcat*, núm. 10 (2020-2021), p. (3-22).
- BOLO, Laura. *Mecanismes narratius en la construcció dels personatges de la novellística rodorediana*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda. Institut d'Estudis Catalans, 2017.
- BUENDÍA, Josefa. *Mercè Rodoreda: gritos y silencios en 'La plaza del Diamante'*. Madrid: Narcea, 2008.
- BUSQUETS, Loreto. «El mite de la culpa a *La plaça del Diamant*», A: *Actes del Quart Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-Amèrica*. Washington D. C. 1984. *Estudis en honor de M. Badia i Margarit*. Ed. a cura de Nathael B. Smith et al. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1985, p. 303-319.
- CAMPILLO, Maria. «Fonts i usos bíblics en la narrativa de Mercè Rodoreda». A: *Congrés internacional Mercè Rodoreda. Actes*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda, 2010, p. 43-67.
- «Mercè Rodoreda: la construcció de la veu narrativa». A: *Actes del Primer Simposi Internacional de Narrativa Breu*. Ed. a cura de V. Alonso, C. Gregori i A. Bernal. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998, p. 321-354.

- CARBONELL, Neus. *'La plaça del Diamant' de Mercè Rodoreda*. Barcelona: Empúries, 1994.
- COMAS ARNAL, Eva. *El somni blau. Estudi dels somnis en la narrativa de Mercè Rodoreda*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda. Institut d'Estudis Catalans, 2020.
- COROMINA POU, Eusebi. «El substrat religiós, agent de versemblança en la història i la llengua de *La plaça del Diamant*». *Llengua & Literatura*, núm. 21 (2010), p. 73-86.
- CUNILLERA DOMÈNECH, Montserrat. «La tristesa en *La plaça del Diamant*: una aproximació discursiva y traductològica». *Quaderns: Revista de Traducció*, núm. 16 (2009a), p. 211-226.
- «Léxico y sentimientos en *La plaça del Diamant*: la traducción al español, francés e inglés de ciertas unidades disfóricas». A: *La representación del discurso individual en traducción*. Ed. a cura de Victòria Alsina, Gemma Andújar i Mercè Tricás. Frankfurt del Main: Peter Lang, 2009b, p. 5-23.
- EVERLY, Kathryn. *Catalan Women Writers and Artists: Revisionist Views from a Feminist Space*. Bucknell: University Press, 2003.
- «Portrait of a Writer: Visual and Verbal Connections between the Art and Literature of Mercè Rodoreda». *Catalan Review*, vol. XIII/2 (1998), p. 21-35.
- IBARZ, Mercè. *Retrat de Mercè Rodoreda*. Barcelona: Empúries, 2022.
- «Rodoreda-Miró: història d'una baula» A: *Una novella són paraules*. Barcelona: Institució de les Lletres Catalanes. Fundació Mercè Rodoreda. Institut d'Estudis Catalans, 2010, p. 79-87.
- «Rodoreda y la pintura: una experiencia decisiva». *Turia: Revista Cultural*, núm. 87 (2008), p. 180-189.
- IVORRA ORDINES, Pedro. «Au sujet de la traduction des comparaisons stéréotypées selon la grammaire de construction. Le cas de "alt com un sant Pau" dans '*La plaça del Diamant*' et ses traductions». *Linx*, núm. 13 (2020) [en línia]. <<http://journals.openedition.org/linx/3903>>.
- JEREZ-FARRÁN, Carlos. «La discreta apostasía religiosa en *La plaza del Diamante* de Mercè Rodoreda». *Bulletin of Hispanic Studies*, núm. 94 (2017), p. 1081-1199.
- KEOWN, Dominic. «No Time for the Doves? Intrusion and Redrafting in the English Translation of *La plaça del Diamant*». *The Modern Language Review*, vol. 100/3 (2005), p. 659-672.
- LESFARGUES, Bernard. [Nota preliminar sense títol]. A: RODOREDÀ, Mercè. *La place du Diamant*. París: Gallimard, 2019 [1971], p. 9-14.
- LLORCA, Fina. «La plaça del Diamant, de Mercè Rodoreda. ¿Una novela de amor?» A: SEGURA GRAÍÑO, Cristina *Feminismo y misoginia en la literatura española: fuentes literarias para la historia de las mujeres*. Madrid: Narcea, 2001, p. 161-186.
- MALLAFRÈ, Joaquim. «Les traduccions de l'obra de Mercè Rodoreda. A: *Congrés internacional Mercè Rodoreda. Actes*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda, 2010, p. 69-81.
- MARÍN-DÒMINE, Marta. «At First Sight. Paratextual Elements In The English Translations of *La Plaça Del Diamant*». *Cadernos de Tradução*, vol. 1/11 (2003), p. 127-140.
- MIGUÉLEZ CARBALLEIRA, Helena. «Language and Characterization in Mercè Rodoreda's *La Plaça del Diamant*». *The Translator*, núm. 9/1 (2003), p. 101-124.
- NADAL, Marta. *De foc i de seda: Àlbum biogràfic de Mercè Rodoreda*. Barcelona: Edicions 62: Fundació Mercè Rodoreda. Institut d'Estudis Catalans, 2000.

- «Mercè Rodoreda: el retrat d'un món, la creació d'un personatge». A: *Memòria, escriptura, història*. Ed. a cura de Joaquim Molas. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2003, p. 781-790.
- ROCA MUSSONS, Maria A. «Aspectes del sistema simbòlic a *La plaça del Diamant*». *Catalan Review*, vol. II/2 (1987), p. 247-261
- SÁNCHEZ GORDALIZA, Judith. *La traducción de 'La plaza del Diamant' de Mercè Rodoreda: formulación y aplicación de un modelo dinámico de análisis traductológico y retraducción al español*. Tesi doctoral. Vic: Departament de Traducció, Interpretació i Llengües Aplicades. Facultat d'Educació, Traducció i Ciències Humanes. Universitat de Vic, 2012.
- SIMBOR, Vicent. *La narrativa catalana del segle xx*. Alzira: Bromera: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2005.

EDICIONS CATALANES DE LA BÍBLIA CONSULTADES:

- BCI (Bíblia catalana, traducció interconfessional). Disponible a: <<https://www.bci.cat/>>.
- La Bíblia. Versió dels textos originals i notes pels monjos de Montserrat. Disponible a: <<https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-biblia--0/html/>>.
- La Bíblia. Versió dels textos originals i comentari pels monjos de Montserrat*. Vol. I. *El Gènesi*. Per Dom Bonaventura Ubach. Monestir de Montserrat, 1926.
- La Bíblia. Versió dels textos originals i comentari pels monjos de Montserrat*. Vol. XXII. *Epístoles catòliques. Apocalipsi*. Per Dom Guiu M. Camps. Monestir de Montserrat, 1958.
- La Sagrada Bíblia. Gènesi. Èxode*. Versió dels textos originals, introduccions i notes de Carles Cardó, P. Antoni Maria de Barcelona, J. Millàs Vallicrosa. Barcelona: Fundació Bíblica catalana: Alpha, 1928.

IMATGE

- COLE, Thomas. *The Garden of Eden*. 1828. Oli sobre llenç. Amon Carter Museum, Texas, Estats Units. <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4f/Thomas_Cole_-_The_Garden_of_Eden_%281828%29.jpg>.

Annex

Nota: Per al text català, citem la primera edició a Club Editor. Tanmateix, per tal de deixar constància de les correccions posteriors i sabent, perquè ell mateix ens ho va comunicar, que el traductor al grec Evriviadis Sofós va fer servir l'edició de Club Editor Jove, en els casos en què hem identificat una variació d'aquesta edició respecte a la primera, l'esmentem en nota al peu de pàgina. Malgrat que els traductors poden haver utilitzat també altres edicions de l'obra original, no ens sembla que les diferències siguin prou significatives com per tenir una especial incidència en la visió de l'imaginari o del llenguatge religiós en la traducció de la novella.

<i>La plaça del Diamant</i> Mercè Rodoreda Club Editor 1962 CA	<i>La plaza del Diamante</i> Enrique Sordo EDHASA 1965 ES	<i>La place du Diamant</i> Bernard Lesfargues Gallimard 1971 FR
--	---	---

CAPÍTOL I

Vaig saltar per sobre, vaig estar a punt d'enganxar-m'hi un peu i vinga córrer com si m'empaitessin tots els dimonis de l'infern.

Salté por encima, estuve a punto de enredarme un pie en ellas y venga correr como si me persiguieran todos los demonios del infierno.

J'ai sauté par-dessus, j'ai failli m'y prendre un pied et je me suis mise à courir comme si j'avais été poursuivie par tous les diables de l'enfer.

CAPÍTOL II

Que l'havia convertit en una mica de fang de no-res.¹

Que le había convertido en un poco de barro, en nada.

Que je l'avais transformé en un petit tas de boue de rien du tout.

Va fer-me un gran sermó sobre l'home i la dona [...]

I altra vegada sermó: molt llarg. Va sortir molta gent de la seva família: els seus pares, un oncle que tenia capelleta i reclinatori, els seus avis i les dues mares dels Reis Catòlics que eren, va dir,² les que havien assenyalat el bon camí.

I aleshores, que de primer no ho vaig acabar d'entendre, perquè ho va ajuntar amb altres coses que deia, va dir, pobra Maria... I altra vegada les mares dels Reis Catòlics i que potser ens podríem casar aviat perquè ja tenia dos amics que li buscaven casa. I que em faria uns mobles que així que els

Me soltó un gran sermón sobre el hombre y la mujer [...]

Y otra vez el sermón: muy largo. Salió a relucir mucha gente de su familia: sus padres, un tío que tenía capillita y reclinatorio, sus abuelos y las dos madres de los Reyes Católicos que eran, dijo, las que habían marcado el buen camino.

Y entonces, que al principio no acabé de entenderlo, porque lo mezcló con otras cosas que decía, dijo, pobre María... Y otra vez las madres de los Reyes Católicos y que a lo mejor nos podríamos casar pronto porque ya tenía dos amigos buscándole piso. Y que me haría unos

Il m'a fait un grand sermon sur l'homme et sur la femme [...]
Et voilà reparti : un sermon particulièrement long. Il a été question de beaucoup de membres de sa famille, de ses parents, d'un oncle qui avait une petite chapelle et un prie-dieu, de ses grands-parents et des deux mères des Rois Catholiques qui, disait-il, avaient montré le bon chemin.

Alors, mais d'abord je n'ai pas tout à fait compris, parce qu'il l'a mêlé à d'autres choses qu'il disait, il a dit pauvre Maria... Et de nouveau les mères des Rois Catholiques et que peut-être on pourrait bientôt se marier parce qu'il avait deux amis qui

1. 2007: no res.

2. 2007: deia ell,

<i>I plateia ton diamantion</i> Dina Sideri Dorikós 1987 GR	<i>I plateia tou Diamantou</i> Evriviadis Sofós Patakis 2019 GR	<i>La plaza del Diamante</i> Sergio Fernández Martínez EDHASA 2021 ES
---	---	---

CAPÍTOL I

Πήδησα από πάνω, λίγο ακόμα και το πόδι μου θα μπλεκόταν μέσα στο κολλαρισμένο ύφασμα. Μα ξεγλίστρησα και βάλθηκα να τρέχω σα να με κυνηγούσαν όλοι οι δαίμονες της κόλασης.	Πέρασα από πάνω, ήμουν έτοιμη να μπλέξω το ένα μου πόδι, και δώσ' του να τρέχω σαν να με κυνηγούσαν όλα τα δαιμόνια της κόλασης.	Salté por encima, estuve a punto de enredar un pie en ellas y venga a correr como si me persiguiesen todos los demonios del infierno.
--	--	---

CAPÍTOL II

[...] πως τον είχα κάνει ράκος, ένα τίποτα.	[του είχα διαλύσει τη ζωή.] Ότι την είχα κάνει λάσπη, ένα τίποτα.	Que le había convertido en una migaja de barro de nada.
Κι αρχίνησε ένα κήρυγμα για τον άντρα και τη γυναίκα [...] Κι άρχισε κι άλλο κήρυγμα, πιο μακρύ. Έβγαλε στη μέση όλο του το σόι, τους γονείς του, ένα θείο του που είχε παρεκκλησί με προσκυνητάρι, τους παππούδες του, έπιασε ακόμα και τις μανάδες των καθολικών βασιλιάδων γιατί αυτές, είπε, βάδισαν στο σωστό δρόμο. Στην αρχή δεν κατάφερα να τον καταλάβω, τα 'λεγε όλα μαζί, τ' ανακάτεψε και ξαφνικά μέσα στ' άλλα, πέταξε ένα: «Αχ, δύστυχη Μαρία...» και ξανάπιασε πάλι τις μανάδες των καθολικών βασιλιάδων κι ύστερα, στα	Μου έκανε ένα κήρυγμα για τον άντρα και τη γυναίκα [...] Και ξανά κήρυγμα, πολύ μεγάλο. Ανέφερε πολύ κόσμο από την οικογένειά του, τους γονείς του, έναν θείο που ήταν πολύ σημαντική προσωπικότητα, τους παππούδες του και τις δύο μητέρες των Καθολικών Βασιλιάδων, που ήταν, όπως έλεγε, αυτές που του είχαν δείξει τον σωστό τον δρόμο. Και τότε, επειδή στην αρχή δεν μπόρεσα να καταλάβω γιατί το ανακάτεψε με άλλα πράγματα που έλεγε, είπε, καμμένη Μαρία.... Ξανά οι μητέρες των Καθολικών Βασιλιάδων και ότι ίσως να μπορούσαμε να παντρευτούμε	Me soltó un gran sermón sobre el hombre y la mujer [...] Y otra vez el sermón: muy largo. Salió mucha gente de su familia: sus padres, un tío que tenía capillita y reclinatorio, sus abuelos y las dos madres de los Reyes Católicos que eran, decía él, las que habían señalado el buen camino. Y entonces, que al principio no lo acabé de entender, porque lo mezcló con otras cosas que decía, dijo, pobre Maria... Y otra vez las madres de los Reyes Católicos y que tal vez nos podríamos casar pronto porque ya tenía dos amigos que le estaban buscando casa. Y que me haría unos muebles que

(Continúa)

<i>La plaça del Diamant</i> Mercè Rodoreda Club Editor 1962 CA	<i>La plaza del Diamante</i> Enrique Sordo EDHASA 1965 ES	<i>La place du Diamant</i> Bernard Lesfargues Gallimard 1971 FR
--	---	---

CAPÍTOL II

veuria cauria d'esquena perquè per alguna cosa era ebenista i que ell era com si fos Sant Josep i que jo era com si fos la Mare de Déu.

muebles que en cuanto los viera me caería de espaldas porque para algo era ebanista y que él era como si fuese San José y que yo era como si fuese la Virgen.

lui cherchaient un logement. Et qu'il me ferait des meubles si beaux que rien que de les voir ça me renverserait, c'était pas pour rien qu'il était ébéniste et que c'était comme s'il était saint Joseph et moi la Sainte Vierge.

—Faré un armari que servirà per a tots dos, de dos cossos, amb fusta d'arbre d'ampolla. I quan tindrè el pis moblat, faré el llitet del nen. Em va dir que les criatures li agradaven i no li agradaven. Que anava molt a llunes. El sol es ponía i, allà on jo era, l'ombra es tornava blava i feia estrany de mirar. I en Quimet parlava de fustes, que si una fusta que si una altra, que si la xicranda, que si la caoba, que si el roure, que si l'alzina... Va ser aleshores, me n'he recordat i me'n recordaré sempre, que em va fer un petó, i així que va començar a fer-me el petó vaig veure Nostre Senyor a dalt de tot de casa seva,

—Haré un armario que servirà para los dos, con dos cuerpos, con madera de haya. Y cuando tenga el piso amueblado haré la cunita del nene. Me dijo que los niños le gustaban y no le gustaban. Que eso iba a lunas. El sol se ponía y donde no daba, la sombra se volvía azul y rara. Y Quimet hablaba de maderas, que si una madera, que si otra, que si la jacaranda, que si la caoba, que si el roble, que si la encina... Fue entonces, me acuerdo muy bien y me acordaré siempre, cuando me dio un beso y así que empezó a darme el beso vi a Nuestro Señor en lo más alto de su casa, metido dentro de una nube

—Je ferai une armoire pour nous deux, en deux parties, en bois de peuplier. Et quand l'appartement sera meublé je ferai le berceau pour le petit. Il m'a dit qu'il aimait les enfants et qu'il ne les aimait pas. Que ça dépendait de la lune. Le soleil se couchait et du côté opposé l'ombre devenait bleue et bizarre à regarder. Quimet parlait des bois, l'un était comme ci, l'autre comme ça, et le jacaranda, et l'acajou, et le chêne, et l'yeuse... C'est alors, je m'en suis toujours souvenue et je m'en souviendrai toujours, qu'il m'a embrassée et quand il a commencé à m'embrasser j'ai vu Notre-Seigneur tout

<i>I plateia ton diamantion</i> Dina Sideri Dorikós 1987 GR	<i>I plateia tou Diamantou</i> Evriviadis Sofós Patakis 2019 GR	<i>La plaza del Diamante</i> Sergio Fernández Martínez EDHASA 2021 ES
---	---	---

CAPÍTOL II

καλά καθούμενα, άρχισε να λέει πως δε θα μπορούσαμε να παντρευτούμε γρήγορα, γιατί είχε βάλει δυο φίλους του να ψάχνουν για διαμέρισμα και πως θα μου έφτιαχνε κάτι έπιπλα που σαν τα 'βλεπα θα έμενα με το στόμα ανοιχτό, γιατί ήταν επιπλοποιός και πως είμαστε τάχα εκείνος ο Ιωσήφ κι εγώ η Παρθένας.

σύντομα, γιατί είχε ήδη δυο φίλους που έψαχναν να του βρουν σπίτι. Κι ότi θα μου έφτιαχνε κάτι έπιπλα που μόλις θα τα έβλεπα θα έπεφτα κάτω, γιατί την ήξερε καλά τη δουλειά του ξυλουργού, κι ότi εκείνος ήταν σαν τον Άγιο Ιωσήφ κι εγώ ήμουν σαν την Παναγία.

en cuanto los viera me caería de espaldas porque por algo era ebanista y que él era como si fuese san José y que yo era como si fuese la Virgen María.

—Θα φτιάξω μια ντουλάπα για τους δυο μας, δίφυλλη από οξιά. Και σαν επιπλώσω όλο το διαμέρισμα, θα φτιάξω την κούνια του μωρού. Μου είπε πως τα παιδιά του άρεσαν και δεν του άρεσαν... Κατά φεγγάρια... κι ενώ ο ήλιος έγερνε και κάτω από τις φυλλωσιές κι οι σκιές έμοιαζαν γαλάζιες, ο Κιμέτ μιλούσε για τα διάφορα ξύλα, την καρυδιά, το μαόνι, τη δρυ... Πώς το ένα ήταν έτσι, το άλλο αλλιώς... Και κάποια στιγμή, που τη θυμάμαι και θα τη θυμάμαι πάντα, με φίλησε. Κι ήταν τότε, εκείνη τη στιγμή που άρχισε να με φιλάει, που είδα τον Κύριο μας, ψηλά στο θόλο του μέσα σ' ένα

«Θα φτιάξω μια ντουλάπα που να χρησιμεύει και για τους δύο, με δύο χώρους, από ξύλο οξιάς. Όταν θα έχω επιπλώσει το διαμέρισμα, θα φτιάξω το κρεβατάκι του παιδιού». Μου είπε ότi τα παιδιά κάποιες φορές τού άρεσαν και κάποιες άλλες δεν του άρεσαν. Ότi πήγαινε με τα φεγγάρια αυτό. Ο ήλιος έδυε, κι από εκεί που έφευγε, η σκιά γινόταν μπλε κι ήταν περίεργο θέαμα. Ο Κιμέτ μιλούσε για ξύλα, και το ένα ξύλο και το άλλο ξύλο, ξύλο από γιακαράντα, ξύλο από μαόνι, ξύλο από βελανιδιά, ξύλο από αριά... Τότε ήταν που, το θυμήθηκα και πάντα θα το θυμάμαι, μου έδωσε ένα φιλί, και μόλις άρχισε να

—Haré un armario que servirá para los dos, de dos cuerpos, con madera de árbol botella. Y cuando tenga el piso amueblado, haré la camita del niño. Me dijo que los niños le gustaban y no le gustaban. Que iba a días. El sol se ponía y allí donde no había, la sombra se volvía azul y se hacía raro mirarla. Y Quimet hablaba de maderas, que si una madera que si la otra, que si la jacaranda, que si la caoba, que si el roble, que si la encina... Fue entonces, me acuerdo y me acordaré siempre, cuando me dio un beso y en cuanto empezó a darme el beso vi a Nuestro Señor en lo alto del todo de su casa, metido dentro de

(Continúa)

<i>La plaça del Diamant</i> Mercè Rodoreda Club Editor 1962 CA	<i>La plaza del Diamante</i> Enrique Sordo EDHASA 1965 ES	<i>La place du Diamant</i> Bernard Lesfargues Gallimard 1971 FR
--	---	---

CAPÍTOL II

ficat a dins d'un núvol inflat, voltat d'una sanefa de color de mandarina, que se li anava descolorint d'una banda, i Nostre Senyor va obrir els braços a gran amplada, que els tenia molt llargs, va agafar el núvol per les vores i es va anar tancant a dintre com si es tanqués a dintre d'un armari.

inflada, rodeado de una cenefa de color de mandarina que estaba descolorida en una punta, y Nuestro Señor abrió los brazos muy abiertos, que los tenía muy largos, cogió la nube por los bordes y se encerró como si se encerrase dentro de un armario.

en haut dans sa maison, dans un nuage enflé avec une bordure couleur mandarine qui se décolorait peu à peu d'un côté, et Notre-Seigneur a ouvert tout grands les bras, il les avait très longs, et il a attrapé les bords du nuage et les a refermés comme s'il s'enfermait dans une armoire.

CAPÍTOL III

Al damunt del Sant Crist del capçal del llit, un llaç.

Encima del Cristo de la cabecera de la cama, un lazo.

Sur le crucifix, au chevet du lit, un ruban.

Aleshores va dir que ens esperéssim, va tornar a dins i va venir amb uns rosaris de boleta negra i me'ls va regalar.

Entonces dijo que nos esperásemos, volvió adentro y vino con unos rosarios de cuentas negras y me los regaló.

Alors elle nous a dit d'attendre, elle est rentrée un instant et est ressortie avec un chapelet aux grains noirs qu'elle m'a offert.

Li vaig dir que no sabia què fer dels rosaris. Va dir que els fiqués en un calaix, que potser algun dia em servirien: que no es podia llençar res.
—Potser serviran a la nena, si en tenim una...

Le dije que no sabía qué hacer con los rosarios. Dijo que los metiese en un cajón, que a lo mejor algún día me servirían: que no se debía tirar nada.
—A lo mejor le servirán a la nena, si tenemos una...

Je lui ai dit que je ne saurai que faire du chapelet. Il m'a dit de le mettre dans un tiroir, que ça pouvait servir un jour, qu'il ne fallait rien jeter.
—Il servira peut-être à notre fille, si on en a une...

<i>I plateia ton diamantion</i> Dina Sideri Dorikós 1987 GR	<i>I plateia tou Diamantou</i> Evriviadis Sofós Patakis 2019 GR	<i>La plaza del Diamante</i> Sergio Fernández Martínez EDHASA 2021 ES
---	---	---

CAPÍTOL II

φλογισμένο σύννεφο. Κι ο Κύριος ορθάνοιξε τα μπράτσα του, δυο πελώρια μπράτσα, έπιασε τις άκριες του σύννεφου και κλείστηκε μέσα τους όπως κλεινόμαστε σε μια ντουλάπα.	με φιλάει είδα τον κύριο Μας πάνω απ' το σπίτι του, μέσα σ' ένα μεγάλο σύννεφο, περιτριγυρισμένο από ένα μανταρινί πλαίσιο, που ξεθώριαζε από τη μία πλευρά, κι ο κύριος Μας άνοιξε διάπλατα τα χέρια του, που ήταν και πολύ μεγάλα, έπιασε το σύννεφο από τις άκρες και χώθηκε μέσα σαν να επρόκειτο να χωθεί σε ντουλάπα.	una nube inflada, rodeado de una cenefa de color de mandarina, que se le iba decolorando por un lado, y Nuestro Señor abrió los brazos en toda su amplitud, que los tenía muy largos, agarró la nube por los bordes y se encerró dentro como si se encerrase dentro de un armario.
---	---	--

CAPÍTOL III

Πάνω από τον εσταυρωμένο, στο κεφαλάρι του κρεβατιού, ένας φιόγκος.	Πάνω από τον Χριστό στο κεφαλάρι του κρεβατιού, ένας φιόγκος.	Encima del Santo Cristo del cabecero de la cama, un lazo.
Και τότε μας ζήτησε να περιμένουμε λίγο και μπήκε στο σπίτι απ' όπου γύρισε αμέσως με δυο-τρία κομπολόγια με μαύρες χάντρες, και μου τα χάρισε.	Τότε μας είπε να περιμένουμε, πήγε προς τα μέσα, γύρισε με κάτι ροζάρια με μαύρες χάντρες και μου τα έκανε δώρο.	Entonces dijo que esperásemos, volvió adentro y vino con unos rosarios de bolitas negras y me los regaló.
Του είπα τότε πως δεν ήξερα τι να τα κάνω τα κομπολόγια. —Βάλτα σε μια γωνιά, κάποια μέρα μπορεί να χρειαστούν. Δεν πρέπει να πετάει κανείς τίποτα. Πού ξέρεις μπορεί να χρησιμέψουν στην κόρη μας, αν κάνουμε κοριτσάκι...	Του είπα ότι δεν ήξερα τι να κάνω τα ροζάρια. Είπε να ταβάλω σ' ένα συρτάρι, ότι ίσως κάποια μέρα να μου χρησίμευαν, ότι δεν έπρεπε να πετάμε τίποτα. «Ίσως να χρησιμέψουν στο κορίτσι, αν κάνουμε κορίτσι...»	Le dije que no sabía qué hacer con los rosarios. Me dijo que los guardase en un cajón, que quizá algún día me servirían: que no se podía tirar nada. —Quizá le sirvan a la niña, si tenemos una...

(Continua)

<i>La plaça del Diamant</i> Mercè Rodoreda Club Editor 1962 CA	<i>La plaza del Diamante</i> Enrique Sordo EDHASA 1965 ES	<i>La place du Diamant</i> Bernard Lesfargues Gallimard 1971 FR
--	---	---

CAPÍTOL III

Vaig desar els rosaris a la tauleta de nit per abocar-me a mirar el jardí de sota. El fill dels veïns, que feia el soldat, prenia la fresca. Vaig fer una boleta de paper, vaig tirar-l'hi,³ i em vaig amagar.

Dejé los rosarios en la mesita de noche y me asomé a mirar el jardín de abajo. El hijo de los vecinos, que estaba de soldado, tomaba el fresco. Hice una bolita de papel, se la tiré y me escondí.

J'ai rangé le chapelet dans la table de nuit avant de me pencher pour voir le jardin de dessous. Le fils du voisin, qui faisait son service militaire, prenait le frais. J'ai fait une boulette de papier, je la lui ai lancée et je me suis cachée.

CAPÍTOL IV

—Trobo que fas ben fet de casar-te jove. Necessites un marit i un sostre. La senyora Enriqueta, que vivia de vendre castanyes i moniatos a la cantonada de l'Smart a l'hivern i cacauets i xufes per les festes majors a l'estiu, sempre em donava bons consells. Asseguda davant meu, totes dues al peu del balcó de la galeria, de tant en tant es tirava les mànigues amunt; per tirar-se-les amunt callava i quan les tenia amunt tornava a enraonar. Era alta, amb boca de rap i amb nas de paperina. Estiu i hivern, sempre, duia mitges blanques i sabata negra. Anava molt neta. I li agradava molt el cafè. Tenia un quadre⁴ penjat amb un cordill groc i

—Haces bien en casarte joven. Necesitas un marido y un techo. La señora Enriqueta, que vivía de vender castañas y boniatos en la esquina del Smart en el invierno, y cacahuets y chufas por las fiestas mayores en el verano, siempre me daba buenos consejos. Sentada delante de mí, sentadas las dos cerca del balcón de la galería, de cuando en cuando se subía las mangas; para subírselas, callaba, y cuando las tenía arriba volvía a charlar. Era alta, con boca de pez y una nariz de cucurucho. Siempre, en verano y en invierno, llevaba medias blancas y zapatos negros. Iba muy limpia. Y le gustaba mucho el café. Tenía un cuadro colgado

—Je trouve que tu as raison de te marier jeune. Tu as besoin d'un mari et d'un toit. Mme Enriqueta, marchande de châtaignes et de patates douces au coin du Smart en hiver et de cacahuètes et de souchets dans les vogues en été, me donnait toujours de bons conseils. Assise devant moi, toutes les deux devant la porte-fenêtre donnant sur la galerie, elle remontait ses manches de temps en temps ; pendant qu'elle les remontait, elle se taisait, ensuite elle se remettait à causer. Elle était grande, avec une bouche de baudroie et un nez en forme de cornet. Été comme hiver elle mettait des bas blancs et des

3. 2007: tirar-la-hi

4. 2007: quadro

<i>I plateia ton diamantion</i> Dina Sideri Dorikós 1987 GR	<i>I plateia tou Diamantou</i> Evriviadis Sofós Patakis 2019 GR	<i>La plaza del Diamante</i> Sergio Fernández Martínez EDHASA 2021 ES
---	---	---

CAPÍTOL III

Έχωσα τα κομπολόγια στο συρτάρι του κομοδίνου κι έσκυψα στο παράθυρο. Στο κηπάκι από κάτω, ο γιός των γειτόνων, που ήταν στρατιώτης, έπαιρνε αέρα. Έφτιαξα ένα μπαλάκι από χαρτί, του το πέταξα και κρύφτηκα.

Άφησα τα ροζάρια στο κομοδίνο για να πλησιάσω και να δω τον κήπο των από κάτω. Ο γιος των γειτόνων, που ήταν στρατιώτης, έπαιρνε τον αέρα του. Έκανα ένα μπαλάκι από χαρτί, του το πέταξα και κρύφτηκα.

Dejé los rosarios en la mesita de noche para asomarme a mirar el jardín de abajo. El hijo de los vecinos, que estaba de soldado, tomaba el fresco. Hice una bolita de papel, se la tiré y me escondí.

CAPÍTOL IV

—Καλά κάνεις και παντρεύεσαι νέα. Σου χρειάζεται άντρας και μια στέγη πάνω από το κεφάλι σου. Η κυρά Ενρικήτα που ζούσε πουλώντας κάστανα και γλυκοπατάτες στη γωνία του Σμαρτ το χειμώνα, και αραβοσίτια το καλοκαίρι, μου έδινε πάντα καλές συμβουλές, Καθόμαστε η μια αντίκρυ στην άλλη, μέσ' από τη τζαμαρία και κουβεντιάζαμε. Ήταν μια γυναίκα ψηλή με λεπτό στόμα και παπαγαλία μύτη. Φορούσε πάντα χειμώνα καλοκαίρι άσπρες κάλτσες και μαύρα παπούτσια. Ήταν πεντακάθαρη πάντα και της άρεσε πολύ ο καφές. Είχε κι ένα κάδρο κρεμασμένο στον τοίχο με

«Πιστεύω ότι καλά κάνεις και παντρεύεσαι μικρή. Χρειάζεσαι σύζυγο και κεραμίδι πάνω απ' το κεφάλι σου». Η κυρία Ενρικήτα, που ζούσε πουλώντας κάστανα και γλυκοπατάτες στη γωνία του Σμαρτ τον χειμώνα και φιστίκια και κύπερη στο μεγάλο πανηγύρι το καλοκαίρι, πάντα μου έδινε καλές συμβουλές. Καθισμένη μπροστά μου, και οι δύο κάτω απ' το μπαλκόνι της γαλαρίας, πού και πού ανέβαζε τα μανίκια, κι όταν πήγαινε να το κάνει αυτό σιωπούσε, ενώ όταν πια τα ανέβαζε ξανάρχιζε να μιλάει. Ήταν ψηλή, μ' ένα στόμα σαν ψάρι και μύτη μυτερή σαν χωνάκι. Φορούσε άσπρο καλσόν

—Creo que haces bien en casarte joven. Necesitas un marido y un techo. La señora Enriqueta, que vivía de vender castañas y boniatos en la esquina del Smart en invierno y cacahuets y chufas por las fiestas mayores en verano, siempre me daba buenos consejos. Sentada delante de mí, las dos al pie del balcón de la galería, de vez en cuando se subía las mangas; para subírselas se callaba y cuando las tenía subidas volvía a hablar. Era alta, con boca de rape y con nariz de cucurucho. En verano y en invierno, siempre, llevaba medias blancas y zapato negro. Iba muy limpia. Y le gustaba mucho el café. Tenía un cuadro colgado

(Continúa)

<i>La plaça del Diamant</i> Mercè Rodoreda Club Editor 1962 CA	<i>La plaza del Diamante</i> Enrique Sordo EDHASA 1965 ES	<i>La place du Diamant</i> Bernard Lesfargues Gallimard 1971 FR
--	---	---

CAPÍTOL IV

vermell, que figurava tot de llagostes amb corona d'or, cara d'home i cabells de dona, i tota l'herba al voltant de les llagostes, que sortien d'un pou, era cremada, i el mar al fons, i el cel per sobre, eren de color de sang de bou i les llagostes duïen cuirassa de ferro i mataben a cops de cua...⁵ A fora plovia.

con un cordel amarillo y rojo, que figuraba unas langostas con corona de oro, cara de hombre y pelo de mujer y toda la hierba de alrededor de las langostas, que salían de un pozo, estaba quemada, y el mar del fondo y el cielo de arriba eran de color de sangre de buey y las langostas llevaban corazas de hierro y mataban a coletazos... Afuera llovía.

souliers noirs. Elle était très soignée. Et elle aimait beaucoup le café. Elle avait un tableau, accroché avec une ficelle jaune et rouge, qui représentait un tas de langoustes à tête d'homme avec des chevelures de femme, portant des couronnes d'or; les langoustes sortaient d'un puits, tout autour l'herbe était brûlée, et la mer au fond et le ciel par-dessus étaient couleur sang de bœuf et les langoustes portaient des cuirasses de fer et tuaient à coups de queue... Dehors, il pleuvait.

Entre el nostre replà i el del primer pis la paret estava guixada: noms i ninots. I entre els noms i els ninots hi havia unes balances molt ben dibuixades, amb les ratlles endintre de la paret com si les haguessin fetes amb la punta d'un punxó. L'un dels plats penjava una mica més avall que l'altre. I vaig passar el dit pel voltant d'un dels plats.

Entre nuestro rellano y el del primer piso la pared estaba pintarrajeada: nombres y monigotes. Y entre los nombres y los monigotes había unas balanzas muy bien dibujadas con las rayas hundidas en la pared como si las hubiesen hecho con la punta de un punzón. Uno de los platillos colgaba un poco más abajo que el otro. Pasé el dedo alrededor de uno de los platillos.

Entre notre palier et celui du premier le mur était enduit de plâtre : dessus, des noms et des bonshommes. Et au milieu des noms et des bonshommes il y avait une balance très bien dessinée, en traits profonds, comme si on les avait tracés au poinçon. Un des plateaux penchait un peu plus que l'autre. J'ai suivi du doigt le contour d'un des plateaux.

5. 2007: cua

<i>I plateia ton diamantion</i> Dina Sideri Dorikós 1987 GR	<i>I plateia tou Diamantou</i> Evriviadis Sofós Patakis 2019 GR	<i>La plaza del Diamante</i> Sergio Fernández Martínez EDHASA 2021 ES
---	---	---

CAPÍTOL IV

<p>μια κιτρινοκόκκινη κορδέλα κι έδειχνε κάτι αστακούς... Απέξω έβρεχε.</p>	<p>και μαύρα παπούτσια πάντα, καλοκαίρι και χειμώνα. Ήταν πολύ καθαρή. Της άρεσε πολύ ο καφές. Είχε ένα κάδρο κρεμασμένο με μια κίτρινη και κόκκινη κορδέλα, που απεικόνιζε αστακούς με χρυσές κορόνες, πρόσωπο ανθρώπου και γυναικεία μαλλιά, κι όλη η βλάστηση γύρω από τους αστακούς, που έβγαιναν από ένα πηγάδι, ήταν καμένη, κι η θάλασσα στο βάθος, κι ο ουρανός από πάνω, είχαν το χρώμα του αίματος του βοδιού, κι οι αστακοί φορούσαν πανοπλία σιδερένια και σκότωναν με την ουρά τους. Έξω έβρεχε.</p>	<p>con un cordel amarillo y rojo, que retrataba unas langostas con corona de oro, cara de hombre y pelo de mujer, y toda la hierba alrededor de las langostas, que salían de un pozo, estaba quemada, y el mar del fondo, y el cielo de encima eran de color de sangre de buey y las langostas llevaban corazas de hierro y mataban a coletazos. Fuera llovía.</p>
<p>Ο τοίχος ανάμεσα στο δικό μας πλατύσκαλο και του πρώτου ορόφου ήταν γεμάτος μουντζούρες, ονόματα και καρικατούρες.</p>	<p>Ανάμεσα στο δικό μας πλατύσκαλο και του πρώτου ορόφου ο τοίχος ήταν γεμάτος μουντζούρες, ονόματα και ανθρωπάκια. Ανάμεσα στα ονόματα και τα ανθρωπάκια υπήρχαν κάτι ζυγαριές πολύ καλά ζωγραφισμένες, με τις γραμμές χαραγμένες στον τοίχο σαν να τις είχαν φτιάξει με την άκρη ενός καρφιού. Το ένα από τα δύο πιάτα κρεμόταν λίγο παραπάνω από το άλλο. Πέρασα το χέρι γύρω από το ένα πιάτο.</p>	<p>Entre nuestro rellano y el del primer piso la pared estaba rayada: nombres y monigotes. Y entre los nombres y los monigotes había una balanza muy bien dibujada, con las rayas hundidas en la pared como si las hubiesen hecho con la punta de un punzón. Uno de los platos colgaba un poco más abajo que el otro. Y pasé el dedo por el contorno de uno de los platos.</p>

(Continua)

<i>La plaça del Diamant</i> Mercè Rodoreda Club Editor 1962 CA	<i>La plaza del Diamante</i> Enrique Sordo EDHASA 1965 ES	<i>La place du Diamant</i> Bernard Lesfargues Gallimard 1971 FR
--	---	---

CAPÍTOL IV

es va posar com un dimoni [...] —Agenolla't per dintre. I em va fer demanar perdó agenollada per dintre [...]	se enfureció como un demonio [...] —Arrodíllate por dentro. Me hizo pedirle perdón arrodillada por dentro [...]	il est devenu fou furieux [...] —Mets-toi à genoux en pensée. Et il m'a obligé à lui demander pardon à genoux en pensée [...]
---	---	---

CAPÍTOL V

La vigília del dia dels rams, el meu pare em va preguntar quan ens casàvem.	La víspera del Domingo de Ramos, mi padre me preguntó que cuándo nos casábamos.	La veille du dimanche des Rameaux, mon père m'a demandé quand nous nous marierions.
Vam anar a beneir. Al carrer hi havia nens amb palmons i nenes amb palmes i nens amb xerrics-xerracs i nenes també amb xerrics-xerracs, i alguns en comptes de xerrics-xerracs duien maces de fusta i mataben jueus per les parets i per terra i per damunt d'una llauna o d'una galleda vella i pertot arreu. Quan vam arribar als Josepets, tothom cridava. En Mateu venia amb nosaltres, amb la nena a coll [...] Portava una palma que li mig aguantava el Mateu [...]	Fuimos a la bendición. En la calle había niños con palmones y niñas con palmas y niños con carracas y niñas también con carracas, y algunos en vez de carracas llevaban mazos de madera y mataban judíos por las paredes, y por el suelo, y encima de una lata o de un cubo, y por todas partes. Cuando llegamos a los Josepets todo el mundo gritaba. El Mateu venía con nosotros, con la niña en brazos [...] Llevaba una palma que medio la sostenía el Mateu [...]	On est allés à la bénédiction des Rameaux. Dans la rue il y avait des garçons avec des palmes blanches et des filles avec des palmes vertes, des garçons avec des crécelles et des filles qui en avaient aussi, et d'autres, au lieu de crécelles, portaient des massues de bois et tuaient des juifs contre les murs, par terre, sur une tôle ou un vieux seau, partout. Quand on est arrivés à l'église des Josepets, tout le monde criait. Mateu venait avec nous en portant sa fille [...] Elle tenait une palme, avec l'aide de Mateu [...]

<i>I plateia ton diamantion</i> Dina Sideri Dorikós 1987 GR	<i>I plateia tou Diamantou</i> Evriviadis Sofós Patakis 2019 GR	<i>La plaza del Diamante</i> Sergio Fernández Martínez EDHASA 2021 ES
---	---	---

CAPÍTOL IV

αγρίεψε σαν δαίμονας. [...] —Γονάτισε εκεί, στην άκρη. Μ' έβαλε να του ζητήσω συγγνώμη γονατιστή, [...]	έγινε σαν δαίμονας, [...] «Γονάτισε μέσα σου», Μ' έβαλε να ζητήσω συγγνώμη γονατισμένη μέσα μου [...]	se puso como un demonio [...] —Arrodíllate por dentro. Y me hizo pedir perdón arrodillada por dentro [...]
--	--	---

CAPÍTOL V

Την παραμονή των Βαΐων ο πατέρας μου με ρώτησε πότε θα παντρευτούμε.	Την παραμονή της Κυριακής των Βαΐων ο πατέρας μου με ρώτησε πότε θα παντρευτούμε.	La víspera del Domingo de Ramos, mi padre me preguntó cuándo nos casábamos.
Πήγαμε στη λιτανεία. Ο δρόμος ήταν γεμάτος παιδιά, κορίτσια κι αγόρια με βάγια και κλαδιά φοινικιάς. Μερικοί κρατούσαν και ξύλινα σφυριά και μ' αυτά χτυπούσαν ό,τι έβρισκαν, τους τοίχους, το έδαφος, κάποιον παλιοτενεκέ. Σαν φτάσαμε στο Χοζέπετ όλος ο κόσμος φώναζε. Ερχόταν κι ο Ματέου μαζί μας με την κορούλα του αγκαλιά. [...] Κρατούσε ένα κλαδί φοινικιάς [...].	Πήγαμε στην ευλογία. Στον δρόμο είχε αγόρια και κορίτσια με πλεγμένα φοινικόφυλλα, αγοράκια όπως και κοριτσάκια με ροκάνες, και κάποια αντί να έχουν ροκάνες είχαν ξύλινα σφυριά και σκότωναν Εβραίους στους τοίχους, κάτω στον δρόμο, πάνω σε τενεκέδες ή κουβάδες ή οπουδήποτε. Όταν φτάσαμε στην εκκλησία του Ζοζεπέτς όλοι φώναζαν. Ο Ματέου ήταν μαζί μας, με το κορίτσι αγκαλιά [...] Κουβαλούσε ένα πλεγμένο φοινικόφυλλο, που σχεδόν της το κρατούσε ο Ματέου [...]	Fuimos a la bendición. En la calle había niños con palmas lisas y niñas con palmas rizadas y niños con carracas y niñas también con carracas, y algunos en vez de carracas llevaban mazos de madera y jugaban a matar judíos por las paredes y por el suelo y por encima de una lata o de un cubo viejo y por todas partes. Cuando llegamos a la iglesia de los Josepets, todo el mundo gritaba. Mateu venía con nosotros, con la niña en brazos, [...] Llevaba una palma rizada que medio se la sujetaba Mateu [...]

(Continua)

<i>La plaça del Diamant</i> Mercè Rodoreda Club Editor 1962 CA	<i>La plaza del Diamante</i> Enrique Sordo EDHASA 1965 ES	<i>La place du Diamant</i> Bernard Lesfargues Gallimard 1971 FR
--	---	---

CAPÍTOL V

I en Quimet en comptes de tirar-se sal al plat va començar a dir que si tots érem de sal d'ençà que aquella senyora que no va creure el seu marit s'havia girat tot d'una quan el que se li demanava era que caminés ben dreta i endavant.

Y el Quimet en lugar de echarse sal en el plato empezó a decir que todos estábamos hechos de sal desde que aquella señora que no creyó a su marido se volvió a mirar aunque se le había dicho que anduviese bien derecha y para adelante.

Et Quimet, au lieu d'ajouter du sel, a demandé si on était tous en sel depuis que cette dame qui n'avait pas voulu croire son mari s'était retournée alors que ce qu'elle avait de mieux à faire, c'était de filer droit.

I en Quimet aleshores va dir que el dimoni, i quan va dir, el dimoni, va callar [...]

I s'anava tirant sal al plat i la seva mare es va senyar i en Quimet quan va tenir el menjar ben salat va deixar el saler damunt de la taula i es va posar a parlar de la sal altra vegada. I que ja sabia tothom que el dimoni...

I la seva mare li va dir que no ens maregés més, però ell com si res va seguir, que el dimoni havia fet els diabètics, que eren de sucre, només que per molestar. Tots som salats: la suor, les llàgrimes... i em va dir, llepa't la mà i ja veuràs de què té gust. I altra vegada amb el dimoni i la senyora veïna li va dir a veure si era un nen petit de creure en el dimoni, i en Quimet va

Y el Quimet dijo entonces que el demonio, y cuando dijo, el demonio, se calló [...]

Y se iba echando sal en el plato y su madre se santiguó y el Quimet cuando tuvo la comida bien salada dejó el salero encima de la mesa y se puso a hablar de la sal otra vez. Y que ya sabía todo el mundo que el demonio...

Y su madre dijo que no nos marease más, pero él siguió como si nada, que el demonio había hecho a los diabéticos, que eran de azúcar, sólo para molestar. Todos somos salados: el sudor, las lágrimas... y me dijo, lámete la mano y verás qué gusto tiene. Y dale con el demonio y la señora vecina le dijo que a ver si era un niño pequeño que creía en el demonio, y el Quimet dijo, que el

Quimet a alors dit au diable et après avoir dit au diable il s'est tu, [...] Et il continuait à prendre du sel, sa mère a fait le signe de la croix, et Quimet, quand ce qu'il avait dans son assiette a été bien salé, a posé la salière sur la table et s'est mis à parler à nouveau du sel. Que tout le monde savait que le diable... Sa mère lui a dit de cesser de nous tanner, mais il a fait celui qui n'entendait pas, et que si le diable avait fait les diabétiques tout en sucre, c'était uniquement pour embêter les gens. Tout le monde est salé, à preuve la sueur, les larmes... et il m'a dit lèche ta main et tu verras quel goût ça a. Et de nouveau le diable, si bien que la voisine lui a demandé voyons voir s'il était un

<i>I plateia ton diamantion</i> Dina Sideri Dorikós 1987 GR	<i>I plateia tou Diamantou</i> Evriviadis Sofós Patakis 2019 GR	<i>La plaza del Diamante</i> Sergio Fernández Martínez EDHASA 2021 ES
---	---	---

CAPÍTOL V

Κι ο Κιμέτ αντί να βάλει αλάτι στο πιάτο του άρχισε να λέει πως είμαστε όλοι φτιαγμένοι από αλάτι [...]	Ο Κιμέτ, αντί να ρίξει αλάτι στο πιάτο, άρχισε να λέει ότι όλοι ήμασταν από αλάτι από τότε που εκείνη η κυρία δεν πίστεψε τον σύζυγό της και γύρισε να κοιτάξει πίσω, όταν αυτό που της είχε πει ήταν να κοιτάξει μπροστά της και να περπατάει ευθεία.	Y Quimet en vez de echarse sal en el plato empezó a decir que si todos estábamos hechos de sal desde que aquella señora que no creyó a su marido se había girado de repente cuando lo que se le pedía era que caminase bien derecha y hacia delante.
Κι ο Κιμέν είπε, «Στο διάβολο» [...] Κι άρχισε να βάζει αλάτι στο πιάτο του. Η μάνα του σταυροκοπήθηκε· κι ο Κιμέτ αφού έβαλε μπόλικο αλάτι στο φαί του, άφησε την αλατιέρα στο πλάι και ξανάπιασε να μιλάει για το αλάτι... Η μητέρα του τον έκοψε: — Μη μας ζαλίζεις άλλο! Μα εκείνος συνέχισε σαν να μην άκουσε. Όλος ο κόσμος ξέρει, είπε, πως ο διάβολος έφτιαξε τους διαβητικούς από ζάχαρη μόνο και μόνο για να μας πάει κόντρα. Όλοι είμαστε αλατισμένοι... ο ιδρώτας, τα δάκρυα όλα είναι αλμυρά. — Γλύψε το χέρι σου, μου είπε, και θα δεις τι γεύση έχει. Και σαν τέλειωσε με το αλάτι, συνέχισε με το διάβολο. Δεν είχε αρχίσει	Ο Κιμέτ τότε είπε ότι το δαιμόνιο, κι όταν είπε, τη δαιμόνιο, σιώπησε και, [...] Έριχνε αλάτι στο φαγητό, η μητέρα του έκανε τον σταυρό της, κι όταν ο Κιμέτ είχε αλατίσει αρκετά το φαγητό, άφησε την αλατιέρα πάνω στο τραπέζι κι άρχισε να μιλάει για το αλάτι ξανά. Και ότι ήξερε όλος ο κόσμος πως το δαιμόνιο... Η μητέρα του του είπε να σταματήσει να μας ζαλίζει, αλλά εκείνος συνέχισε ακάθεκτος, ότι το δαιμόνιο είχε κάνει τους διαβητικούς, που ήταν από ζάχαρη, μόνο και μόνο για να μας σπάει τα νεύρα. Όλοι περιέχουμε αλάτι: ο ιδρώτας, τα δάκρυα... και μου είπε, γλείψε το χέρι σου και θα δεις τι γεύση έχει. Και ξανά με το δαιμόνιο, κι η	Y Quimet entonces dijo que el demonio, y cuando dijo, el demonio, se calló [...] Y se seguía echando sal en el plato y su madre se persignó, y Quimet cuando tuvo la comida bien salada dejó el salero encima de la mesa y se puso a hablar de la sal otra vez. Y que ya sabía todo el mundo que el demonio... Y su madre le dijo que no nos marease más, pero él siguió como si nada, que el demonio había creado a los diabéticos, que eran de azúcar, solo para molestar. Todos somos salados: el sudor, las lágrimas... Y me dijo, chúpate la mano y verás a lo que te sabe. Y otra vez con el demonio y la señora vecina le dijo que a ver si era un niño pequeño que creía en el demonio, y Quimet dijo

(Continúa)

<i>La plaça del Diamant</i> Mercè Rodoreda Club Editor 1962 CA	<i>La plaza del Diamante</i> Enrique Sordo EDHASA 1965 ES	<i>La place du Diamant</i> Bernard Lesfargues Gallimard 1971 FR
--	---	---

CAPÍTOL V

dir que el dimoni, altra vegada, i la seva mare li va dir, calla. I en Quimet encara no havia començat a menjar i tots ja estàvem a mig i va ser quan va dir que el dimoni era l'ombra de Déu i que també era pertot, en les plantes, en les muntanyes, a fora, pels carrers, i⁶ a dintre de les cases, per sota i per damunt de la terra, i que anava disfressat de mosca vironera, tot negre, amb aigües blaves i vermelles, i que quan només era mosca vironera, s'atipava d'escombraries i de bèsties mortes mig podrides i llençades al femer. I va enretirar el plat i va dir que no tenia gana i que només menjaria les postres.

demonio, otra vez, y su madre le dijo, calla. Y el Quimet todavía no había empezado a comer y todos estábamos ya a medias y fue entonces cuando dijo que el demonio era la sombra de Dios y que también estaba por todas partes, en las plantas, en las montañas, fuera, por las calles, y dentro de las casas, por debajo y por encima de la tierra y que iba disfrazado de moscardón, todo negro, con reflejos azules y rojos y que cuando sólo era moscardón se hartaba de basuras y de los animales muertos medio podridos que tiraban en el estercolero. Y retiró el plato y dijo que no tenía gana y que sólo comería el postre.

petit garçon pour croire encore au diable, mais Quimet est encore revenu à la charge et sa mère lui a dit tais-toi. Il n'avait pas encore commencé à manger que nous on avait presque fini et c'est alors qu'il a dit que le diable était l'ombre de Dieu et que lui aussi il était partout, dans les plantes, dans les montagnes, dehors, dans la rue, dans les maisons, sous la terre et dessus, qu'il était déguisé en grosse mouche, une mouche toute noire, avec des reflets bleus et rouges et que, lorsqu'il n'était qu'une grosse mouche, il s'empiffrait d'ordures et de charogne sur les tas de fumier. Puis il a repoussé son assiette et dit qu'il n'avait pas faim et qu'il ne mangerait que du dessert.

CAPÍTOL VI

Va dir que em portaria a ensenyar-me a mossèn Joan. I mentre hi anàvem em va sortir que haviem de pagar el lloguer del pis a mitges. [...] Però en Quimet això del lloguer m'ho va dir mentre anàvem a veure mossèn Joan.

Dijo que me presentaría a mosén Joan. Y mientras íbamos a verle me salió con que teníamos que pagar el alquiler del piso a medias. [...] Pero Quimet eso del alquiler me lo dijo mientras íbamos a ver a mosén Joan.

Il m'a dit qu'il me présenterait au Père Joan. Et pendant qu'on y allait il m'a dit, tout de go, qu'on paierait le loyer de l'appartement la moitié chacun. [...] Mais cette question de loyer, c'est quand on est allés voir le

6. 2007: carrers i

<i>I plateia ton diamantion</i> Dina Sideri Dorikós 1987 GR	<i>I plateia tou Diamantou</i> Evriviadis Sofós Patakis 2019 GR	<i>La plaza del Diamante</i> Sergio Fernández Martínez EDHASA 2021 ES
---	---	---

CAPÍTOL V

να τρώει ακόμα κι εμείς βρισκόμαστε στα μισά του φαγητού. Η μητέρα του είπε να πάψει, μα εκείνος τίποτα. Ο διάβολος, έλεγε, είναι η σκιά του Θεού, πως υπήρχε παντού, στα φυτά, στα βουνά, στους δρόμους, μέσα στα σπίτια, πάνω και κάτω από τη γη και πως μεταμορφωνόταν σε κατάμαυρη αλογόμυγα με μπλε και κόκκινες ανταύγειες. Και πως τότε σαν μεταμορφωνόταν σ' αλογόμυγα τρεφόταν με κοπριές και ψόφια μισοσαπισμένα ζώα. Στο τέλος έσπρωξε το πιάτο του κι είπε πως δεν είχε όρεξη και πως θα έτρωγε μόνο το επιδόρπιο.

γειτόνισσα τον ρώτησε μήπως τελικά ήταν μικρό παιδί και πίστευε στο δαιμόνιο, κι ο Κιμέτ είπε ότι το δαιμόνιο, ξανά, κι η μητέρα του του είπε, σταμάτα. Ο Κιμέτ ακόμα δεν είχε αρχίσει να τρώει κι όλοι ήμασταν στα μισά τότε ήταν που είπε ότι το δαιμόνιο ήταν η σκιά του Θεού κι ότι επίσης ήταν παντού, στα φυτά, στα βουνά, έξω, στους δρόμους και μέσα στα σπίτια, κάτω και πάνω από το χώμα, ότι ήταν ντυμένο κρεατόμυγα, ολόμαυρη, με μπλε και κόκκινες αποχρώσεις, κι ότι μόνο όταν ήταν κρεατόμυγα χόρταινε με σκουπίδια, νεκρά ζώα μισοσαπισμένα και πεταμένα στην κοπριά. Πήρε το πιάτο και είπε ότι δεν πεινούσε κι ότι θα έτρωγε μόνο γλυκό.

que el demonio, otra vez, y su madre le dijo, calla. Y Quimet aún no había empezado a comer y todas íbamos ya por la mitad y fue cuando dijo que el demonio era la sombra de Dios y que también estaba por todas partes, en las plantas, en las montañas, fuera, por las calles, y dentro de las casas, por abajo y por encima de la tierra y que iba disfrazado de moscón, todo negro, con reflejos azules y rojos, y que solo cuando era moscón se hartaba de basuras y de animales muertos medio podridos y tirados al estercolero. Y retiró el plato y dijo que no tenía hambre y que sólo comería el postre.

CAPÍTOL VI

Ο Κιμέτ είπε πως ήθελε να με πάει στον Μοσέν Χοάν. Και καθώς πηγαίναμε μου πέταξε έτσι στα ξαφνικά πως έπρεπε να πληρώσουμε το νοίκι για το διαμέρισμα μισό μισό. [...] Ο Μοσέν Χοάν φορούσε ένα μαύρο ξεθωριασμένο

Είπε ότι θα με πήγαινε να να γνωρίσω τον μοσέν Ζοάν. Ενώ πηγαίναμε προς τα κει μου πέταξε ότι έπρεπε να πληρώσουμε το ενοίκιο του διαμερίσματος μισά μισά. [...] Αλλά ο Κιμέτ αυτό με το ενοίκιο μου το είπε όταν

Dijo que me llevaría a enseñarme a mosén Joan. Y mientras íbamos a verlo me salió con que teníamos que pagar el alquiler del piso a medias. [...] Pero Quimet eso del alquiler me lo dijo mientras íbamos a ver a mosén Joan.

(Continúa)

<i>La plaça del Diamant</i> Mercè Rodoreda Club Editor 1962 CA	<i>La plaza del Diamante</i> Enrique Sordo EDHASA 1965 ES	<i>La place du Diamant</i> Bernard Lesfargues Gallimard 1971 FR
--	---	---

CAPÍTOL VI

Mossèn Joan semblava fet d'ala de mosca:⁷ vull dir el vestit. D'aquesta mena de color negre passat. Ens va rebre com un sant. [...] El matrimoni és una cosa per la vida i s'hi ha de donar importància. Oi⁸ que tu et mudes el diumenge? Doncs el matrimoni, quan comença, és com un gran diumenge, necessita cerimònia.

Mosén Joan parecía hecho de ala de mosca: quiero decir la vestimenta que llevaba. De esa especie de color negro pasado. Nos recibió como un santo. [...] El matrimonio es algo para toda la vida y se le tiene que dar importancia. ¿Verdad que tú te pones guapo los domingos? Pues el matrimonio cuando empieza es como un gran domingo, necesita ceremonia.

curé que Quimet m'en a parlé.
Le Père Joan semblait fait en aile de mouche : je veux dire ses vêtements. De cette sorte de couleur noire fanée. Il nous a reçus comme un saint. [...] Le mariage c'est pour la vie et il faut y accorder de l'importance. Tu te changes le dimanche, n'est-ce pas ? Eh bien le mariage, au commencement, c'est comme un grand dimanche, il y faut de la cérémonie.

Tot va ser molt llarg i mossèn Joan va fer un sermó molt bonic; va parlar d'Adam i Eva, de la poma i de la serp, i va dir que la dona era feta d'una costella de l'home i que Adam se la va trobar adormida al costat sense que Nostre Senyor l'hagués preparat per la sorpresa. Ens va explicar com era el Paradís: amb rierols, i⁹ prats d'herba curta i flors de color de cel¹⁰ i Eva, quan es va despertar, la primera cosa

Todo fue muy largo y mosén Joan hizo un sermón muy bonito; habló de Adán y Eva, de la manzana y de la serpiente, y dijo que la mujer estaba hecha de una costilla del hombre y que Adán se la encontró dormida a su lado sin que Nuestro Señor le hubiese preparado para la sorpresa. Nos contó cómo era el paraíso: con arroyos, y prados de hierba corta y flores de color de cielo y Eva, cuando se despertó,

Tout ça a été très long et le Père Joan a fait un très joli sermon ; il a parlé d'Adam et d'Eve, de la pomme et du serpent, il a dit que la femme avait été tirée d'une côte de l'homme et qu'Adam l'avait trouvée endormie à ses côtés sans que Notre-Seigneur l'ait préparé à cette surprise. Il nous a expliqué comment était le paradis : avec des ruisseaux et des prés à l'herbe courte et aux fleurs couleur bleu ciel et Eve, en se réveillant, la première

7. 2007: mosca;

8. 2007: ¿Oi

9. 2007: rierols i

10. 2007: cel,

<i>I plateia ton diamantion</i> Dina Sideri Dorikós 1987 GR	<i>I plateia tou Diamantou</i> Evriviadis Sofós Patakis 2019 GR	<i>La plaza del Diamante</i> Sergio Fernández Martínez EDHASA 2021 ES
---	---	---

CAPÍTOL VI

<p>ράσο. Μας δέχτηκε σαν άγιος. [...]</p> <p>Ο γάμος είναι ένα γεγονός που σου σημαδεύει όλη τη ζωή και πρέπει να του δίνεις σημασία. Δεν είναι αλήθεια πως στολίζεσαι την Κυριακή; Ε, λοιπόν ο γάμος είναι σαν μια Κυριακή όταν αρχίζει. Του χρειάζεται τελετή, μεγαλοπρέπεια.</p>	<p>πηγαίναμε να δούμε τον μοσέν Ζοάν.</p> <p>Ο μοσέν Ζοάν έμοιαζε φτιαγμένος από φτερά μύγας, εννοώ τα ρούχα του. Αυτό το μαύρο το ξεθωριασμένο. Μας υποδέχτηκε σαν άγιος. [...]</p> <p>Ο γάμος είναι μια σημαντική στιγμή στη ζωή και θα πρέπει να του δίνουμε σημασία. Μετακομίζεις την Κυριακή, έτσι δεν είναι; Ε λοιπόν ο γάμος, όταν ξεκινάει, είναι σαν μια μεγάλη Κυριακή, θέλει τελετή.</p>	<p>Mosén Joan parecía hecho de ala de mosca; quiero decir el traje. De esa especie como de color negro desgastado. Nos recibí como un santo. [...] El matrimonio es algo para toda la vida y se le tiene que dar importancia. ¿Verdad que tú te arreglas los domingos? Pues el matrimonio, cuando empieza, es como un gran domingo, necesita su ceremonia.</p>
<p>Η τελετή κράτησε ώρα. Ο Μοσέν Χοάν έβγαλε έναν ωραίο λόγο. Μίλησε για τον Αδάμ και την Εύα, το μήλο και το φίδι. Είπε πως η γυναίκα φτιάχτηκε από το πλευρό του άντρα και πως ο Αδάμ τη βρήκε πλάι του κοιμισμένη. Ο Κύριος μας δεν τον είχε προετοιμάσει γι αυτή την έκπληξη. Μας περιέγραψε τον παράδεισο: με ρυάκια, με καταπράσινα λειβάδια, με λουλούδια στο χρώμα τ' ουρανού. Και σαν ξύπνησε η Εύα το πρώτο</p>	<p>Η όλη τελετή διήρκεσε αρκετή ώρα και ο μοσέν Ζοάν έβγαλε έναν πολύ όμορφο λόγο, μίλησε για τον Αδάμ και την Εύα, για το μήλο και το φίδι, κι είπε ότι η γυναίκα ήταν φτιαγμένη από το πλευρό του άντρα κι ότι ο Αδάμ τη βρήκε να κοιμάται δίπλα του δίχως να τον έχει προετοιμάσει ο Κύριός μας γι' αυτή την έκπληξη. Μας εξήγησε πώς ήταν ο Παράδεισος: με ρυάκια και λιβάδια με χορτάρι και λουλούδια</p>	<p>Todo fue muy largo y mosén Joan dio un sermón muy bonito; habló de Adán y Eva, de la manzana y de la serpiente, y dijo que la mujer estaba hecha de una costilla del hombre y que Adán se la encontró dormida a su lado sin que Nuestro Señor lo hubiese preparado para la sorpresa. Nos explicó cómo era el paraíso: con arroyos y prados de hierba corta y flores de color de cielo, y Eva, cuando se</p>

(Continua)

<i>La plaça del Diamant</i> Mercè Rodoreda Club Editor 1962 CA	<i>La plaza del Diamante</i> Enrique Sordo EDHASA 1965 ES	<i>La place du Diamant</i> Bernard Lesfargues Gallimard 1971 FR
--	---	---

CAPÍTOL VI

que va fer va ser agafar una flor blava i bufar-la i les fulles van volar una estona i Adam la va renyar perquè havia fet mal a una flor. Perquè Adam, que era el pare de tots els homes, només volia el bé. I tot va acabar amb l'espasa de foc... Com el rosari de l'aurora, va dir la senyora Enriqueta que seia darrera meu, i jo vaig pensar què diria mossèn Joan si un dia podia veure el quadre¹¹ de les llagostes amb el cap tan barrejat, que mataven a cops de cua... Tothom va dir que el sermó havia estat dels més bonics que mossèn Joan havia fet i l'aprenent va dir a la mare d'en Quimet que mossèn Joan, pel casament de la seva germana, també havia parlat del Paradís i dels primers pares i de l'àngel i de l'espasa aflamada... tot igual; només eren diferents les flors¹² que en el casament de la seva germana havia dit que eren grogues¹³ i l'aigua dels rierols¹⁴ que havia dit que era blava al dematí i de color de rosa a la tarda.

lo primero que hizo fue coger una flor azul y soplarla y las hojas volaron un rato y Adán la regañó porque había hecho daño a una flor. Porque Adán, que era el padre de todos los hombres, sólo quería el bien. Y todo acabó con la espada de fuego... Como el rosario de la aurora, dijo la señora Enriqueta que estaba sentada detrás de mí, y yo me puse a pensar lo que diría mosén Joan si un día llegaba a ver el cuadro de las langostas con aquella cabeza tan complicada, que mataban a coletazos... Todo el mundo dijo que el sermón había sido de los más bonitos que mosén Joan había dicho y el aprendiz dijo a la madre de Quimet que mosén Joan, en la boda de su hermana, también había hablado del paraíso y de los primeros padres y del Ángel y de la espada de llamas... todo igual; sólo eran diferentes las flores que en la boda de su hermana había dicho que eran amarillas

chose qu'elle a faite ç'a été de cueillir une fleur bleue et de souffler dessus en faisant s'envoler les pétales et Adam l'avait grondée, parce qu'elle avait fait du mal à une fleur. Car Adam, qui est le père de tous les hommes, ne voulait que le bien. Et tout ça s'est terminé avec l'épée de feu... En queue de poisson, a dit Mme Enriqueta qui était derrière moi, et je me suis demandée ce que dirait le Père Joan s'il voyait un jour le tableau aux langoustes, avec leur tête barbouillée, qui tuaient avec des coups de queue... Tout le monde a dit que le sermon était des plus réussis que le Père Joan ait jamais faits, et l'apprenti a dit à la mère de Quimet que le Père Joan, quand sa sœur s'était mariée, avait aussi parlé du paradis et de nos premiers parents, de l'Ange et de l'épée de feu... tout pareil ; il n'y avait que les fleurs qui changeaient, pour le mariage de sa sœur il avait dit qu'elles étaient jaunes,

11. 2007: quadro

12. 2007: flors,

13. 2007: grogues,

14. 2007: rierols,

<i>I plateia ton diamantion</i> Dina Sideri Dorikós 1987 GR	<i>I plateia tou Diamantou</i> Evriviadis Sofós Patakis 2019 GR	<i>La plaza del Diamante</i> Sergio Fernández Martínez EDHASA 2021 ES
---	---	---

CAPÍTOL VI

που έκανε ήταν να κόψει ένα γαλάζιο λουλούδι και να το μαδήσει. Τα φύλλα πέταξαν κι έπεσαν πιο πέρα κι ο Αδάμ τη μάλωσε που χάλασε ένα λουλούδι. Γιατί ο Αδάμ ήταν πατέρας όλων των ανθρώπων κι ήθελε μόνο το καλό. Κι όλα τέλειωσαν με την πύρινη ρομφαία... Η κυρία Ενρικέτα που καθόταν πίσω μου συγκινήθηκε πολύ. Κι όλος ο κόσμος έλεγε πως ήταν από τους πιο ωραίους λόγους που είχε βγάλει ο Μοσέν Χοάν. Ο παραγιός όμως είπε στη μητέρα του Κιμέτ πως και στο γάμο της αδερφής του τα ίδια είχε πει ο Μοσέν Χοάν. Ίδια κι απaráλλαχτα. Το μόνο που άλλαξε ήταν το χρώμα των λουλουδιών. Στο γάμο της αδερφής του είχε πει πως τα λουλούδια ήταν κίτρινα.

στο χρώμα του ουρανού, κι η Εύα όταν ξύπνησε, το πρώτο πράγμα που έκανε ήταν να πιάσει ένα μπλε λουλούδι και να το φυσηξει, και τα πέταλα πέταξαν λίγο πιο πέρα κι ο Αδάμ την κατσάδιασε γιατί είχε κάνει κακό σ' ένα λουλούδι. Γιατί ο Αδάμ, που ήταν ο πατέρας όλων των ανθρώπων, ήθελε μόνο το καλό. Κι όλα τελείωσαν με την πύρινη ρομφαία... Όπως η Αποκάλυψη, είπε η κυρία Ενρικέτα που καθόταν πίσω μου, κι εγώ σκέφτηκα τι θα έλεγε ο μοσέν Ζοάν αν μια μέρα μπορούσε να δει το κάδρο με τους αστακούς με το αλλαγμένο κεφάλι που σκότωναν με τα χτυπήματα της ουράς... Όλοι είπαν ότι το κήρυγμα ήταν από τα πιο όμορφα που είχε κάνει ο μοσέν Ζοάν και ο μαθητευόμενος είπε στη μητέρα του Κιμέτ ότι ο μοσέν Ζοάν, για τον γάμο της αδερφής του, επίσης είχε μιλήσει για τον Παράδεισο και για τους πρώτους γονείς και για τον άγγελο με το φλεγόμενο ξιφος... Όλα ίδια, ήταν

despertó, lo primero que hizo fue coger una flor azul y soplarla, y los pétalos volaron un rato y Adán la regañó porque había hecho daño a una flor. Porque Adán, que era el padre de todos los hombres, solo quería el bien. Y todo acabó con la espada de fuego... Como el rosario de la aurora, dijo la señora Enriqueta, que estaba sentada detrás de mí, y yo pensé qué diría pudiera ver el cuadro de las langostas con aquel batiburrillo por cabeza, que mataban a coletazos... Todo el mundo dijo que el sermón había sido de los más bonitos que mosén Joan había dado, y el aprendiz le dijo a la madre de Quimet que mosén Joan, en la boda de su hermana, también había hablado del paraíso y de los primeros padres y del ángel y de la espada en llamas... Todo igual; solo eran diferentes las flores, que en la boda de su hermana había dicho que eran amarillas, y el agua

(Continua)

<i>La plaça del Diamant</i> Mercè Rodoreda Club Editor 1962 CA	<i>La plaza del Diamante</i> Enrique Sordo EDHASA 1965 ES	<i>La place du Diamant</i> Bernard Lesfargues Gallimard 1971 FR
--	---	---

CAPÍTOL VI

y el agua de los arroyos
que había dicho que era
azul por la mañana y de
color de rosa por la tarde.

et aussi l'eau des
ruisseaux, qui était bleue
le matin et rose l'après-
midi.

CAPÍTOL VII

La mare d'en Quimet ens
havia regalat el matalàs i la
senyora Enriqueta el
cobrellit, antic, amb flors
de ganxet que sortien
enfora.

La madre del Quimet nos
había regalado el colchón
y la señora Enriqueta una
colcha antigua, con flores
de ganchillo que
sobresalian.

La mère de Quimet nous
avait offert le matelas et
Mme Enriqueta le dessus-
de-lit, ancien, avec en
relief des fleurs au crochet.

CAPÍTOL VIII

Però el que vaig explicar a
la senyora Enriqueta va
ser el cas de la reina
Bustamante i va dir que sí,
que era horrorós, però que
encara era més horrorós el
que li feia el seu marit, que
ja feia anys que la pluja el
regava i que les malves li
florien al damunt, que la
llogava al llit crucificada
perquè ella sempre volia
fugir.

Pero lo que sí le expliqué a
la señora Enriqueta fue el
caso de la reina
Bustamante, y dijo que
sí, que era horroroso,
pero que todavía era más
horroroso lo que le hacía
a ella su marido, al que ya
hacía años que le regaba la
lluvia y que las malvas le
florecían encima, que la
ataba a la cama como
crucificada porque ella
siempre se quería escapar.

Mais ce que j'ai raconté à
Mme Enriqueta, ç'a été
l'histoire de la reine
Bustamante et elle m'a dit
oui, que c'était horrible,
mais que ça l'était moins
que ce que lui faisait son
mari à elle, que la pluie
mouillait et qui suçait les
pissenlits par la racine
depuis belle lurette, qui
l'attachait sur le lit comme
une crucifiée parce qu'elle
voulait toujours s'enfuir.

<i>I plateia ton diamantion</i> Dina Sideri Dorikós 1987 GR	<i>I plateia tou Diamantou</i> Evriviadis Sofós Patakis 2019 GR	<i>La plaza del Diamante</i> Sergio Fernández Martínez EDHASA 2021 ES
---	---	---

CAPÍTOL VI

	διαφορετικά μόνο τα λουλούδια, που στον γάμο της αδελφής του είχε πει ότι ήταν κίτρινα, και το νερό στα ρυάκια, που είχε πει ότι ήταν μπλε το πρωί και ροζ το απόγευμα.	de los arroyos, que había dicho que era azul por la mañana y de color de rosa por la tarde.
--	---	---

CAPÍTOL VII

Η μητέρα του Κιμέτ μας είχε κάνει δώρο το στρώμα κι η κυρία Ενρικέτα το κάλυμμα του κρεβατιού, παλιό με λουλούδια ανάγλυφα πλεγμένα με το βελονάκι.	Η μητέρα του Κιμέτ μάς είχε κάνει δώρο ένα στρώμα και η κυρία Ενρικέτα ένα κάλυμμα, παλιό, με λουλούδια κροσέ που εξείχαν.	La madre de Quimet nos había regalado el colchón y la señora Enriqueta la colcha, antigua, con flores de ganchillo que salían hacia fuera.
---	--	--

CAPÍTOL VIII

Ωστόσο μίλησα στην κυρία Ενρικέτα για την περίπτωση της βασίλισσας Μπουσταμάντε κι εκείνη είπε πως ήταν φριχτό, απαίσιο. Κι όμως το ίδιο φοβερό ήταν κι αυτό που της έκανε ο άντρας της ο μακαρίτης, χρόνια πεθαμένος: Την έδεσε, λέει, στο κρεβάτι σαν σταυρωμένη γιατί εκείνη ήθελε πάντα να του ξεφύγει.	Αλλά αυτό που είπα στην κυρία Ενρικέτα ήταν η περίπτωση της βασίλισσας Μπουσταμάντε και είπε, ναι, ήταν τρομερό, αλλά ότι ήταν ακόμα πιο τρομερό αυτό που της έκανε ο σύζυγός της, που εδώ και χρόνια τον έλουζε η βροχή και φύτρωναν πάνω του οι μολόχες, που την έδενε σταυρωμένη στο κρεβάτι γιατί εκείνη πάντα ήθελε να το σκάσει.	Pero lo que le conté a la señora Enriqueta fue el caso de la reina Bustamante y dijo que sí, que era horroroso, pero que aún era más horroroso lo que le hacía su marido, al que ya hacía años que le regaba la lluvia y que las malvas le florecían encima, que la ataba a la cama crucificada porque ella siempre quería huir.
---	--	--

(Continua)

<i>La plaça del Diamant</i> Mercè Rodoreda Club Editor 1962 CA	<i>La plaza del Diamante</i> Enrique Sordo EDHASA 1965 ES	<i>La place du Diamant</i> Bernard Lesfargues Gallimard 1971 FR
--	---	---

CAPÍTOL X

La mare d'en Quimet em va senyar el front i no va voler que li eixugués els plats. Jo, estava així. En havent rentat els plats va tancar la cuina i ens vam asseure a la galeria coberta de parra d'una banda i de llàgrimes de Sant Josep de l'altra [...]	La madre de Quimet me hizo una cruz en la frente y no quiso que le secase los platos. Yo estaba así, en estado. En cuanto lavó los platos cerró la cocina y fuimos a sentarnos a la galería que estaba cubierta de parra por un lado y con lágrimas de San José en el otro lado [...]	La mère de Quimet m'a fait le signe de la croix sur le front et n'a pas voulu que je lui essuie les assiettes. Moi, j'étais comme ci comme ça. Quand elle a eu fini de faire la vaisselle, on s'est assises sur la galerie couverte par une treille d'un côté et des larmes-de-saint-Joseph de l'autre [...]
---	---	--

CAPÍTOL XI

En Quimet anava amunt i avall del passadís resant parenostres l'un darrera de l'altre.	El Quimet iba pasillo arriba y pasillo abajo rezando un padrenuestro tras otro.	Quimet faisait les cent pas dans le couloir en enfantant des patenôtres.
Vaig passar la mà com si somniés per una flor del cobrellit de ganxet i vaig estirar una fulla.	Pasé la mano como soñando por una flor de la colcha de ganchillo y estiré una hoja.	J'ai caressé comme en rêve une fleur brodée du dessus-de-lit et j'ai tiré sur une feuille.

CAPÍTOL XII

La senyora Enriqueta agafava el nen a coll, que es deia Antoni, i cridava, la castanya! la castanyeta! ¹⁵ I el nen reia i ella l'acostava a mirar les llagostes i de seguida feia cara d'amoinat. I treia saliva, brrrrrr...brrrrr...	La señora Enriqueta cogía en brazos al niño, que se llamaba Antoni, y gritaba, ¡la castaña!, ¡la castañita! Y el niño se reía y ella le acercaba para que viese las langostas y él ponía en seguida cara de preocupado. Y echaba saliva, brrrrrr... brrrrrr...	Mme Enriqueta prenait le bébé dans ses bras, il s'appelait Antoni, et criait : la châtaigne ! la p'tite châtaigne ! Et le bébé riait, puis elle l'approchait pour qu'il voie les langoustes et aussitôt il faisait sa moue. Et il salivait, brrrrrr... brrrrrr...
--	--	---

15. 2007: ¡la castanya!, ¡la castanyeta!

<i>I plateia ton diamantion</i> Dina Sideri Dorikós 1987 GR	<i>I plateia tou Diamantou</i> Evriviadis Sofós Patakis 2019 GR	<i>La plaza del Diamante</i> Sergio Fernández Martínez EDHASA 2021 ES
---	---	---

CAPÍTOL X

Η μητέρα του Κιμέτ μου έκανε ένα σταυρό στο μέτωπο και δὲ μ' ἄφησε να της σκουπίσω τα πιάτα. Ἦμουνα... σ' ενδιαφέρουσα. Και σαν ἔπλυνε τα πιάτα ἔκλεισε την κουζίνα και πήγαμε και καθήσαμε στο χαγιάτι που ἀπὸ τη μια μεριά το ἔκλεινε η κληματαριά κι ἀπὸ την ἄλλη η μπουκαμβίλια. [...]

Η μητέρα του Κιμέτ μου σταύρωσε το μέτωπο και δεν ἤθελε να της σκουπίσω τα πιάτα. Εγὼ επιτέλους ἤμουν σε ενδιαφέρουσα. Ὄταν ἔπλυνε τα πιάτα ἔκλεισε την κουζίνα και καθίσαμε στη γαλαρία, που ἦταν καλυμμένη με κλήμα ἀπὸ τη μια πλευρά και ἀστέρι της Βηθλεέμ ἀπὸ την ἄλλη. [...]

La madre de Quimet me signó la frente y no quiso que le secase los platos. Yo estaba así. Después de lavar los platos cerró la cocina y nos sentamos en la galería, cubierta de parra por un lado y de enredadera de campanillas por el otro, [...]

CAPÍTOL XI

Ὁ Κιμέτ σουλατσάριζε πάνω κάτω μουρμουρίζοντας ἀνάμεσα σ' ὅλα τ' ἄλλα και κανένα πάτερ ημών κάθε τόσο.

Ὁ Κιμέτ πήγαινε πέρα δώθε στον διάδρομο λέγοντας το ἓνα «Πάτερ ημών» μετὰ το ἄλλο.

Quimet iba de un lado a otro del pasillo rezando padrenuestros uno tras otro.

Πέρασα το χέρι μου, σαν να ονειρευόμουνα, πάνω σ' ἓνα ἀπὸ τα πλεχτά με το βελονάκι λουλούδια της κουβέρτας και τράβηξα ἓνα φύλλο.

Πέρασα το χέρι, σαν να ονειρευόμουν, ἀπὸ ἓνα λουλούδι που εἶχε η κουβέρτα ἀπὸ βελονάκι και τράβηξα ἓνα φύλλο.

Como si estuviese soñando pasé la mano por una flor de la colcha de ganchillo y estiré un pétalo.

CAPÍTOL XII

Η κυρία Ενρικέτα ἔπαιρνε το μωρό στα χέρια της –το εἶχαμε βγάλει Αντόνιο– και του φώναζε.
—Κάστανό μου, μικρό μου καστανάκι!
Κι ἐκεῖνο γελοῦσε! Ὑστερα το σήκωνε ψηλά για να δει τους ἀστακούς, στο κἀδρο της. Το μωρό κατσούφιαζε θαρρεῖς και τους φοβόταν. Μπρρρ... μπρρ... ἔκανε και δώστου του ἔτρεχαν τα σάλια.

Η κυρία Ενρικέτα ἔπαιρνε στα χέρια το παιδί, που λεγόταν Αντόνι, και φώναζε, το κάστανο! Το καστανάκι! Το παιδί γελοῦσε κι ἐκεῖνη το πήγαινε να δει τους ἀστακούς και κατευθείαν το παιδί ἔπαιρνε ἀνήσυχο ὕφος. Κι ἔβγαζε σάλια, μπρρρρρ... μπρρρρρ...

La señora Enriqueta cogía al niño en brazos, que se llamaba Antoni, y gritaba, ¡la castaña!, ¡la castañita! Y el niño se reía y ella lo acercaba para que mirase las langostas y enseguida ponía cara de preocupado. Y echaba saliva, brrrrrr... brrrrrr...

(Continua)

<i>La plaça del Diamant</i> Mercè Rodoreda Club Editor 1962 CA	<i>La plaza del Diamante</i> Enrique Sordo EDHASA 1965 ES	<i>La place du Diamant</i> Bernard Lesfargues Gallimard 1971 FR
--	---	---

CAPÍTOL XIII

Al cap d'una setmana va dur una altra parella de coloms molt estranya, amb una mena de caputxa que els deixava sense coll¹⁶ i va dir que eren coloms monja. I els va dir, el¹⁷ Monjo i la Monja. De seguida es van barallar amb els antics¹⁸ que no volien gent nova i que eren els amos del colomar, però els monjos, de mica en mica, fent veure que no hi eren, acontentant-se de passar una mica de gana i de rebre algun cop d'ala, vivint pels racons, a l'últim van aconseguir que els antics s'hi acostumessin i es van fer els amos. Feien el que volien i si no ho podien fer empaitaven els altres amb la caputxa estesa.

Al cabo de una semana trajo otra pareja de palomas muy raras, con una especie de capuchón que les dejaba sin cuello y dijo que eran palomas monjas. Y les puso el Fraile y la Monja. En seguida se pelearon con las antiguas que no querían gente nueva y que eran las amas del palomar, pero las monjas, poco a poco, haciendo como que no estaban, conformándose con pasar un poco de hambre y con recibir algún aletazo, viviendo por los rincones, consiguieron por fin que las antiguas se acostumbrasen a ellas y se hicieron las amas. Hacían lo que querían y si no lo podían hacer atacaban a las otras con la capucha abierta.

Au bout d'une semaine il a apporté un autre couple de pigeons tout bizarres, avec une sorte de capuchon qui les laissait sans cou et il a dit que c'étaient des nonnains. Il les a appelés le Moine et la Bonne Sœur. Tout de suite ils se sont battus avec les anciens, qui ne voulaient pas de nouveaux locataires et qui étaient les maîtres du pigeonier. Mais les nouveaux, mine de rien, en s'effaçant et en acceptant de ne pas toujours manger à leur faim et de recevoir quelques coups d'ailes, en vivant dans les coins, ont fini par obtenir que les anciens les acceptent et puis ils sont devenus les maîtres des lieux. Ils faisaient ce qu'ils voulaient et si on voulait les en empêcher ils se dressaient, le capuchon hérissé.

16. 2007: coll,

17. 2007: dir el

18. 2007: antics,

<i>I plateia ton diamantion</i> Dina Sideri Dorikós 1987 GR	<i>I plateia tou Diamantou</i> Evriviadis Sofós Patakis 2019 GR	<i>La plaza del Diamante</i> Sergio Fernández Martínez EDHASA 2021 ES
---	---	---

CAPÍTOL XIII

Μια βδομάδα αργότερα, κουβάλησε άλλο ένα ζευγάρι περιστέρια, σπάνια, μ' ένα λοφίο σαν σκουφάκι στην κορφή του κεφαλιού και γυμνό λαιμό κι είπε πως ήταν περιστέρια - καλόγεροι και τα βάφτισε ο Καλόγερος κι η Καλογριά. Κι άρχισαν οι τσακωμοί με το παλιό ζευγάρι που δεν ήθελε συγκατοίκους στον περιστεριώνα. Οι καλόγεροι όμως φέρθηκαν πολύ έξυπνα. Στην αρχή έτρωγαν λίγο και αποτραβιόνταν όλο στις γωνίες ώσπου τα πρώτα περιστέρια τους συνήθισαν και τότε έγιναν εκείνοι οι νοικοκυραίοι του περιστεριώνα έκαναν ό,τι ήθελαν κι αν δεν περνούσε το δικό τους ορμούσαν στ' άλλα με το λοφίο ορθωμένο.

Μετά από μια εβδομάδα έφερε ένα ακόμα ζευγάρι περιστέρια πολύ περίεργο, με κάτι σαν κουκούλα που τα άφηνε δίχως λαιμό, και είπε ότι ήταν περιστέρια καλόγεροι. Τα ονόμασε ο Καλόγερος κι η Καλογριά. Κατευθείαν τσακώθηκαν με τα παλιά, που δεν ήθελαν καινούργιο κόσμο κι ήταν οι αφέντες του περιστεριώνα, αλλά τα περιστέρια καλόγεροι σιγά σιγά, προσποιούμενα ότι δεν ήταν εκεί, συμβιβασμένα με το να πεινάνε λίγο και να δέχονται και κανένα χτύπημα με το φτερό, λουφάζοντας στις γωνιές, κατάφεραν να γίνουν αποδεκτά από τα άλλα και τελικά έγιναν αυτά αφέντες. Έκαναν ό,τι ήθελαν, κι αν δεν μπορούσαν να το κάνουν, επιτίθενταν με την κουκούλα ανοιχτή.

Al cabo de una semana traje otra pareja de palomas muy extraña, con una especie de capucha que les dejaba sin cuello, y dijo que era palomas capuchinas. Y les llamé Monje y Monja. Enseguida se pelearon con las antiguas, que no querían gente nueva y que eran las dueñas del palomar, pero las capuchinas, poco a poco, haciendo como que no estaban, contentándose con pasar un poco de hambre y con recibir algún aletazo, viviendo por los rincones, al final consiguieron que las antiguas se acostumbrasen a aquello y se hicieron las dueñas. Hacían lo que querían y si no lo podían hacer perseguían a las otras con la capucha extendida.

(Continua)

<i>La plaça del Diamant</i> Mercè Rodoreda Club Editor 1962 CA	<i>La plaza del Diamante</i> Enrique Sordo EDHASA 1965 ES	<i>La place du Diamant</i> Bernard Lesfargues Gallimard 1971 FR
--	---	---

CAPÍTOL XIV

Dels ganxos penjaven els fetges molls de sang per dintre i les tripes humides i el cap bullit i totes les tripires tenien la cara blanca, de cera, de tant estar a la vora d'aquells menjars sense gust, de tant bufar les freixures de color de rosa, girades d'esquena a la gent, com si fessin un pecat...	De los ganchos colgaban los hígados húmedos y las tripas hervidas y las cabezas de ternera hervidas y todas las triperas tenían la cara blanca, de cera, de tanto estar cerca de aquellos manjares sin gusto, de tanto soplar las asaduras de color de rosa, vueltas de espalda a la gente como si hiciesen un pecado...	Aux crochets étaient suspendus des foies trempés de sang en dedans, des tripes humides, des têtes bouillies, et toutes les tripières avaient la figure blanche, cireuse, à force de rester à côté de ces mets insipides, à force de souffler dans les mous roses en tournant le dos aux clients, comme si elles commettaient une mauvaise action...
---	--	---

CAPÍTOL XVIII

l'havia estrellat tirant amb un revòlver de vent que els reis havien dut al nen [...]	lo había roto tirando con un revólver de aire que los Reyes le habían traído al niño [...]	elle l'avait cassée en tirant avec un revolver à air comprimé que le père Noël avait apporté au petit [...]
Al capçal, en una capelleta, lligat de mans, fet de fusta i amb cara amarga, hi havia un Sant Crist ¹⁹ amb túnica vermella i or. [...] Al costat del llit del Sant Crist ²⁰ hi havia una porteta de pas que donava a una habitació petita sense finestra, amb un llit amb mosquitera blava; no hi cabia res més i era l'habitació del nen que ens seguia. I vam sortir al saló.	En la cabecera, en una capillita, con las manos atadas, hecho de madera y con cara amarga, había un Santo Cristo con túnica roja y oro. [...] Al lado de la cama del Santo Cristo había una puertecita de paso que daba a una habitación pequeña sin ventanas, con una cama con mosquitera azul. Allí no cabía nada más y era la habitación del niño que nos seguía. Y salimos al	Au chevet, dans une petite chapelle, les mains liées, en bois et le visage amer, il y avait un Christ à la tunique rouge et or. [...] À côté du lit au Christ il y avait une petite porte de communication donnant dans une chambre sans fenêtre, avec un lit garni d'une moustiquaire bleue ; il n'y avait pas de place pour autre chose et c'est là que dormait le gosse qui nous suivait. On est allées

19. 2007: santcrist

20. 2007: santcrist

<i>I plateia ton diamantion</i> Dina Sideri Dorikós 1987 GR	<i>I plateia tou Diamantou</i> Evriviadis Sofós Patakis 2019 GR	<i>La plaza del Diamante</i> Sergio Fernández Martínez EDHASA 2021 ES
---	---	---

CAPÍTOL XIV

Από τους γάντζους κρέμονταν τα σηκώτια, τα έντερα, τα μοσχαρίσια κεφάλια.

Από τους γάντζους κρέμονταν συκώτια υγρά από αίμα στο εσωτερικό τους, υγρά εντόσθια και βρασμένα κεφαλάκια, κι όλες οι πωλήτριες είχαν άσπρη όψη, σαν κερί, τόσο κοντά που βρίσκονταν σ' εκείνα τα άνοστα φαγητά, τόσο που φουσούσαν τα εντόσθια ροζ χρώματος, γυρισμένες με την πλάτη στον κόσμο, σαν να έκαναν αμαρτία...

De los ganchos colgaban los hígados empapados de sangre por dentro y las tripas húmedas y las cabezas hervidas, y todas las triperas tenían la cara blanca, de cera, de tanto estar cerca de aquella comida sin gusto, de tanto inflar las asaduras de color de rosa, vueltas de espaldas a la gente, como si cometiesen un pecado...

CAPÍTOL XVIII

το είχε σπάσει μ' ένα αεροβόλο που είχε φέρει στο μικρό ο Άγιος Βασίλης [...]

το είχε ραγίσει πυροβολώντας μ' ένα ψεύτικο ρεβόλβερ που είχαν φέρει στο παιδί οι βασιλιάδες [...]

lo había estrellado disparando con un revólver de aire que los Reyes le habían traído al niño [...]

Πάνω από το κρεβάτι κρεμόταν ένα ξυλόγλυπτο άγαλμα του Χριστού με ροδί και χρυσαφένιο χιτώνα. [...] Δίπλα στο κρεβάτι υπήρχε μια πορτούλα που έβγαζε σ' ένα δωματιάκι χωρίς παράθυρα μ' ένα κρεβάτι με γαλάζια κουνουπιέρα. Υπήρχε κι άλλο ένα σαλόνι μικρότερο με παλιά έπιπλα κι ένα χρυσό μπαούλο.

Στο κεφαλάρι, σε μια εσοχή, δεμένος απ' τα χέρια, δεμένος από ξύλο και με πικραμένο ύφος στο πρόσωπο, ένας Ιησούς Χριστός με κόκκινο και χρυσό χιτώνα. [...] Δίπλα στο κρεβάτι του Ιησού Χριστού υπήρχε μια μικρή πόρτα-πέραςμα που έβγαζε σ' ένα μικρό δωμάτιο χωρίς παράθυρο, μ' ένα κρεβάτι με μπλε κουνουπιέρα. Δεν χωρούσε τίποτε άλλο και

En el cabecero, en una capillita, atado de manos, hecho de madera y con cara amarga, había un santo Cristo con túnica carmesí y oro. [...] Al lado de la cama del santo Cristo había una puertecita de paso que daba a una habitación pequeña sin ventanas, con una cama con mosquitera azul; allí no cabía nada más y era la habitación del niño que nos seguía.

(Continúa)

<i>La plaça del Diamant</i> Mercè Rodoreda Club Editor 1962 CA	<i>La plaza del Diamante</i> Enrique Sordo EDHASA 1965 ES	<i>La place du Diamant</i> Bernard Lesfargues Gallimard 1971 FR
--	---	---

CAPÍTOL XVIII

De seguida vaig veure una caixa daurada de dalt a baix, daurada i blava, amb escuts de colors tot al voltant de baix i, a la tapa, alçada enlaire, una santa Eulàlia tota decantada, amb un lliri de sant Antoni en una mà, i un drac a prop amb la cua cargolada per damunt d'una muntanya sense arbres, amb la boca oberta de bat a bat, amb tres llengües de foc com tres flamarades. Una caixa de núvia, va dir la senyora, gòtica.

salón. En seguida vi un baúl dorado de arriba abajo, dorado y azul, con escudos de colores todo alrededor de la parte baja y, en la tapa que estaba levantada, una Santa Eulalia ladeada, con un lirio de San Antonio en una mano y un dragón cerca, con la cola enroscada en una montaña sin árboles y la boca abierta de par en par, con tres lenguas de fuego como tres llamaradas. Un baúl de novia, dijo la señora, gótico.

au salon. J'ai tout de suite remarqué une caisse toute dorée, dorée et bleue, avec des écussons en couleurs tout autour de la partie inférieure et, sur le couvercle soulevé, une sainte Eulalie toute penchée, tenant un lis à la main, et un dragon à côté avec la queue enroulée au-dessus d'une montagne dénudée, la gueule grande ouverte d'où sortaient trois langues de feu, trois grandes flammes. Un coffre de mariée, m'a dit la dame, gothique.

CAPÍTOL XIX

El nen, de seguida, es va enfilear a mirar les llagostes. La senyora Enriqueta em va dir que ella em guardaria els nens [...] Amb la remor de la conversa la Rita se m'havia adormit a la falda, i²¹ el nen tornava a ser a dalt de la cadira²² encastat a les llagostes.

El niño, se puso en seguida a mirar las langostas. La señora Enriqueta me dijo que ella me guardaría los niños [...] Con el ruido de la charla la Rita se me había dormido en las rodillas. Y el niño volvía a estar encima de la silla pegado a las langostas.

Le petit, en arrivant, a tout de suite grimpé voir les langoustes. Mme Enriqueta m'a dit qu'elle me garderait les enfants [...] Avec le bruit de la conversation Rita s'était endormie sur mes genoux et le petit avait regrimpé sur sa chaise, il n'en avait que pour les langoustes.

21. 2007: falda i

22. 2007: cadira,

<i>I plateia ton diamantion</i> Dina Sideri Dorikós 1987 GR	<i>I plateia tou Diamantou</i> Evriviadis Sofós Patakis 2019 GR	<i>La plaza del Diamante</i> Sergio Fernández Martínez EDHASA 2021 ES
---	---	---

CAPÍTOL XVIII

– Γοτθικό, μου εξήγησε η κυρία, έβαζαν μέσα οι νύφες την προίκα τους.

ήταν το δωμάτιο του παιδιού που μας ακολουθούσε. Βγήκαμε στο σαλόνι. Κατευθείαν είδα ένα σεντούκι, επίχρυσο από πάνω μέχρι κάτω, χρυσό και μπλε, με χρωματιστά εμβλήματα στο κάτω μέρος, και στο καπάκι, που ήταν ανοιχτό, μια Αγία Ευλαλία γερμένη, με μια ίριδα του Αγίου Αντωνίου στο ένα χέρι, κι έναν δράκο με την ουρά κουλουριασμένη πάνω από ένα βουνό χωρίς δέντρα, με το στόμα ορθάνοιχτο, με τρεις πύρινες γλώσσες, σαν τρεις φλόγες. Ένα νυφικό μπαούλο, είπε η κυρία, γοτθικό.

Y salimos al salón. Enseguida vi un arca dorada de arriba abajo, dorada y azul, con escudos de colores todo alrededor de la parte baja y, en la tapa, levantada, una santa Eulalia ladeada por completo, con una azucena en una mano, y un dragón cerca con la cola enroscada por encima de una montaña sin árboles, con la boca abierta de par en par, con tres lenguas de fuego como tres llamaradas. Un arca de novia, dijo la señora, gótica.

CAPÍTOL XIX

Ο μικρός, μόλις φτάσαμε, βάλθηκε να χαζεύει τους αστακούς. Η κυρία Ενρικέτα μου είπε πως θα κρατούσε τα παιδιά. [...] Με την κουβέντα, η Ρίτα αποκοιμήθηκε στα γόνατά μου. Κι ο μικρός, ξαναγύρισε στους αστακούς.

Το αγόρι κατευθείαν σηκώθηκε να δει τους αστακούς. Η κυρία Ενρικέτα μου είπε ότι θα μου κρατούσε εκείνη τα παιδιά, [...] Με τη ροή της κουβέντας η Ρίτα είχε κοιμηθεί στην ποδιά μου και το αγόρι είχε ανέβει πάλι πάνω στην καρέκλα, είχε κολλήσει με τους αστακούς.

El niño, enseguida, se encaramó para ver las langostas. La señora Enriqueta me dijo que ella me cuidaría a los niños, [...] Con el murmullo de la conversación, Rita se me había dormido en el regazo, y el niño volvía a estar encima de la silla, pegado a las langostas.

(Continúa)

<i>La plaça del Diamant</i> Mercè Rodoreda Club Editor 1962 CA	<i>La plaza del Diamante</i> Enrique Sordo EDHASA 1965 ES	<i>La place du Diamant</i> Bernard Lesfargues Gallimard 1971 FR
--	---	---

CAPÍTOL XIX

A la una em van ²³ pagar i vaig anar cap a casa corrent pels carrers i ²⁴ quan vaig travessar el carrer Gran, de poc que vaig a parar a sota d'un tramvia, però no sé quin àngel em va salvar d'aquell perill.	A la una me pagaron y fui para casa corriendo por las calles y cuando crucé la calle Mayor, por poco voy a parar debajo de un tranvía, pero no sé qué ángel me salvó de aquel peligro.	A une heure on m'a payée et je suis rentrée à la maison en courant, en traversant la Grand-Rue, j'ai failli me faire écraser par un tram, il a bien fallu qu'un ange me protège.
--	--	--

CAPÍTOL XX

què n'hauria de fer el meu fill, dels nens? Cridar el rei Herodes? ²⁵	¿qué va a hacer mi hijo con los niños? ¿Llamar al rey Herodes?	que voulez-vous qu'il fasse de ses enfants, mon fils ? Qu'il fasse appel à Hérode ?
vam mirar el peix vermell del sortidor que es deia Baltasar, perquè el van regalar al nen pels Reis i per això li havien posat nom ²⁶ de rei.	miramos el pez rojo del surtidor que se llamaba Baltasar, porque se lo regalaron al niño por Reyes y por eso le habían puesto nombre de rey.	on a regardé le poisson rouge dans le bassin : il s'appelait Balthasar, on l'avait offert au petit le jour des Rois et c'est pour ça qu'il s'appelait ainsi.

CAPÍTOL XXIII

A la cambra ²⁷ de la morta hi havia tres veïnes. Havien tret les cintes dels quatre poms del llit i la del capdamunt de la creu. Ja l'havien vestida. Li havien posat un vestit negre amb un coll de tul que s'aguantava amb barnilles fines i tot el baix de la faldilla estava adornat amb un peluix.	En el dormitorio de la muerta estaban tres vecinas. Habían quitado las cintas de los cuatro pomos de la cama y la de lo alto de la cruz. Ya la habían vestido. Le habían puesto un vestido negro con un cuello de tul que se sostenía con varillas finas y todo el bajo de la falda estaba adornado con peluche.	Dans la chambre mortuaire il y avait trois voisines. Elles avaient enlevé les rubans des quatre coins du lit et celui du haut de la croix. Elles avaient fait la toilette de la défunte. Elles lui avaient passé une robe noire avec un col en tulle qui tenait par des baleines très fines et tout le bas de la jupe était garni de peluche.
--	--	---

23. 2007: va

24. 2007: i,

25. 2007: ¿què n'hauria de fer el meu fill dels nens? ¿Cridar el rei Herodes?

26. 2007: el nom

27. 2007: Al dormitori

<i>I plateia ton diamantion</i> Dina Sideri Dorikós 1987 GR	<i>I plateia tou Diamantou</i> Evriviadis Sofós Patakis 2019 GR	<i>La plaza del Diamante</i> Sergio Fernández Martínez EDHASA 2021 ES
---	---	---

CAPÍTOL XIX

Στη μία με πλήρωσαν και γύρισα στο σπίτι τρέχοντας. Καθώς διέσχιζα την Κάγιε Μαγιόρ λίγο έλειψε να με πατήσει ένα τραμ. Κάποιος άγγελος με φύλαξε.	Στη μία με πλήρωσε και πήγα προς το σπίτι τρέχοντας στον δρόμο, και καθώς διέσχιζα την οδό Γκραν παραλίγο να με πατήσει το τραμ, αλλά δεν ξέρω ποιος άγγελος μ' έσωσε από κείνον τον κίνδυνο.	A la una me pagaron y me fui para casa corriendo por las calles y, cuando crucé la calle Mayor, casi voy a parar debajo de un tranvía, pero no sé qué ángel me salvó de aquel peligro.
--	---	--

CAPÍTOL XX

—Τι τα κάνει ο κόσμος τα παιδιά του; Φωνάζει τον Ηρώδη;	τι να τα κάνει ο γιος μου τα παιδιά; Να φωνάζει τον Ηρώδη;	¿qué tendría que hacer mi hijo con los niños? ¿Llamar al rey Herodes?
χαζεύαμε το χρυσόψαρο στο σιντριβάνι. Το έλεγαν Μπαλταζάρ γιατί το είχαν χαρίσει στο παιδί οι Τρεις Μάγοι, τα Χριστούγεννα γι' αυτό του έδωσαν το όνομα του ενός.	κοιτάξαμε το κόκκινο ψάρι στο σιντριβάνι που λεγόταν Βαλτάσαρ, γιατί το έκαναν δώρο στο παιδί για τη μέρα των Τριών Μάγων και γι' αυτό του έδωσαν βασιλικό όνομα.	miramos el pez rojo del surtidor, que se llamaba Baltasar, porque se lo regalaron al niño por Reyes y por eso le habían puesto el nombre del rey.

CAPÍTOL XXIII

Στο δωμάτιο της νεκρής βρίσκονταν τρεις γειτόνισσες. Είχαν βγάλει τους φιόγκους από τα τέσσερα πόμολα του κρεβατιού και την είχαν ντύσει. Της είχαν βάλει ένα μαύρο φόρεμα με γιακά από τούλι και φούστα στολισμένη με πασμαντερί.	Στο υπνοδωμάτιο της νεκρής ήταν τρεις γειτόνισσες. Είχαν βγάλει τις κορδέλες από τα τέσσερα πόμολα του κρεβατιού κι εκείνη που ήταν στο πάνω μέρος του σταυρού. Την είχαν ήδη ντύσει. Της είχαν βάλει ένα μαύρο φόρεμα με γιακά από τούλι που στηριζόταν με λεπτές βέργες κι όλο το κάτω μέρος της φούστας ήταν διακοσμημένο με ύφασμα βελουτέ.	En el dormitorio de la muerta había tres vecinas. Habían quitado las cintas de los cuatros pomos de la cama y la de lo alto de la cruz. Ya la habían vestido. Le habían puesto un vestido negro con un cuello de tul que se sostenía con varillas finas y todo el bajo de la falda estaba adornado con peluche.
--	---	---

(Continua)

<i>La plaça del Diamant</i> Mercè Rodoreda Club Editor 1962 CA	<i>La plaza del Diamante</i> Enrique Sordo EDHASA 1965 ES	<i>La place du Diamant</i> Bernard Lesfargues Gallimard 1971 FR
--	---	---

CAPÍTOL XXIII

I va dir que havia tingut una mort com poques: una santa mort.	Y dijo que había tenido una muerte como pocas: una santa muerte.	Et elle a dit qu'elle avait eu une mort comme il n'y en a pas beaucoup : une sainte mort.
La senyora que tenia la veu enrogallada es va acostar al llit i va passar la mà pel front de la mare d'en Quimet i va dir que ²⁸ de seguida que s'havien adonat que l'ànima li volava, li havien rentat les mans i la cara i mossèn Eladi encara va ser a temps de fer-li la santa creu.	La señora que tenía la voz tomada se acercó a la cama y pasó la mano por la frente de la madre del Quimet y dijo que en cuanto se habían dado cuenta de que el alma se le escapaba, le habían lavado las manos y la cara y mosén Eladi todavía tuvo tiempo de hacerle la Santa Cruz.	La dame qui avait la voix enrouée s'est approchée du lit et a passé la main sur le front de la mère de Quimet. Elle a dit que dès qu'elles s'étaient aperçues qu'elle allait rendre l'âme elles avaient lavé son visage et ses mains et le Père Eladi avait encore eu le temps de lui dire les prières.
Abans de posar-li el vestit li vam canviar la cinta dels escapularis i així es podrà presentar al cel, si ja no s'hi ha presentat, endreçada i contenta.	Antes de ponerle el vestido le cambiamos la cinta de los escapularios y así se podrá presentar en el cielo, si no se ha presentado ya, aseada y contenta.	Avant de l'habiller on a changé le ruban de ses scapulaires et comme ça elle pourra se présenter au ciel, si elle n'y est déjà, nette et contente.

CAPÍTOL XXV

[...] em vaig haver d'aturar i tot davant de les balances dibuixades a la paret, que quan estava cansada era on se m'acabava l'alè.	[...] tuve que pararme y todo delante de las balanzas dibujadas en la pared, que era el sitio en que se me acababa el aliento cuando estaba cansada.	[...] il a fallu que je m'arrête devant les balances dessinées sur le mur, quand j'étais fatiguée c'était là que je perdais le souffle.
[...] i armar-los un bullit de mil dimonis.	[...] y armarles un barullo de mil demonios.	[...] faire un scandale de tous les diables.

28. 2007: que,

<i>I plateia ton diamantion</i> Dina Sideri Dorikós 1987 GR	<i>I plateia tou Diamantou</i> Evriviadis Sofós Patakis 2019 GR	<i>La plaza del Diamante</i> Sergio Fernández Martínez EDHASA 2021 ES
CAPÍTOL XXIII		
Είχε ωραίο θάνατο. Πέθανε σαν άγια...	Είπε επίσης ότι είχε πεθάνει όπως λίγοι άνθρωποι: ο θάνατός της ήταν άγιος.	Y dijo que había tenido una muerte como pocas: una santa muerte.
Η γειτόνισσα με τη βραχνή φωνή πλησίασε στο κρεβάτι και χάιδεψε τη νεκρή στο μέτωπο. Είπε πως σαν κατάλαβαν πως της έβγαине η ψυχή, της έπλυναν τα χέρια και το πρόσωπο κι ο Μοσέν Ελαντί πρόφτασε να της κάνει το σταυρό.	Η κυρία με τη βραχνή φωνή πλησίασε στο κρεβάτι και πέρασε το χέρι της από το μέτωπο της μητέρας του Κιμέτ και είπε ότι μόλις συνειδητοποίησαν πως η ψυχή της έφευγε της έπλυναν τα χέρια και το πρόσωπο και ο μοσέν Ελάδι πρόλαβε να φτάσει και να την ευλογήσει.	La señora que tenía la voz ronca se acercó a la cama y le pasó la mano por la frente a la madre de Quimet y dijo que, en cuanto se habían dado cuenta de que el alma se le escapaba, le habían lavado las manos y la cara y mosén Eladi aún llegó a tiempo de hacerle la señal de la santa cruz.
Προτού την ντύσουμε, της αλλάξαμε μεσοφόρι κι εσώρουχα κι έτσι θα πάει στον ουρανό, αν δεν πήγε κιόλας, καθαρή κι ευχαριστημένη.	Πριν της βάλουμε το φόρεμα της αλλάξαμε τις κορδέλες στα φυλαχτά της κι έτσι θα μπορεί ν' ανέβει στον ουρανό, αν δεν έχει ανέβει ακόμα, καθαρή και ικανοποιημένη.	Antes de ponerle el vestido le cambiamos la cinta de los escapularios, y así se podrá presentar en el cielo, si no se ha presentado ya, arreglada y contenta.
CAPÍTOL XXV		
[...] Κάθησα λίγο στο πλατύσκαλο εκεί που ήταν ζωγραφισμένη στον τοίχο μια ζυγαριά. Εκεί καθόμουνα πάντα να πάρω ανάσα σαν ήμουνα πολύ κουρασμένη.	[...] χρειάστηκε να σταματήσω ακριβώς μπροστά στις ζυγαριές που ήταν ζωγραφισμένες στον τοίχο, εκεί που όταν ήμουν κουρασμένη μου κοβόταν η αναπνοή.	[...] me tuve que parar y todo delante de la balanza dibujada en la pared, que cuando estaba cansada era donde me quedaba sin aliento.
[...] και να κατεβάσει θεούς και δαίμονες.	[...] και να τους κάνει τεράστια σκηνή.	[...] montarles un lío de mil demonios.

(Continua)

<i>La plaça del Diamant</i> Mercè Rodoreda Club Editor 1962 CA	<i>La plaza del Diamante</i> Enrique Sordo EDHASA 1965 ES	<i>La place du Diamant</i> Bernard Lesfargues Gallimard 1971 FR
--	---	---

CAPÍTOL XXV

La golfa del terrat bullia com un forn, tot el sol del dematí s'apilotava al sostre i el feia cremar; i entre la febre dels coloms i la pudor de la febre, allò era l'infern.	La buhardilla del terrado abrasaba como un horno, todo el sol de la mañana se amontonaba en el techo y lo ponía ardiendo; y con la fiebre de las palomas y el olor de la fiebre, era un infierno.	Le grenier bouillonnait comme un four, tout le soleil du matin s'entassait au plafond et le brûlait ; entre la fièvre des pigeons et la puanteur de la fièvre, c'était un enfer.
---	---	--

CAPÍTOL XXVI

[...] uns quants dies de fum i d'esglésies llençant espurnes,	[...] unos cuantos días de humo y de iglesias echando llamas,	[...] quelques jours de fumée et d'églises qui flambaient
I el senyor i la senyora volien que la casa tornés a ser d'ells i tots es van ficar al saló amb la caixa de Santa Eulàlia, [...]	Y el señor y la señora querían que la casa volviese a ser de ellos y todos se metieron en el salón del baúl de Santa Eulalia, [...]	Le monsieur et la dame voulaient qu'on leur rende leur maison. Ils sont entrés dans le salon où il y avait le coffre de sainte Eulalie, [...]
[...] i els senyors van dir al milicià, no el deixi parlar perquè si parla el convencerà. És capaç de convèncer Déu Nostre Senyor.	[...] y los señores dijeron al miliciano, no le deje hablar porque si habla le convencerá. Es capaz de convencer a Dios Nuestro Señor.	[...] et le monsieur et la dame ont dit au milicien ne le laissez pas parler parce que s'il parle il vous convaincra. Il est capable de convaincre Dieu le Père.

CAPÍTOL XXVII

I em va dir que havien pogut treure mossèn Joan. I que mossèn Joan, amb vestits d'en Mateu i amb un camió que els havia procurat en Cintet, havia passat la frontera. Té, em va dir. I em va donar dues monedes d'or i va dir que	Y me dijo que habían podido salvar a mosén Joan. Y que mosén Joan con un traje del Mateu y en un camión que les había conseguido el Cintet, había pasado la frontera. Toma, me dijo, y me dio dos monedas de	Et il m'a dit qu'ils avaient pu sauver le Père Joan. Et que le Père Joan, avec un costume à Mateu et un camion que Cintet leur avait procuré, avait passé la frontière. Tiens, il m'a dit. Et il m'a donné deux pièces d'or que le Père
---	--	---

<i>I plateia ton diamantion</i> Dina Sideri Dorikós 1987 GR	<i>I plateia tou Diamantou</i> Evriviadis Sofós Patakis 2019 GR	<i>La plaza del Diamante</i> Sergio Fernández Martínez EDHASA 2021 ES
CAPÍTOL XXV		
Το πλυσταριό έβραζε σαν φούρνος, όλο το πρωί ο ήλιος χτυπούσε τη στέγη και την άναβε και με την πύρα των περιστεριών που κλωσσούσαν και τη μυρουδιά τους, ήταν σωστή κόλαση.	Η σοφίτα της ταράτσας έβραζε σαν φούρνος, όλος ο πρωινός ήλιος μαζευόταν στη σκεπή και την έκανε να καίει. Ανάμεσα στον πυρετό των περιστεριών και τη μυρωδιά του πυρετού, αυτό το πράγμα ήταν η κόλαση.	El desván de la azotea abrasaba como un horno, todo el sol de la mañana se apelotonaba en el techo y se ponía ardiendo; y entre la fiebre de las palomas y el hedor de la fiebre, aquello era el infierno.
CAPÍTOL XXVI		
[...] Στο μεταξύ οι εκκλησίες κάπνιζαν και έβγαζαν φλόγες.	[...] αρκετές μέρες με καπνό και φλεγόμενες εκκλησίες,	[...] unos cuantos días de humo y de iglesias echando chispas,
Το αντρόγυνο λοιπόν ήθελε τώρα να του επιστραφεί το σπίτι. Ανέβηκαν όλοι στο σαλόνι και στρογγυλοκάθισαν [...]	Ο κύριος κι η κυρία ήθελαν πίσω το σπίτι κι όλοι μπήκαν μέσα στο σαλόνι με το σεντούκι της Αγίας Ευλαλίας, [...]	Y el señor y la señora querían que la casa volviese a ser de ellos y todos se metieron en el salón con el arca de santa Eulalia, [...]
[...] Τότε το αντρόγυνο πετάχτηκε και είπε στον εθνοφρουρό. «Μην τον αφήσεις να μιλήσει, γιατί αν μιλήσει, θα σας πείσει. Είναι ικανός να πείσει και το Μεγαλοδύναμο!»	[...] κι οι κύριοι είπαν στον πολιτοφύλακα, μην τον αφήνετε να μιλάει γιατί αν μιλήσει θα σας πείσει. Είναι ικανός να πείσει και τον Κύριο τον Πατέρα ημών.	[...] y los señores lo dijeron al miliciano, no le deje hablar porque si habla lo convencerá. Es capaz de convencer a Dios nuestro señor.
CAPÍTOL XXVII		
Μου είπε ακόμα πως κατάφεραν να γλυτώσουν τον Μοσέν Χοάν και πως με μια στολή του Ματέου κι ένα καμιόνι που τους προμήθευσε ο Σιντέ, τον πέρασαν από τα σύνορα. —Πάρε, μου είπε και μου έδωσε δυο χρυσά νομίσματα.	Μου είπε ότι είχαν καταφέρει να σώσουν τον μοσέν Ζοάν. Ότι ο μοσέν Ζοάν, με ρούχα του Ματέου και μ' ένα φορηγό που του είχε βρει ο Σιντέτ, είχε περάσει τα σύνορα. Ορίστε, μου είπε. Μου έδωσε δυο χρυσά	Y me dijo que habían podido sacar a mosén Joan. Y que mosén Joan, con un traje de Mateu y con un camión que les había conseguido Cintet, había pasado la frontera. Toma, me dijo. Y me dio dos monedas de oro y dijo

(Continua)

<i>La plaça del Diamant</i> Mercè Rodoreda Club Editor 1962 CA	<i>La plaza del Diamante</i> Enrique Sordo EDHASA 1965 ES	<i>La place du Diamant</i> Bernard Lesfargues Gallimard 1971 FR
--	---	---

CAPÍTOL XXVII

mossèn Joan les hi havia donades per mi i els nens, que potser les necessitaríem més que no pas ell, perquè ell, fos on fos que anés a parar, Déu l'ajudaria i no el deixaria morir mentre no fos la seva hora.

oro y dijo que mosén Joan se las había dado para mí y para los niños, que las necesitaríamos más que él, porque a él, fuese donde fuese a parar, le ayudaría Dios y no le dejaría morir hasta que no le llegase la hora.

Joan lui avait données pour moi et les enfants, nous en aurions sûrement plus besoin que lui, car Dieu, où qu'il aille, l'aiderait et ne le laisserait pas mourir avant son heure.

I em va dir que ell a la vida només vivia per dues coses: pel treball i per la família, per la Griselda i per la²⁹ nena. I que em venia a dir adéu perquè se n'anava al front i que potser Déu l'enviava al front per fer-lo morir aviat perquè sense la nena i sense la Griselda no es veia amb cor de poder viure.

Y me dijo que él sólo vivía por dos cosas: por el trabajo y por la familia, por la Griselda y por la niña. Y que me venía a decir adiós porque se iba al frente y que a lo mejor Dios le enviaba al frente para hacerlo morir pronto porque sin la niña y sin la Griselda ya no se sentía capaz de vivir.

Et il m'a dit que la vie, il ne la vivait que pour deux choses : le travail et la famille, Griselda et la petite. Et qu'il venait me dire adieu parce qu'il partait au front et que peut-être Dieu l'envoyait au front pour le faire mourir vite parce que sans Griselda et sans la petite il ne se sentait pas le courage de vivre.

CAPÍTOL XXX

I va dir que els nens havien menjat molta confitura i mentre m'explicava això, ells estaven enfilats damunt d'una cadira, davant del quadre³⁰ de les llagostes amb cap de persona, que sortien d'aquell pou tan ple de fum. Els treballs que vaig tenir per treure'ls d'allà, van³¹ ser grossos.

Y dijo que los niños habían comido mucha mermelada y mientras lo contaba, ellos estaban encaramados en una silla, delante del cuadro de las langostas con cabeza de persona que salían de aquel pozo lleno de humo. El trabajo que tuve para arrancarles de allí...

Et elle a dit que les enfants avaient mangé beaucoup de confiture et pendant qu'elle me disait tout ça ils étaient perchés sur une chaise, devant le tableau des langoustes à tête humaine qui sortaient de ce puits plein de fumée. Le mal que j'ai eu à les arracher de là.

29. 2007: i la

30. 2007: quadro

31. 2007: d'allà van

<i>I plateia ton diamantion</i> Dina Sideri Dorikós 1987 GR	<i>I plateia tou Diamantou</i> Evriviadis Sofós Patakis 2019 GR	<i>La plaza del Diamante</i> Sergio Fernández Martínez EDHASA 2021 ES
---	---	---

CAPÍTOL XXVII

Του τα είχε δώσει ο Μοσέν Χοάν για μένα και τα παιδιά που τα χρειαζόμαστε περισσότερο. Εκείνον, είπε, εκεί που πήγαινε θα τον βοηθούσε ο Θεός και δεν θα τον άφηνε να πεθάνει προτού έρθει η ώρα του.	νομίσματα και είπε ότι ο μοσέν Ζοάν τού τα είχε δώσει για μένα και τα παιδιά, ότι ίσως να τα χρειαζόμασταν περισσότερο από εκείνον, γιατί εκείνον, όπου και να κατέληγε, ο Θεός θα τον βοηθούσε και δεν θα τον άφηνε να πεθάνει αν δεν ερχόταν η ώρα του.	que mosén Joan se las había dado para mí y para los niños, que tal vez las necesitaríamos más que él, porque él, fuese donde fuese a parar, Dios lo ayudaría y no lo dejaría morir mientras no le llegase su hora.
Εκείνος, μου είπε, ζούσε μόνο για δυο πράγματα: για τη δουλειά και την οικογένεια, για την Γκριζέλντα και το κοριτσάκι του. Κι ήρθε να μ' αποχαιρετήσει γιατί έφευγε για το μέτωπο. Κι έλπιζε πως ο Θεός τον έστελνε στο μέτωπο για να πεθάνει γιατί χωρίς την Γκριζέλντα και το παιδί δε θα μπορούσε να ζήσει.	Μου είπε ότι εκείνος ζούσε μόνο για δύο πράγματα, για τη δουλειά και για την οικογένεια, για την Γκριζέλντα και το κορίτσι. Ερχόταν να μου πει αντίο γιατί έφευγε στο μέτωπο κι ίσως ο Θεός να τον έστελνε στο μέτωπο για να τον κάνει να πεθάνει σύντομα, γιατί χωρίς το κορίτσι και χωρίς την Γκριζέλντα δεν είχε κουράγιο να συνεχίσει να ζει.	Y me dijo que él en la vida solo vivía por dos cosas: por el trabajo y por la familia, por Griselda y la niña. Y que venía a despedirse porque se iba al frente y que tal vez Dios lo enviaba al frente para hacerle morir pronto, porque sin la niña y sin Griselda no se veía con fuerzas para poder vivir.

CAPÍTOL XXX

Μου είπε ακόμα πως τα παιδιά είχαν φάει μπόλικη μαρμελάδα. Κι όση ώρα μου τα έλεγε ολ' αυτά, τα παιδιά σκαρφλωμένα σε μια καρέκλα, δεν ξεκολλούσαν τα μάτια τους από το κάδρο με τους αστακούς. Είδα κι έπαθα να τα ξαγκιστρώσω από κει...	Είπε ότι τα παιδιά είχαν φάει πολλή μαρμελάδα κι ενώ μου τα έλεγε αυτά, εκείνα ήταν καθισμένα πάνω σε μια καρέκλα, μπροστά στο κάδρο με τους αστακούς με το ανθρώπινο κεφάλι που έβγαιναν από κείνο το πηγάδι το γεμάτο καπνό. Τι τράβηξα για να τα πάρω από κει!	Y dijo que los niños habían comido mucha confitura y, mientras me contaba eso, ellos estaban encaramados encima de una silla, delante del cuadro de las langostas con cabeza de persona, que salían de aquel pozo tan lleno de humo. El trabajo que me costó sacarlos de allí fue enorme.
--	---	---

(Continua)

<i>La plaça del Diamant</i> Mercè Rodoreda Club Editor 1962 CA	<i>La plaza del Diamante</i> Enrique Sordo EDHASA 1965 ES	<i>La place du Diamant</i> Bernard Lesfargues Gallimard 1971 FR
--	---	---

CAPÍTOL XXXIII

Abans de vendre'm les dues monedes de mossèn Joan, m'ho vaig vendre tot: els llençols brodats, el joc de taula bo, els coberts...	Antes de venderme las dos monedas de mosén Joan, me lo vendí todo: las sábanas bordadas, la mantelería buena, los cubiertos...	Avant de vendre les deux monnaies en or du Père Joan, j'ai tout vendu : les draps de lit brodés, le service de table neuf, les couverts...
I quan ja no em quedava res, fora d'aquelles monedes que em semblaven sagrades, vaig agafar la vergonya pel coll i me'n vaig anar a casa dels meus amos antics.	Y cuando ya no me quedaba nada, aparte de aquellas monedas que me parecían sagradas, agarré la vergüenza por el cuello y me fui a casa de mis antiguos señores.	Et quand il ne me restait rien en dehors de ces monnaies qui me semblaient sacrées, j'ai fait taire ma fierté et je suis allée chez mes anciens patrons.

CAPÍTOL XXXIV

Ja feia temps que m'havia venut les dues monedes de mossèn Joan ³² que me les vaig vendre com si m'arrenquessin de viu en viu tots els queixals de la boca.	Ya hacía tiempo que me había vendido las dos monedas de mosén Joan, me las vendí como si me arrancasen a lo vivo todos los dientes de la boca.	Ça faisait longtemps que j'avais vendu les deux pièces d'or du Père Joan, je les avais vendues comme si on m'avait arraché à vif toutes les dents de la bouche.
--	--	---

CAPÍTOL XXXV

I vaig començar a seguir, sense adonar-me que la seguia, una senyora molt grossa i amb mantellina que duia dos ciris embolicats pel mig amb paper de diari. Estava núvol i serè. Quan sortia un raig de sol, la mantellina de la senyora brillava i el darrera de l'abric de la senyora també brillava i era de color de mosca com la	Y empecé a seguir, sin darme cuenta de que la seguía, a una señora muy gorda y con mantilla que llevaba dos velas envueltas hasta la mitad con papel de periódico. Estaba nublado y sereno. Cuando salía un rayo de sol, la mantilla de la señora brillaba y la trasera del abrigo de la señora también brillaba y era de color de ala de mosca	Et je me suis mise à suivre, sans m'en rendre compte que je la suivais, une femme très grosse qui avait une mantille et portait deux cierges à moitié enveloppés dans du papier journal. Le ciel était un peu couvert. Quand le soleil se montrait, la mantille de la dame brillait et l'arrière de son manteau aussi, un manteau couleur de
---	---	--

32. 2007: Joan,

<i>I plateia ton diamantion</i> Dina Sideri Dorikós 1987 GR	<i>I plateia tou Diamantou</i> Evriviadis Sofós Patakis 2019 GR	<i>La plaza del Diamante</i> Sergio Fernández Martínez EDHASA 2021 ES
CAPÍTOL XXXIII		
Προτού πουλήσω τα δυο χρυσά νομίσματα του Μοσέν Χοάν, πούλησα όλα τ' άλλα: Τα κεντητά σεντόνια, τα βατιστένια εσώρουχα, τις κουβέρτες...	Πριν πουλήσω τα δύο κέρματα του μοσέν Ζοάν τα πούλησα όλα, τα κεντημένα σεντόνια, τα λευκά είδη για το τραπέζι, τα μαχαιροπίρουνα...	Antes de vender las dos monedas de mosén Joan, lo vendí todo: las sábanas bordadas, la mantelería buena, los cubiertos...
Κι όταν πια δεν μου έμενε τίποτ' άλλο παρά εκείνα τα χρυσά νομίσματα που μου φαίνονταν ιερά, κατάπια την ντροπή μου και πήγα στο σπίτι των παλιών μου αφεντικών.	Όταν πλέον δεν μου έμενε τίποτα εκτός από εκείνα τα κέρματα που μου έμοιαζαν ιερά, έκανα την καρδιά μου πέτρα και πήγα στο σπίτι των παλιών μου κυριών.	Y, cuando ya no me quedaba nada, salvo aquellas monedas que me parecían sagradas, agarré a la vergüenza por el cuello y me fui a casa de mis antiguos señores.
CAPÍTOL XXXIV		
Πήγαινε καιρός που είχα πουλήσει τα δυο χρυσά νομίσματα του Μοσέν Χοάν. Τα πούλησα κι ήταν σα να μου ξερίζωναν τα δόντια από το στόμα χωρίς νάρκωση.	Πριν από καιρό είχα πουλήσει τα δύο κέρματα του μοσέν Ζοάν, τα πούλησα σαν να μου ξερίζωναν χωρίς αναισθησία όλα τα δόντια απ' το στόμα.	Ya hacía tiempo que había vendido las dos monedas de mosén Joan, que las vendí como si me arrancasen a las bravas todas las muelas de la boca.
CAPÍTOL XXXV		
Χωρίς να το καταλάβω πήρα από πίσω μια χοντρή κυρία με μαντήλα που κρατούσε δυο κεριά μισοτυλιγμένα σ' εφημερίδα. Είχε συννεφιά μα σαν ξέφηνε κάπου κάπου μια αχτίδα ήλιου η μαντήλα της κυρίας γυάλιζε, το ίδιο και το πίσω μέρος του παλτού της που ήταν μαύρο ξεθωριασμένο σαν το ράσο του Μοσέν Χοάν.	Άρχισα ν' ακολουθώ, χωρίς να συνειδητοποιώ ότι την ακολουθούσα, μια πολύ χοντρή κυρία μ' ένα μαντίλι, που κουβαλούσε δύο κεριά τυλιγμένα από τη μέση με χαρτί εφημερίδας. Είχε σύννεφα και είχε ηρεμία. Όταν έβγαινε μια ακτίνα ήλιου, το μαντίλι της κυρίας έλαμπε και το πίσω μέρος του παλτού της επίσης, κι είχε το χρώμα που έχει το	Y empecé a seguir, sin darme cuenta de que la estaba siguiendo, a una señora muy gorda y con mantilla que llevaba dos cirios envueltos por la mitad con papel de periódico. Estaba nublado y sereno. Cuando salía un rayo de sol, la mantilla de la señora brillaba, y la parte trasera del abrigo de la señora también brillaba y era de color de mosca

(Continua)

<i>La plaça del Diamant</i> Mercè Rodoreda Club Editor 1962 CA	<i>La plaza del Diamante</i> Enrique Sordo EDHASA 1965 ES	<i>La place du Diamant</i> Bernard Lesfargues Gallimard 1971 FR
--	---	---

CAPÍTOL XXXV

sotana de mossèn Joan. Un senyor que venia de cara va saludar la senyora i es van aturar un moment i jo vaig fer veure que mirava un aparador i veia la cara de la senyora a dintre del vidre i era una cara amb galtes de gos i la senyora es va posar a plorar i tot d'una va aixecar una mica el braç i va ensenyar els ciris a aquell senyor i es van donar la mà i cadascú va anar pel seu camí i jo vaig tornar a seguir la senyora perquè em feia companyia mirar-la i mirar-li la mantellina que l'aire del caminar inflava una mica de cada costat. [...] La senyora dels ciris duia paraigua i el va obrir, de seguida es va fer lluent i de les puntes de les barnilles aviat van caure gotes de pluja. [...] fins que va arribar al davant d'una església i va tancar el paraigua, que era d'home, i se'l va penjar al braç. [...]

como la sotana de mosén Joan. Un señor que venía de frente saludó a la señora y se pararon un momento y yo hice como que miraba un escaparate y veía la cara de la señora dentro de la luna, y era una cara con carrillos de perro y la señora se puso a llorar y al mismo tiempo levantó un poco el brazo y enseñó las velas a aquel señor y se dieron la mano y cada uno se fue por su camino y yo volví a seguir a la señora porque me hacía compañía el mirarla y el mirar la mantilla que al andar se le hinchaba un poco por cada lado. [...] La señora de las velas llevaba paraguas y lo abrió, en seguida se le puso brillante y de la punta de las varillas pronto empezaron a caer gotas de lluvia. [...] hasta que llegó delante de una iglesia y cerró el paraguas, que era de hombre, y se lo colgó al brazo. [...]

mouche comme la soutane du Père Joan. Un monsieur qui venait en sens inverse a salué la dame, ils se sont arrêtés un moment et j'ai fait semblant de regarder une vitrine, je voyais le visage de la dame dans la glace, elle avait un visage avec des joues de chien et elle s'est mise à pleurer et, à un moment donné, elle a levé un peu son bras pour montrer les cierges au monsieur. Ils se sont serré la main et chacun a continué son chemin et j'ai de nouveau suivi la dame, parce que cela me tenait compagnie de la regarder et de regarder sa mantille que l'air de la marche gonflait un peu de chaque côté. [...] La dame aux cierges portait un parapluie et elle l'a ouvert, il est vite devenu brillant et des gouttes n'ont pas tardé à tomber à l'extrémité des baleines. [...] jusqu'à ce qu'elle arrive devant une église, alors elle a fermé son parapluie, un parapluie d'homme, et l'a pendu à son bras. [...]

<i>I plateia ton diamantion</i> Dina Sideri Dorikós 1987 GR	<i>I plateia tou Diamantou</i> Evriviadis Sofós Patakis 2019 GR	<i>La plaza del Diamante</i> Sergio Fernández Martínez EDHASA 2021 ES
---	---	---

CAPÍTOL XXXV

Ένας κύριος που ερχόταν από την αντίθετη πλευρά χαιρέτησε την κυρία. Σταμάτησαν μια στιγμή κι εγώ έκανα πως χαζεύω σε μια βιτρίνα. Η κυρία άρχισε να κλαίει κι έδειξε τα κεριά στον κύριο. Ύστερα χαιρετήθηκαν κι ο καθένας συνέχισε το δρόμο του. Κι εγώ ξαναπήρα από πίσω την κυρία γιατί με συντρόφευε και μόνο που την κοίταζα. [...] Η κυρία με τα κεριά είχε ομπρέλα, αντρική και ξεθωριασμένη κι αυτή σαν το παλτό της. Την άνοιξε κι εγώ βάλθηκα να παρατηρώ τις σταγόνες που γλιστρούσαν πάνω στο τεντωμένο ύφασμα. [...] ώσπου φτάσαμε μπροστά σε μια εκκλησία. Η κυρία στάθηκε, έκλεισε την ομπρέλα και την κρέμασε στο μπράτσο της. [...]

φτερό της μύγας, όπως το ράσο του μοσέν Ζωάν. Ένας κύριος που ερχόταν προς τη δική μου κατεύθυνση χαιρέτησε την κυρία και σταμάτησαν για λίγο. Εγώ έκανα ότι κοιτούσα μια βιτρίνα κι έβλεπα το πρόσωπό της μέσ' από το τζάμι. Ήταν ένα πρόσωπο με μάγουλα σκύλου, η κυρία άρχισε να κλαίει και ξαφνικά σήκωσε λίγο το χέρι κι έδειξε τα κεριά στον κύριο. Έκαναν μια χειραψία, ο καθένας πήρε τον δρόμο του κι εγώ ακολούθησα ξανά την κυρία, γιατί με συντρόφευε να την κοιτάζω και να κοιτάζω το μαντίλι της που ο αέρας απ' το περπάτημα το φούσκωνε λίγο από κάθε πλευρά. [...] Η κυρία με τα κεριά κουβαλούσε ομπρέλα και την άνοιξε, κατευθείαν έλαμψε και από τις άκρες των ακτίνων έπεσαν σταγόνες βροχής. [...] μέχρι που έφτασε μπροστά σε μια εκκλησία, έκλεισε την ομπρέλα, που ήταν αντρική, και την κρέμασε στο χέρι της. [...]

como la sotana de mosén Joan. Un señor que venía de frente saludó a la señora y se pararon un momento y yo hice como que miraba un escaparate y veía la cara de la señora dentro del cristal y era una cara con mejillas de perro y la señora se puso a llorar y de repente levantó un poco el brazo y le enseñó los cirios a aquel señor y se dieron la mano y cada uno se fue por su camino, y yo volví a seguir a la señora porque me hacía compañía mirarla y mirarle la mantilla que del aire al caminar se ondeaba un poco de cada lado. [...] La señora de los cirios llevaba paraguas y lo abrió, enseguida se puso reluciente y de las puntas de las varillas pronto cayeron gotas de lluvia. [...] hasta que llegó delante de una iglesia y cerró el paraguas, que era de hombre, y se lo colgó del brazo. [...]

(Continua)

<i>La plaça del Diamant</i> Mercè Rodoreda Club Editor 1962 CA	<i>La plaza del Diamante</i> Enrique Sordo EDHASA 1965 ES	<i>La place du Diamant</i> Bernard Lesfargues Gallimard 1971 FR
--	---	---

CAPÍTOL XXXV

I la senyora del paraigua d'home i els ciris estava al portal de l'església buscant en el portamonedes per fer caritat a una pobra vestida de pellingos, amb un nen mig despullat a coll, i la senyora tenia molta feina a obrir el portamonedes entre els ciris i el paraigua, perquè una barnilla se li havia enganxat amb la gira de la butxaca, i³³ la mica d'aire que li empenyia la mantellina cap a un costat de la cara li devia privar tota la vista. Quan va haver fet caritat es va ficar a l'església per la porteta petita i jo, d'esma, també em vaig ficar a dins. L'església vessava de gent i el capellà ja corria d'una banda a l'altra, amb dos escolanets per servir-lo, amb els roquets emmidonats acabats amb una punta de coixí d'un pam d'amplada. La casulla del capellà era blanca, de seda amb rams, tota voltada d'un entredó³⁴ daurat i, al mig, hi havia la creu, de pedreria clara; i d'entre els braços de la creu, a la juntura, sortien raigs de llum vermella,

Y la señora del paraguas de hombre y de las velas estaba en el portal de la iglesia buscando el portamonedas para darle limosna a una pobre, vestida de harapos, con un niño medio desnudo colgado del cuello, y a la señora le costaba mucho abrir el portamonedas, entre las velas y el paraguas, porque una varilla se le había enganchado en la vuelta del bolsillo y el poco de aire que le echaba la mantilla a un lado de la cara le debía quitar la vista. Cuando dio la limosna se metió en la iglesia por la puertecita pequeña y yo, sin saber lo que hacía, también me metí dentro. La iglesia rebosaba de gente y el cura corría de un lado para otro, con dos monaguillos para servirle, con los roquetes almidonados acabados en una punta almohadillada de un palmo de ancha. La casulla del cura era blanca, de seda con ramos, toda rodeada de un entredós dorado, y en el medio tenía una cruz de pedrería

La dame au parapluie d'homme et aux cierges était toujours devant le portail de l'église. Elle cherchait dans son portemonnaie une pièce pour une malheureuse vêtue de haillons, qui tenait dans ses bras un enfant à moitié nu, et la dame avait bien du mal à ouvrir son portemonnaie, avec les cierges et le parapluie, une baleine s'était accrochée au revers de sa poche et le rien de vent qui poussait la mantille sur un côté devait l'empêcher d'y voir. Quand elle a eu fait l'aumône elle est entrée dans l'église par la petite porte et moi, sans réfléchir, j'en ai fait autant. L'église était pleine de monde et le curé allait d'un côté à l'autre, suivi de deux enfants de chœur qui le servaient, vêtus de roquets amidonnés qui se terminaient par une bande de dentelle large deux fois comme la main. La chasuble du curé était blanche, en soie à ramages, entourée d'un entredoux doré, et, au milieu, il y avait la croix, en pierreries claires ;

33. 2007: butxaca i

34. 2007: entredós

<i>I plateia ton diamantion</i> Dina Sideri Dorikós 1987 GR	<i>I plateia tou Diamantou</i> Evriviadis Sofós Patakis 2019 GR	<i>La plaza del Diamante</i> Sergio Fernández Martínez EDHASA 2021 ES
---	---	---

CAPÍTOL XXXV

Η κυρία με την αντρική ομπρέλα και τα κεριά στεκόταν στην πόρτα της εκκλησίας ψάχνοντας το πορτοφόλι της για να δώσει ελεημοσύνη σε μια φτωχιά ντυμένη στα κουρέλια μ' ένα μισόγυμνο παιδί στην αγκαλιά. Η κυρία δυσκολευόταν ν' ανοίξει το πορτοφόλι κρατώντας την ομπρέλα και τα κεριά κι ο αέρας σάλεψε τη μαντήλα κι έφερε τις άκριες μπροστά στα μάτια της. Σαν έδωσε ελεημοσύνη στη φτωχιά, μπήκε στην εκκλησία από την πλαϊνή πορτούλα κι εγώ, χωρίς να ξέρω τι κάνω την ακολούθησα. Η εκκλησία ήταν γεμάτη κόσμο κι ο παλάς έτρεχε από τη μια μεριά στην άλλη, με δυο παπαδοπαίδια καταπόδι, να τους εξυπηρετήσει όλους. Το άμφιο του ήταν από λευκό μεταξύ με κλαδιά και χρυσά σειρήνια και στη μέση είχε ένα σταυρό από ανοιχτόχρωμες πέτρες. Ανάμεσα στα μπράτσια του σταυρού, στο σημείο της ένωσης ξεπηδούσαν κόκκινες αχτίδες που

Η κυρία με την αντρική ομπρέλα και τα κεριά ήταν στην πόρτα της εκκλησίας ψάχνοντας το πορτοφόλι για να δώσει ελεημοσύνη σε μια φτωχή ντυμένη με κουρέλια, μ' ένα μισόγυμνο παιδί στην αγκαλιά της. Η κυρία δυσκολευόταν ν' ανοίξει το πορτοφόλι με τα κεριά και την ομπρέλα γιατί μια ακτίνα είχε μπλέξει στο γύρισμα της τσάντας κι ο λιγοστός αέρας που της έσπρωχνε το μαντίλι προς τη μία πλευρά του προσώπου μάλλον δεν την άφηνε να δει κανονικά. Όταν έδωσε την ελεημοσύνη, μπήκε στην εκκλησία από τη μικρή πορτούλα και, χωρίς να ξέρω τι κάνω, μπήκα κι εγώ μέσα. Η εκκλησία ήταν γεμάτη κόσμο κι ο ιερέας έτρεχε πέρα δώθε, με δυο παπαδοπαίδια να τον βοηθούν, με τα ράσα κολλαρισμένα να καταλήγουν σε μια φουσκωμένη άκρη, πλατιά όσο μια παλάμη. Το φαιλόνιο του ιερέα ήταν άσπρο, από μεταξύ με κλαδιά, όλο καλυμμένο από μια επίχρυση δαντέλα, στη μέση είχε

Y la señora del paraguas de hombre y los cirios estaba en el portal de la iglesia buscando en el portamonedas para dar limosna a una pobre vestida con harapos, con un niño medio desnudo en brazos, y a la señora le costaba mucho abrir el portamonedas entre los cirios y el paraguas, porque una varilla se le había enganchado en la vuelta del bolsillo y el viento ligero que le echaba la mantilla a un lado de la cara le debía tapar toda la vista. Cuando le dio la limosna se metió en la iglesia por la puertecita pequeña, y yo, por inercia, también me metí dentro. La iglesia rebosaba de gente y el cura ya corría de un lado para otro, con dos monaguillos para ayudarlo, con los roquetes almidonados rematados en un encaje de bolillos de un palmo de ancho. La casulla del cura era blanca, de seda con ramos, toda rodeada de un entredós dorado y, en medio, estaba la cruz, de پدرería clara; y de entre los brazos de la cruz, en la juntura,

(Continua)

<i>La plaça del Diamant</i> Mercè Rodoreda Club Editor 1962 CA	<i>La plaza del Diamante</i> Enrique Sordo EDHASA 1965 ES	<i>La place du Diamant</i> Bernard Lesfargues Gallimard 1971 FR
--	---	---

CAPÍTOL XXXV

que volien ser llum i semblaven sang. Em vaig anar acostant cap a l'altar major. No havia entrat a l'església d'ençà del dia que em vaig casar. De les finestres estretes i altes, algunes amb els vidres trencats que deixaven veure cel ennuvolat a trossos, venien taques de colors, i l'altar major, tot ple de lliris de sant Antoni, amb la branca i les fulles de la branca d'or fi, era un crit d'or que pujava amunt, endut amunt per totes les columnes, fins a les punxes del sostre, que recollien el crit i l'enviaven al cel. La senyora del paraigua d'home encenia els ciris i mentre els encenia i mentre els feia aguantar, la mà li tremolava. Quan els va haver deixat es va senyar i es va quedar dreta com jo. La gent s'agenollava i jo, mirant-los tots agenollats, no em vaig enrecordar d'agenollar-me i la senyora també estava dreta, potser perquè no es podia agenollar, i va venir l'encens i mentre l'encens s'escampava, vaig veure les boletes damunt de l'altar. Una muntanya de boletes

clara; y entre los brazos de la cruz, en la juntura, salían rayos de luz roja, que querían ser luz y parecían sangre. Me fui acercando al altar mayor. No había entrado en una iglesia desde el día en que me casé. De las ventanas estrechas y altas, algunas con los cristales rotos y dejando ver a trozos el cielo nublado, caían manchas de colores, y el altar mayor, todo lleno de lirios de San Antonio, con la rama y las hojas de la rama de oro fino, era un grito de oro que subía hasta arriba, llevado hasta lo alto por todas las columnas, hasta las agujas del techo, que recogían el grito y lo mandaban al cielo. La señora del paraguas de hombre encendía las velas y mientras las encendía y mientras las colocaba, la mano le temblaba. Cuando las puso se santiguó y se quedó de pie, como yo. La gente se arrodillaba y yo, viéndoles a todos arrodillados, no me acordé de arrodillarme y la señora también estaba de pie, a lo mejor porque no se podía arrodillar, y

d'entre les bras de la croix, à la jointure, sortaient des rayons de lumière rouge, ça voulait être de la lumière et ça ressemblait à du sang. Je me suis approchée peu à peu du maître-autel. Je n'étais pas entrée dans une église depuis le jour de mon mariage. Des fenêtres étroites et hautes, dont certaines par leurs vitraux cassés laissaient voir des morceaux de ciel couvert, descendaient des taches colorées, et le maître-autel, plein de lis aux rameaux et aux feuilles en or fin, était un cri d'or qui s'élevait tout droit, en suivant les colonnes, jusqu'aux pointes de la voûte qui le recueillaient et l'envoyaient au ciel. La dame au parapluie d'homme allumait ses cierges et pendant qu'elle les allumait et qu'elle les faisait tenir, sa main tremblait. Quand elle a eu fini, elle a fait le signe de la croix et elle est restée debout comme moi. Les gens s'agenouillaient et je pensais à m'agenouiller aussi. La dame elle aussi restait debout, peut-être

<i>I plateia ton diamantion</i> Dina Sideri Dorikós 1987 GR	<i>I plateia tou Diamantou</i> Evriviadis Sofós Patakis 2019 GR	<i>La plaza del Diamante</i> Sergio Fernández Martínez EDHASA 2021 ES
---	---	---

CAPÍTOL XXXV

συμβόλιζαν το φως κι
 όμως έμοιαζαν μ' αίμα.
 Πλησίασα τον μεσαίο
 βωμό. Είχα να μπω
 σ' εκκλησία από τη μέρα
 που παντρεύτηκα. Από τα
 ψηλά και στενά παράθυρα
 —μερικά είχαν σπασμένα
 τα χρωματιστά κρύ-
 σταλλα και φαινόταν ο
 γκριζός ουρανός—
 έπεφταν χρωματιστοί
 λεκέδες πάνω στο βωμό
 που ήταν σκεπασμένος με
 κρίνα του Αγίου
 Αντωνίου. Κλαδιά και
 φύλλα από φινό χρυσάφι.
 Κι από πίσω ένα αρμόνιο
 που οι χρυσαφιές σωλήνες
 του έφταναν ως το
 ταβάνι.
 Η κυρία με την ανδρική
 ομπρέλα άναψε τα κεριά
 και καθώς τα στήριζε στο
 μανουάλι τα χέρια της
 έτρεμαν. Εμεινε όρθια
 όπως κι εγώ. Το πλήθος
 γονάτισε μα εμένα δεν
 μου πέρασε από το νου
 πως έπρεπε να γονατίσω.
 Κι η κυρία στάθηκε όρθια,
 ίσως γιατί δεν μπορούσε
 να γονατίσει.
 Η μυρωδιά του λιβανιού
 πλημμύρισε την εκκλησία
 και γέμισε τα ρουθούνια
 μου. Κι έτσι καθώς
 απλωνόταν το θυμίαμα
 είδα τις μπαλίτσες κοντά

ένα σταυρό που ανάμεσα
 στις κεραιές του και το
 σημείο όπου
 διασταυρώνονταν
 έβγαιναν ακτίνες από
 κόκκινο φως, που ήθελαν
 να είναι φως αλλά τελικά
 έμοιαζαν με αίμα. Σιγά
 σιγά πλησίαζα προς την
 Αγία Τράπεζα. Δεν είχα
 μπει σε εκκλησία από τη
 μέρα που είχα παντρευτεί.
 Από τα ψηλά και στενά
 παράθυρα, κάποια με
 σπασμένα τζάμια που
 επέτρεπαν να δεις
 κομμάτια του
 συννεφιασμένου ουρανού,
 έρχονταν χρωματιστές
 ακτίνες κι η Αγία
 Τράπεζα, γεμάτη από
 ίριδες του Αγίου
 Αντωνίου, με τον κορμό
 και τα φύλλα από λεπτό
 χρυσό, ήταν μια κραυγή
 από χρυσάφι που ανέβαινε
 προς τα πάνω, που τη
 σήκωναν προς τα πάνω
 όλες οι κολόνες, μέχρι τις
 βελόνες στο ταβάνι, που
 έπαιρναν την κραυγή και
 την έστελναν στον
 ουρανό. Η κυρία με την
 αντρική ομπρέλα άναβε
 τα κεριά κι ενώ τα άναβε
 και τα κρατούσε το χέρι
 της έτρεμε. Όταν τα
 άφησε, έκανε τον σταυρό
 της κι έμεινε όρθια όπως κι

salían rayos de luz roja,
 que querían ser luz y
 parecían sangre. Me fui
 acercando hasta el altar
 mayor. No había entrado
 en la iglesia desde el día
 que me casé. De las
 ventanas estrechas y altas,
 algunas con los cristales
 rotos que dejaban ver el
 cielo nublado a trozos,
 entraban manchas de
 colores, y el altar mayor,
 todo lleno de azucenas,
 con el tallo y las hojas del
 tallo de oro fino, era un
 grito de oro que subía
 hacia arriba, llevado hacia
 arriba por todas las
 columnas, hasta las agujas
 del techo, que recogían el
 grito y lo enviaban al
 cielo. La señora del
 paraguas de hombre
 encendía los cirios, y
 mientras los encendía
 y mientras los colocaba
 derechos, la mano le
 temblaba. Cuando los
 colocó se persigné y se
 quedó de pie como yo. La
 gente se arrodillaba y yo,
 mirándolos a todos
 arrodillados, no me
 acordé de arrodillarme y
 la señora también estaba
 de pie, quizá porque no se
 podía arrodillar, y llegó el
 incienso, y mientras el

(Continua)

<i>La plaça del Diamant</i> Mercè Rodoreda Club Editor 1962 CA	<i>La plaza del Diamante</i> Enrique Sordo EDHASA 1965 ES	<i>La place du Diamant</i> Bernard Lesfargues Gallimard 1971 FR
--	---	---

CAPÍTOL XXXV

una mica cap a un costat de l'altar, al peu d'un ram de lliris de sant Antoni, i la muntanya de boletes anava creixent; les unes naixien al costat mateix de les altres, com bombolles de sabó, molt estretes, molt apilotades, les unes al costat de les altres i tota aquella muntanya de boletes pujava amunt, amunt³⁵ i potser el capellà també les va veure perquè un moment va obrir els braços, amb les mans acostades al cap, com volent dir, Reina³⁶ Santíssima, i jo vaig mirar la gent, em vaig girar a mirar els que estaven darrera meu, fins a l'acabament de l'església³⁷ i tots tenien el cap ajupit i no podien veure les boletes, tan al costat les unes de les altres, que ja vessaven de l'altar, que aviat arribarien als peus dels escolanets que resaven. I aquelles boletes, de color de raïm blanc, s'anaven rosant de mica en mica i es feien vermelles. Cada vegada més de llum. El temps de jo tancar els ulls per

vino el incienso y mientras el incienso se esparcía, vi las bolitas encima del altar. Una montaña de bolitas un poco hacia un lado del altar, junto a un ramo de lirios de San Antonio, y la montaña de bolitas iba creciendo; las unas nacían al lado mismo de las otras, como burbujas de jabón, muy apretadas, muy apelonadas, unas encima de otras, y toda aquella montaña de bolitas subía arriba, arriba y a lo mejor el cura también las vio porque abrió un momento los brazos con las manos cerca de la cabeza, como queriendo decir, María Santísima, y yo miré a la gente, me volví para mirar a los que estaban detrás de mí, hasta el fondo de la iglesia, y todos tenían la cabeza agachada y no podían ver las bolitas, tan cerca las unas de las otras que ya se desparramaban por el altar, que pronto llegarían al lado de los monaguillos que rezaban. Y aquellas bolitas, de color de uva blanca, se iban

parce qu'elle ne pouvait pas s'agenouiller, et puis ç'a été l'encens et pendant qu'il se répandait j'ai vu les boulettes au-dessus de l'autel. Une montagne de boulettes sur un côté de l'autel, au pied d'un bouquet de lis, et la montagne de boulettes augmentait ; elles naissaient les unes à côté des autres, comme des bulles de savon, très serrées, bien entassées, les unes à côté des autres et toute cette montagne de boulettes grandissait, grandissait encore, et le curé l'a peut-être vue parce que, à un moment donné, il a ouvert les bras, les mains près de la tête comme s'il voulait dire Sainte Vierge ! et j'ai regardé les gens, je me suis retournée et j'ai regardé ceux qui étaient derrière moi, jusqu'au fond de l'église, ils avaient tous la tête baissée et ne pouvaient pas voir les boulettes, si serrées et si nombreuses qu'elles débordaient de l'autel, qu'elles tomberaient bientôt aux pieds des

35. 2007: amunt,

36. 2007: dir Reina

37. 2007: església,

<i>I plateia ton diamantion</i> Dina Sideri Dorikós 1987 GR	<i>I plateia tou Diamantou</i> Evriviadis Sofós Patakis 2019 GR	<i>La plaza del Diamante</i> Sergio Fernández Martínez EDHASA 2021 ES
---	---	---

CAPÍTOL XXXV

στο βωμό. Ένα βουνό από μπαλίτσες πλάι στο βωμό, πλάι στα κρίνα του Αγίου Αντωνίου, ένα βουνό που όλο και μεγάλωνε. Μπαλίτσες, η μια πάνω στην άλλη σαν τις φουσκάλες της σαπουνάδας κι όλο αυτό το βουνό από μπαλίτσες ανέβαινε ψηλά ψηλά. Θα πρέπει να τις είδε κι ο παπάς γιατί για μια στιγμή ύψωσε τα χέρια στο κεφάλι σαν να έλεγε:
— Παναγιά Παρθένα!
Κι εγώ κοιτάξα τον κόσμο· γύρισα να δω όσους ήταν πίσω μου ως το βάθος της εκκλησίας. Μα όλοι είχαν το κεφάλι σκυφτό και δεν μπορούσαν να δουν τις μπαλίτσες που, η μια κολλημένη πάνω στην άλλη, θα έφταναν σε λίγο ως τα παπαδάκια που προσεύχονταν. Κι αυτά τα μπαλάκια στο χρώμα του ξανθού σταφυλιού όλο και ρόδιζαν σαν να γέμιζαν φως. Έκλεισα για λίγο τα μάτια μου για να τα ξεκουράσω, για να διαπιστώσω αν ήταν αλήθεια αυτό που έβλεπα κι όταν τα ξανάνοιξα, η

εγώ. Ο κόσμος γονάτιζε κι εγώ, κοιτάζοντάς τους όλους γονατισμένους, δεν θυμήθηκα να γονατίσω όσο η κυρία έμενε όρθια, ίσως γιατί δεν μπορούσε να γονατίσει. Τότε ήρθε η μυρωδιά από το θυμίαμα, κι ενώ το θυμίαμα εξαπλωνόταν, είδα τις μπάλες πάνω στην Αγία Τράπεζα. Ένας σωρός από μπάλες προς τη μια πλευρά της Αγίας Τράπεζας, δίπλα σ' ένα μπουκέτο από ίριδες του Αγίου Αντωνίου, κι ο σωρός από μπάλες σιγά σιγά μεγάλωνε. Η μία γεννιόταν δίπλα στην άλλη, σαν σαπουνόφουσκες, πολύ μικρές και σωριασμένες, η μία δίπλα στην άλλη, κι όλος εκείνος ο σωρός από μπάλες ανέβαινε προς τα πάνω, ψηλά, κι ίσως ο ιερέας να τις είδε γιατί σε μια στιγμή άνοιξε τα χέρια του, τα έβαλε στο κεφάλι, σαν να ήθελε να πει Παναγία μου, κι εγώ κοιτάξα τον κόσμο, γύρισα να κοιτάξω αυτούς που ήταν πίσω μου, μέχρι το βάθος της εκκλησίας, όλοι είχαν το κεφάλι

incienso se esparcía, vi las bolitas encima del altar. Una montaña de bolitas un poco hacia un lado del altar, al pie de un ramo de azucenas, y la montaña de bolitas iba creciendo; unas nacían al lado mismo de otras, como burbujas de jabón, muy apretadas, muy apretadas, unas al lado de otras y toda aquella montaña de bolitas subía arriba, arriba, y quizá el cura también las vio porque durante un momento abrió los brazos, con las manos cerca de la cabeza, como queriendo decir Virgen Santísima, y yo miré a la gente, me giré a mirar a los que estaban detrás de mí, hasta el fondo de la iglesia, y todos tenían la cabeza agachada y no podían ver las bolitas, tan al lado unas de otras, que ya rebosaban el altar, que pronto llegarían a los pies de los monaguillos que estaban rezando. Y aquellas bolitas, de color de uva blanca, se iban coloreando poco a poco y se volvían rojas. Cada vez más de luz. En el tiempo que yo tardé en cerrar los

(Continua)

<i>La plaça del Diamant</i> Mercè Rodoreda Club Editor 1962 CA	<i>La plaza del Diamante</i> Enrique Sordo EDHASA 1965 ES	<i>La place du Diamant</i> Bernard Lesfargues Gallimard 1971 FR
--	---	---

CAPÍTOL XXXV

reposar-los i voler saber a les fosques si era veritat el que veia, quan els tornava a obrir, les boletes s'havien fet més de llum. Tot un costat de la muntanya ja era vermell. Aquelles boletes eren com els ous de peix, com els ous que hi ha en aquella saqueta a dintre dels peixos, que s'assembla a la casa dels nens quan neixen, i aquelles boletes naixien a l'església com si l'església fos el ventre d'un gran peix. I aviat, si durava massa, tota l'església seria plena de boletes que cobriren la gent i els altars i les cadires. I es van començar a sentir unes veus de lluny, com si vinguessin del gran pou de la pena, com si sortissin mig apagades de colls tallats, de llavis que no podien dir paraules i tota l'església va quedar morta: el capellà clavat a l'altar, amb la casulla de seda i la creu de sang i de pedreria, la gent tacada per les ombres dels colors dels vidres de les finestres estretes i altes. Res no vivia: només les boletes que s'anaven escampant, ja fetes de sang i amb olor de sang,³⁸ amb olor de sang

rosando poco a poco y se hacían encarnadas. Cada vez más de luz. Cerré los ojos un poco para descansarlos y para saber a oscuras si era verdad lo que veía, y cuando los volví a abrir las bolitas se habían hecho más de luz. Todo un lado de la montaña ya era rojo. Aquellas bolitas eran como los huevos de los peces, como los huevos que hay en aquella bolsita que tienen dentro los peces, que se parece a la casa de los niños cuando nacen, y aquellas bolitas nacían en la iglesia como si la iglesia fuese el vientre de un gran pez. Y si aquello seguía mucho rato, toda la iglesia se llenaría en seguida de bolitas que tapparían la gente y las sillas y los altares. Y se empezaron a oír unas voces que venían de lejos, como si viniesen del gran pozo de la pena, como si saliesen medio apagadas de gargantas cortadas, de labios que no podían decir palabras y toda la iglesia se quedó como muerta: el cura quieto en el altar, con la casulla de seda y la cruz de sangre y de pedrería, la

enfants de choeur qui priaient. Et ces boulettes, couleur de raisin blanc, viraient peu à peu au rose, puis au rouge. Elles étaient de plus en plus brillantes. Le temps de fermer les yeux pour les laisser se reposer et pour vérifier dans l'obscurité si ce que je voyais était bien vrai, lorsque je les ai ouverts de nouveau les boulettes étaient encore plus lumineuses. Tout un côté de la montagne était déjà rouge. Ces boulettes étaient comme les œufs des poissons, comme ces œufs qu'on trouve dans une petite bourse à l'intérieur des poissons, qui ressemble à la petite maison des bébés à leur naissance, et ces boulettes naissaient dans l'église comme si l'église avait été le ventre d'un grand poisson. Bientôt, si cela continuait, toute l'église serait pleine de boulettes qui couvriraient les gens et les autels et les chaises. On a commencé à entendre des voix lointaines, des voix qui semblaient venir du grand puits de la peine, qui semblaient sortir, éteintes, de cous coupés, de lèvres

38. Edicions posteriors eviten la repetició.

<i>I plateia ton diamantion</i> Dina Sideri Dorikós 1987 GR	<i>I plateia tou Diamantou</i> Evriviadis Sofós Patakis 2019 GR	<i>La plaza del Diamante</i> Sergio Fernández Martínez EDHASA 2021 ES
---	---	---

CAPÍTOL XXXV

μια πλαγιά του βουνού είχε γίνει όλη κόκκινη. Τα μπαλάκια αυτά ήταν σαν τ' αβγά των ψαριών και τώρα γέμιζαν την εκκλησία λες κι ήταν η κοιλιά κάποιου πελώριου ψαριού. Κι αν συνέχιζαν έτσι, σε λίγο τα μπαλάκια θα γέμιζαν την εκκλησία, θα σκέπαζαν τα στασίδια, το βωμό, το αρμόνιο. Και τότε άρχισαν ν' ακούγονται κάτι φωνές που έρχοταν από μακριά, θαρρείς κι έβγαιναν από το βαθύ πηγάδι του πόνου, λες κι έβγαιναν σβησμένες από κομμένα λαρύγγια, από χείλια που δεν μπορούσαν να προφέρουν λέξεις. Κι όλη η εκκλησία απόμεινε βουβή σαν πεθαμένη. Ο παπάς βουβός κι ακίνητος μπροστά στο βωμό με το μεταξωτό του άμφιο με το ματωμένο σταυρό, κι ο κόσμος λεκιασμένος από τα χρωματιστά κρύσταλλα στα ψηλά και στενά παράθυρα. Δεν ζούσε τίποτα. Μόνο τα μπαλάκια που αβγάταιναν κι απλώνονταν, μπαλίτσες από αίμα, που μύριζαν αίμα κι έδιωχναν τη μυρωδιά του λιβανιού. Μόνο μυρωδιά από αίμα, οσμή θανάτου και

σκυμμένο και δεν μπορούσαν να δουν τις μπάλες, τη μία τόσο δίπλα στην άλλη, που είχαν αρχίσει πια να πέφτουν κάτω απ' την Αγία Τράπεζα και σύντομα θα έφταναν στα πόδια των παιδιών που προσεύχονταν. Εκείνες οι μπάλες, στο χρώμα του άσπρου σταφυλιού, γίνονταν ροζέ σιγά σιγά και στο τέλος κόκκινες. Ολοένα και περισσότερο φως. Έκλεισα τα μάτια για να τα ξεκουράσω λίγο, ήθελα να καταλάβω στο σκοτάδι αν ήταν αλήθεια αυτό που έβλεπα, αλλά όταν τα ξανάνοιγα οι μπάλες είχαν γίνει πιο φωτεινές. Μια ολόκληρη πλευρά του σωρού ήταν ήδη κόκκινη. Εκείνες οι μπάλες ήταν σαν αυγά ψαριού, σαν αυτά που έχει αυτή η σακούλα μέσα στα ψάρια, που μοιάζει μ' εκείνη όπου γεννιούνται τα παιδιά, κι εκείνες οι μπάλες γεννιούνταν στην εκκλησία θαρρείς κι η εκκλησία ήταν η κοιλιά ενός μεγάλου ψαριού. Σύντομα, αν κρατούσε πολύ ακόμα, όλη η εκκλησία θα ήταν γεμάτη από μπάλες που θα κάλυπταν τον κόσμο και την Αγία Τράπεζα και τις καρέκλες. Άρχισαν

ojos para descansarlos y querer saber a oscuras si era verdad lo que veía y volverlos a abrir, las bolitas se habían llenado de más luz. Todo un lado de la montaña ya estaba rojo. Aquellas bolitas eran como los huevos de los peces, como los huevos que hay en ese saquito dentro de los peces, que se parece a la casa de los niños cuando nacen, y aquellas bolitas nacían en la iglesia como si la iglesia fuese el vientre de un gran pez. Y pronto, si duraba demasiado, toda la iglesia se llenaría de bolitas que cubrirían a la gente y a los altares y a las sillas. Y se empezaron a oír unas voces lejanas, como si viniesen del gran pozo de la pena, como si saliesen medio apagadas de gargantas cortadas, de labios que no podían decir palabras, y toda la iglesia se quedó muerta: el cura clavado en el altar, con la casulla de seda y la cruz de sangre y de pedrería, la gente cubierta por las sombras de los colores de los cristales de las ventanas estrechas y altas. Nada vivía: solo las bolitas que se iban desparramando,

(Continúa)

<i>La plaça del Diamant</i> Mercè Rodoreda Club Editor 1962 CA	<i>La plaza del Diamante</i> Enrique Sordo EDHASA 1965 ES	<i>La place du Diamant</i> Bernard Lesfargues Gallimard 1971 FR
--	---	---

CAPÍTOL XXXV

que feia fugir l'olor de l'encens. Només olor de sang que és olor de mort i ningú no veia el que jo veia perquè tothom estava amb el cap baix. I damunt de les veus que venien de lluny i no s'entenia què deien, es va alçar un cant d'àngels, però un cant d'àngels enrabiats que renyaven la gent i els explicaven que estaven davant de les ànimes de tots els soldats morts a la guerra i el cant deia que miressin el mal, que Déu feia vessar de l'altar; que Déu els ensenyava el mal que s'havia fet perquè tots resessin per acabar amb el mal. I vaig veure la senyora dels ciris que també estava dreta perquè no es devia haver pogut agenollar, i tenia els ulls que li sortien del cap i ens vam mirar i vam quedar una estona encantades mirant-nos, perquè ella també devia veure els soldats morts, ella també els veia, m'ho deien els seus ulls de persona que li han matat algú amb bala i al mig d'un camp; i espantada pels ulls de la senyora vaig sortir mig trepitjant gent agenollada i a fora queia la pluja fina

gente manchada por las sombras de colores de los cristales de las ventanas estrechas y altas. Nada vivía: sólo las bolitas que se iban extendiendo, ya hechas de sangre y con olor de sangre, con olor de sangre que hacía marcharse el olor a incienso. Sólo olor de sangre que es olor de muerte y nadie veía lo que yo veía porque todo el mundo tenía la cabeza baja. Y por encima de las voces que venían de lejos y que no se entendía lo que decían, se levantó un canto de ángeles, pero un canto de ángeles rabiosos que reñían a la gente y les contaban que estaban delante de las almas de todos los soldados muertos en la guerra y el canto decía que vieses el mal que Dios hacía derramar por el altar; que Dios les enseñaba el mal que se había hecho para que todos rezasen para acabar con el mal. Y vi a la señora de las velas que también estaba de pie porque seguramente no se podía arrodillar, y tenía los ojos que le saltaban de la cara y nos miramos y nos quedamos un rato

qui ne pouvaient pas dire des paroles et toute l'église est restée morte : le curé figé devant l'autel, avec sa chasuble en soie et la croix de sang et de pierreries, les gens tachés par les ombres colorées des vitraux des fenêtres hautes et étroites. Rien ne vivait plus, excepté les boulettes qui se répandaient, en sang à présent et qui sentaient le sang, et leur odeur chassait celle de l'encens. Rien qu'une odeur de sang, qui est l'odeur de la mort, et personne ne voyait ce que je voyais car tout le monde gardait la tête baissée. Par-dessus les voix qui venaient de loin et qu'on ne comprenait pas s'est élevé le chant des anges, mais un chant d'anges en colère se fâchant après les gens et leur expliquant qu'ils étaient en présence des âmes de tous les soldats morts à la guerre et le chant leur disait de regarder le mal que Dieu faisait verser de l'autel, que Dieu leur montrait le mal commis afin que tout le monde se mette à prier pour en finir avec le mal. Et j'ai vu la femme aux cieres qui était aussi

<i>I plateia ton diamantion</i> Dina Sideri Dorikós 1987 GR	<i>I plateia tou Diamantou</i> Evriviadis Sofós Patakis 2019 GR	<i>La plaza del Diamante</i> Sergio Fernández Martínez EDHASA 2021 ES
---	---	---

CAPÍTOL XXXV

κανένας δεν έβλεπε αυτό που έβλεπα εγώ γιατί όλοι είχαν το κεφάλι σκυφτό. Και πάνω από τις ακατάληπτες φωνές που έφταναν από μακριά, υψώθηκε ένα τραγούδι αγγέλων. Ένα τραγούδι οργισμένων αγγέλων που έλεγε στον κόσμο πως βρίσκóταν μπροστά στις ψυχές όλων αυτών που σκοτώθηκαν στον πόλεμο. Κι έλεγε ακόμα: «Δείτε το καλό που σκορπάει ο Θεός από το βωμό του. Είναι ένα μάθημα, μια τιμωρία για όσα κάνατε. Προσευχηθείτε να τελειώσει το κακό». Γύρισα και είδα την κυρία με τα κερία που στεκόταν κι εκείνη όρθια, γιατί σίγουρα δεν μπορούσε να γονατίσει. Τα μάτια της κόντευαν να πεταχθούν από τις κόγχες τους. Κοιταχτήκαμε και μείναμε για λίγο έτσι να κοιταζόμαστε σαν να μας χτύπησε κεραυνός. Πρέπει να 'βλεπε κι εκείνη τους νεκρούς στρατιώτες, μου το έλεγαν τα μάτια της- μάτια ανθρώπου που του σκότωσαν κάποιοι με μια σφαίρα στη μάχη. Και ταραγμένη απ' αυτό το βλέμμα της κυρίας βγήκα

ν' ακούγονται φωνές από μακριά, σαν να έρχονταν από το μεγάλο πηγάδι του πόνου, σαν να έβγαιναν μισοσβησμένες από λαϊμούς κομμένους, από χείλη που δεν μπορούσαν να πουν λέξεις, κι όλη η εκκλησία πέθανε: ο ιερέας ακίνητος στην Αγία Τράπεζα, με το μεταξωτό φαιλόνιο και τον σταυρό από αίμα και πέτρες, ο κόσμος με τα σημάδια από τις σκιές των χρωμάτων στα τζάμια των στενών και ψηλών παραθύρων. Τίποτα δεν ζούσε: μόνο οι μπάλες που σκορπίζονταν, φτιαγμένες από αίμα, με τη μυρωδιά του αίματος που έκανε τη μυρωδιά του θυμιάματος να εξαφανιστεί. Μόνο μυρωδιά αίματος που είναι μυρωδιά θανάτου, και κανείς δεν έβλεπε αυτό που έβλεπα εγώ γιατί όλοι είχαν κατεβασμένο το κεφάλι. Πάνω απ' τις φωνές που έρχονταν από μακριά και που δεν κατάλαβαν τι έλεγαν υψώθηκε το τραγούδι των αγγέλων, αλλά ήταν ένα τραγούδι αγγέλων θυμωμένων που επέπλητταν τον κόσμο και του έλεγαν ότι βρίσκονταν μπροστά στις ψυχές όλων των στρατιωτών που είχαν πεθάνει στον πόλεμο, και

ya convertidas en bolitas de sangre y con olor a sangre que ahuyentaba el olor del incienso. Solo olor a sangre que es olor a muerte, y nadie veía lo que yo veía porque todo el mundo estaba con la cabeza agachada. Y por encima de las voces que venían de lejos y no se entendía lo que decían, se levantó un canto de ángeles, pero un canto de ángeles furiosos que reñían a la gente y les contaban que estaban ante las almas de todos los soldados muertos en la guerra, y el canto decía que mirasen el mal que Dios hacía rebosar en el altar; que Dios les enseñaba el mal que se había hecho para que todos rezasen para acabar con el mal. Y vi a la señora de los cirios que también estaba de pie porque no se debía de haber podido arrodillar, y tenía los ojos como platos y nos miramos y nos quedamos un rato pasmadas mirándonos, porque ella también debía de ver a los soldados muertos, ella también los veía, me lo decían sus ojos de persona a quien le han matado a

(Continua)

<i>La plaça del Diamant</i> Mercè Rodoreda Club Editor 1962 CA	<i>La plaza del Diamante</i> Enrique Sordo EDHASA 1965 ES	<i>La place du Diamant</i> Bernard Lesfargues Gallimard 1971 FR
--	---	---

CAPÍTOL XXXV

com quan havia
 entrat. I tot era igual.
 I amunt, jo amunt,
 amunt, Colometa, vola,
 Colometa... Amb la cara
 com una taca blanca
 damunt del negre del
 dol... amunt, Colometa,
 que darrera teu hi ha tota
 la pena del món, desfes-te
 de la pena del món,
 Colometa.

pasmadas mirándonos,
 porque ella también debía
 de ver a los soldados
 muertos, ella también les
 veía, me lo decían sus ojos
 de persona a quien le han
 matado alguien con bala y
 en medio de un campo; y
 asustada por los ojos de la
 señora salí tropezando
 con la gente arrodillada y
 fuera caía una lluvia fina
 como cuando había
 entrado. Y todo seguía
 igual.
 Y arriba, yo arriba,
 arriba, Colometa, vuela,
 Colometa... Con la cara
 como una mancha blanca
 sobre el negro del luto...
 arriba, Colometa, que
 detrás de ti está toda la
 pena del mundo, deshazte
 de la pena del mundo,
 Colometa. Corre, de prisa.

restée debout sans doute
 parce qu'elle ne pouvait
 pas s'agenouiller, elle avait
 les yeux qui lui sortaient
 de la tête, on s'est
 regardées et on est restées
 un moment à se regarder,
 sous le coup du charme,
 elle aussi devait voir les
 soldats morts, elle aussi les
 voyait, ses yeux me le
 disaient, ses yeux d'une
 personne à qui on a tué un
 être cher à coups de fusil
 au milieu d'un champ.
 Effrayée par les yeux de
 cette femme je suis sortie
 en piétinant à moitié des
 gens agenouillés et dehors
 la pluie fine tombait
 comme lorsque j'étais
 entrée. Et tout était pareil.
 Et là-haut, vite, là-haut,
 vole, Colometa, vole...
 Avec ma figure comme
 une tache blanche sur mes
 vêtements de deuil... vite,
 Colometa, derrière toi il y
 a toute la peine du monde,
 débarrasse-toi de la peine
 du monde, Colometa.

<i>I plateia ton diamantion</i> Dina Sideri Dorikós 1987 GR	<i>I plateia tou Diamantou</i> Evriviadis Sofós Patakis 2019 GR	<i>La plaza del Diamante</i> Sergio Fernández Martínez EDHASA 2021 ES
---	---	---

CAPÍTOL XXXV

σκουντουφλώντας πάνω
στο γονατισμένο κόσμο.
Έξω έπεφτε μια ψιλή
βροχή όπως κι όταν
μπήκα στην εκκλησία. Κι
όλα ίδια...
Εμπρός, Κολομέτα, τρέχα,
πέτα Κολομέτα... με το
πρόσωπο σαν άσπρη
κηλίδα πάνω στο μαύρο,
πένθιμο ρούχο σου...
Τρέχα Κολομέτα, πίσω
σου σέρνεται όλος ο
πόνος του κόσμου.

το τραγούδι έλεγε να
κοιτάζουν το κακό που ο
Θεός έκανε να ξεχυθεί
απ' την Αγία Τράπεζα, ότι
ο Θεός τούς έδειχνε το
κακό που είχε γίνει ώστε
όλοι να προσευχηθούν και
να τελειώσει έτσι το κακό.
Είδα την κυρία με τα κεριά,
που επίσης ήταν όρθια γιατί
μάλλον δεν μπορούσε να
γονατίσει, τα μάτια της
κοιτούσαν ανήσυχα και
κοιταχτήκαμε, γιατί
μάλλον κι εκείνη μπορούσε
να δει τους νεκρούς
στρατιώτες, κι εκείνη τους
έβλεπε, μου το έλεγαν τα
μάτια της, μάτια ανθρώπου
που σκότωσαν κάποιον με
σφαίρα στη μέση ενός
στρατοπέδου. Τρομαγμένη
απ' το βλέμμα της κυρίας
βγήκα σχεδόν
παραπατώντας ανάμεσα
στον γονατισμένο κόσμο,
ενώ έξω έπεφτε μια λεπτή
βροχή όπως όταν είχα μπει.
Κι όλα ήταν όπως και πριν.
Ψηλά, εγώ ψηλά,
ψηλά, Κολομέτα, πέτα,
Κολομέτα... Με το
πρόσωπο σαν άσπρο
σημάδι πάνω απ' το μαύρο
του πόνου... πάνω,
Κολομέτα, που πίσω σου
είναι όλος ο πόνος του
κόσμου, διώξε όλο τον
καημό του κόσμου.

alguien con bala y en medio
de un campo; y espantada
por los ojos de la señora
salí medio pisando a la
gente arrodillada y fuera
caía una lluvia fina como
cuando había entrado. Y
todo estaba igual.
Y arriba, yo arriba,
arriba, Colometa, vuela,
Colometa... Con la cara
como una mancha blanca
sobre el negro del luto...,
arriba, Colometa, que
detrás de ti está toda la
pena del mundo, deshazte
de la pena del mundo,
Colometa.

(Continua)

<i>La plaça del Diamant</i> Mercè Rodoreda Club Editor 1962 CA	<i>La plaza del Diamante</i> Enrique Sordo EDHASA 1965 ES	<i>La place du Diamant</i> Bernard Lesfargues Gallimard 1971 FR
--	---	---

CAPÍTOL XXXVI

Vaig baixar l'escala com si fos una escala que s'acabés molt lluny i, a l'acabament, hi hagués l'infern. Feia anys que no l'havien pintada. I si es duia un vestit fosc i fregava la paret, la paret l'emblanquinava. Fins a alçada de braç era plena de dibuixos, de ninots i de noms; tot mig esborrat. Només es veien clares les balances, perquè el que les havia dibuixades les havia marcades molt endins.	Bajé la escalera como si fuese una escalera que se acabase muy lejos y al final estuviese el infierno. Hacía años que no la habían pintado. Y si se llevaba un vestido oscuro y rozaba la pared, la pared lo encalaba. Hasta donde llegaba el brazo estaba lleno de dibujos, de monigotes y de nombres; todo medio borrado. Sólo se veían claras las balanzas, porque el que las había dibujado las había marcado muy hondo.	J'ai descendu l'escalier comme on descendrait un escalier qui n'en finirait pas, et au bout, il y aurait l'enfer. Il y avait des années qu'on ne l'avait peint. Si on portait un costume sombre et qu'on frôlait le mur, il restait tout blanc. Tout ce que le bras pouvait atteindre était couvert de dessins, de bonshommes et d'inscriptions, tout ça à moitié effacé. Il n'y avait que les balances qu'on voyait distinctement, celui qui les avait dessinées les avait burinées en profondeur.
Fer com aquella dona de l'entrada de l'església que parava la mà a la senyora del paraigua d'home. Podria anar amb els nens a parar la mà... avui un carrer, demà un altre... avui una església, demà una altra... per l'amor de Déu..., per l'amor de Déu...	Hacer como aquella mujer de la puerta de la iglesia que pidió limosna a la señora del paraguas de hombre. Podría ir con los niños y pedir limosna... hoy una calle, mañana otra... hoy una iglesia, mañana otra... por el amor de Dios... por el amor de Dios...	Faire comme cette femme, sur le parvis de l'église, qui tendait la main vers la dame au parapluie d'homme. Je pourrais aller avec les enfants tendre la main... dans une rue un jour, dans une autre le lendemain... aujourd'hui une église, demain une autre... pour l'amour de Dieu... pour l'amour de Dieu...
Em va ³⁹ cridar i vaig girar-me, i el que em cridava era l'adroguer de les veces que s'acostava cap a mi i quan em vaig girar vaig pensar en la dona de sal.	Me llamaron y me volví, y el que me llamaba era el tendero de las arvejas que se acercaba a mí y cuando me volví pensé en la mujer de sal.	Quelqu'un m'appelait et je me suis retournée. C'était l'épicier qui m'appelait et qui venait vers moi, et en me retournant j'ai pensé à la femme de sel.

39. 2007: van

<i>I plateia ton diamantion</i> Dina Sideri Dorikós 1987 GR	<i>I plateia tou Diamantou</i> Evriviadis Sofós Patakis 2019 GR	<i>La plaza del Diamante</i> Sergio Fernández Martínez EDHASA 2021 ES
CAPÍTOL XXXVI		
Κατέβηκα τη σκάλα που μου φαινόταν ατελείωτη, σαν να κατέληγε στην κόλαση. Είχαν χρόνια να τη βάψουν κι αν φορούσες σκούρο ρούχο έβγαине όλος ο ασβέστης πάνω του. Ώσπου έφτανε το χέρι ήταν ζωγραφισμένη· ονόματα, σκιτσάκια, διάφορες ανοησίες. Όλα μισοσβησμένα. Μόνο η ζυγαριά φαινόταν καθαρά —αυτός που την είχε ζωγραφίσει είχε πατήσει βαθιά το μαρκαδόρο.	Κατέβηκα τη σκάλα λες κι ήταν μια σκάλα που έβγαζε πολύ μακριά και στο τέρμα της ήταν η κόλαση. Δεν την είχαν βάψει εδώ και χρόνια. Αν φορούσες σκούρο φόρεμα και ακουμπούσες στον τοίχο, ο τοίχος το άσπριζε. Μέχρι εκεί που έφτανε το χέρι ήταν γεμάτη από σχέδια, από ανθρωπάκια και ονόματα, όλα μισοσβησμένα. Φαίνονταν καλά μόνο οι ζυγαριές, γιατί αυτός που τις είχε ζωγραφίσει τις είχε σκαλίσει πολύ βαθιά.	Bajé la escalera como si fuese una escalera que acabase muy lejos y, al final, estuviese el infierno. Hacía años que no la pintaban. Y si se llevaba un vestido oscuro y rozaba la pared, la pared lo blanqueaba. Hasta la altura del brazo estaba llena de dibujos, de monigotes y de nombres; todo medio borrado. Solo se veía clara la balanza, porque el que la había dibujado la había marcado muy adentro.
Έτσι όπως έκανε εκείνη η γυναίκα στην πόρτα της εκκλησίας. Θα μπορούσα να πάρω τα παιδιά και να βγω στη ζητιανιά. Σήμερα στον ένα δρόμο, αύριο στον άλλο... Σήμερα στη μια εκκλησία, αύριο στην άλλη... «Ελεείστε για την αγάπη του θεού... Για την αγάπη του Θεού...».	Να κάνω όπως εκείνη η γυναίκα στην είσοδο της εκκλησίας που ζητούσε ελεημοσύνη από την κυρία με την αντρική ομπρέλα. Θα μπορούσα να πάω με τα παιδιά και να ζητήσω ελεημοσύνη... σήμερα σ' ένα δρόμο, αύριο σ' έναν άλλο... σήμερα μια εκκλησία, αύριο μια άλλη... για όνομα του Θεού... για όνομα του Θεού...	Hacer como aquella mujer de la entrada de la iglesia que pedía limosna a la señora del paraguas de hombre. Podría ir con los niños a pedir limosna... Hoy una calle, mañana otra..., hoy una iglesia, mañana otra..., por el amor de Dios... por el amor de Dios...
Ακουσα να με φωνάζουν και γύρισα. Ήταν ο μπακάλης. Με πλησίασε. Εγώ είχα μείνει στήλη άλατος, σαν τη γυναίκα του Λοτ.	Με φώναξαν και γύρισα, κι αυτός που μου φώναξε ήταν ο μαγαζάτορας με τον βίκο που με πλησίαζε, και καθώς γύριζα σκέφτηκα την κυρία που έμεινε στήλη άλατος.	Me llamaron y me giré, y el que me llamaba era el tendero de las vezas que se acercaba hacia mí y cuando me giré pensé en la mujer de sal.

(Continua)

<i>La plaça del Diamant</i> Mercè Rodoreda Club Editor 1962 CA	<i>La plaza del Diamante</i> Enrique Sordo EDHASA 1965 ES	<i>La place du Diamant</i> Bernard Lesfargues Gallimard 1971 FR
--	---	---

CAPÍTOL XXXVII

El cobrellit era gairebé germà bessó del que jo havia tingut i que m'havia hagut de vendre: tot de ganxet amb roses que sortien enfora [...]	La colcha casi era hermana gemela de la que yo había tenido y que luego vendí: toda de ganchillo con rosas en relieve [...]	Le dessus-de-lit était presque le frère jumeau de celui que j'avais eu et que j'avais dû vendre: tout au crochet avec des roses qui faisaient saillie [...]
--	---	---

CAPÍTOL XL

Vaig posar els nens davant el quadre ⁴⁰ de les llagostes i els vaig dir que les mirassin i amb la senyora Enriqueta ens vam tancar a la cuina.	Puse a los niños delante del cuadro de las langostas y les dije que las mirasen y me encerré con la señora Enriqueta en la cocina.	J'ai installé les enfants devant le tableau aux langoustes et je leur ai dit de le regarder et avec Mme Enriqueta on s'est enfermées dans la cuisine.
---	--	---

CAPÍTOL XLI

Tenia tres mosques vironeres encastades a la sang; quan ens hi vam acostar una va volar com si s'hagués espantat molt, però de seguida va tornar amb les altres. Eren ben negres totes tres, amb aigües blaves i vermelles com el dimoni que explicava en Quimet, i s'atipaven de bèstia morta com deia en Quimet que feia el dimoni quan anava de mosca. Però tenien la cara negra i en Quimet m'havia dit que el dimoni, encara que anés de mosca vironera, tenia la cara encesa de flames. I les mans. Perquè no se'l	Tenía tres moscardas pegadas en la sangre. Cuando nos acercamos una echó a volar como si se hubiese asustado mucho, pero en seguida volvió con las otras. Eran muy negras las tres, con reflejos azules y rojos como el demonio que contaba el Quimet, y se hartaban de animal muerto como decía el Quimet que hacía el demonio cuando salía de mosca. Pero tenían la cara negra y el Quimet me había dicho que el demonio, aunque fuese de moscardón, tenía la cara echando llamas. Y las	Il y avait trois mouches à viande collées à son sang ; quand on s'est approchés, il y en a une qui s'est envolée, comme si elle avait eu très peur, mais elle est revenue tout de suite avec les autres. Elles étaient noires toutes les trois, avec des reflets bleus et rouges, comme le diable que décrivait Quimet, et elles se régalaient de l'animal mort comme il disait que fait le diable quand il se transforme en mouche. Mais leur tête était noire et Quimet m'avait dit que le diable, même transformé en mouche à viande, avait
--	--	--

40. 2007: quadro

<i>I plateia ton diamantion</i> Dina Sideri Dorikós 1987 GR	<i>I plateia tou Diamantou</i> Evriviadis Sofós Patakis 2019 GR	<i>La plaza del Diamante</i> Sergio Fernández Martínez EDHASA 2021 ES
---	---	---

CAPÍTOL XXXVII

Το κάλυμμά του διπλό κι αυτό κι όμορφο πλεχτό με το βελονάκι σαν εκείνο που είχα κι εγώ και το πούλησα.	Το σκέπασμα ήταν σχεδόν ολόιδιο μ' αυτό που είχα εγώ και αναγκάστηκα να πουλήσω, όλο με βελονάκι και τριαντάφυλλα ανάγλυφα, [...]	La colcha era casi hermana gemela de la que yo había tenido y que había tenido que vender: toda de ganchillo con rosas que salían hacia fuera [...]
---	---	---

CAPÍTOL XL

Έβαλα τα παιδιά μπροστά στο κάδρο, τους είπα να το κοιτάζουν και κλείστηκα με την κυρία Ενρικήτα στην κουζίνα.	Έβαλα τα παιδιά μπροστά στο κάδρο με τους αστακούς και τους είπα να τους κοιτάζουν και με την κυρία Ενρικήτα κλειστήκαμε στην κουζίνα.	Puse a los niños frente al cuadro de las langostas y les dije que lo mirasen y la señora Enriqueta y yo nos encerramos en la cocina.
--	--	--

CAPÍTOL XLI

Είχαν μαζευτεί κιόλας τρεις βρωμόμυγες. Ο Αντόνιο βλέποντας πως παρακολουθούσα με κατάπληξη το θέαμα, πήρε τη φάκα και το ποντίκι, βγήκε στο δρόμο και τα πέταξε στον υπόνομο.	Είχε τρεις κρεατόμυγες κολλημένες στο αίμα. Όταν πλησιάσαμε, η μία πέταξε σαν να είχε φοβηθεί πολύ, αλλά επέστρεψε αμέσως κοντά στις άλλες. Ήταν κατάμαυρες κι οι τρεις, με ανταύγειες μπλε και κόκκινες σαν το δαιμόνιο που έλεγε ο Κιμέτ, και χόρταιναν από το νεκρό ζώο όπως έλεγε ο Κιμέτ ότι έκανε το δαιμόνιο όταν είχε τη μορφή μύγας. Αλλά είχαν μαύρο πρόσωπο και ο Κιμέτ μού είχε πει ότι το δαιμόνιο, ακόμα και με τη μορφή κρεατόμυγας, είχε το πρόσωπο κόκκινο απ' τις	Tenía tres moscones incrustados en la sangre; cuando nos acercamos uno voló como si se hubiese asustado mucho, pero enseguida volvió con los otros. Eran bien negros los tres, con reflejos azules y rojos como el demonio del que me hablaba Quimet, y se atiborran de animal muerto como decía Quimet que hacía el demonio cuando iba de moscón. Pero tenían la cara negra y Quimet me había dicho que el demonio, aunque fuese de moscón, tenía la cara ardiendo en llamas. Y las manos. Para que no se le
--	---	---

(Continúa)

<i>La plaça del Diamant</i> Mercè Rodoreda Club Editor 1962 CA	<i>La plaza del Diamante</i> Enrique Sordo EDHASA 1965 ES	<i>La place du Diamant</i> Bernard Lesfargues Gallimard 1971 FR
--	---	---

CAPÍTOL XLI

confongués amb les vironeres de debò. I l'Antoni ⁴¹ quan va veure que estàvem tan encantats, va agafar trampa i rata d'una revolada i va sortir al carrer i ho va llençar tot plegat al forat de la claveguera.	manos. Para que no se le confundiera con las moscas de verdad. Y el Antoni cuando vio que estábamos tan embobados, cogió la trampa y la rata de un tirón y salió a la calle y lo echó todo junto por el agujero de la alcantarilla.	la tête couronnée de flammes. Les pattes aussi. Pour qu'on ne le confonde pas avec les véritables mouches à viande. Antoni, en nous voyant en admiration là-devant, a attrapé le rat, est sorti dans la rue et a lancé le tout dans la bouche d'égout.
--	---	--

CAPÍTOL XLII

I els nens van fer la primera comunió. Tots vam estrenar vestit.	Y los niños hicieron la primera comunión. Todos estrenamos traje.	Et les enfants ont fait leur première communion. On s'est tous habillés de neuf.
--	---	--

CAPÍTOL XLIII

Tot era igual: el colomar pintat de blau fosc, els covadors plens a vessar d'espert, el terrat amb els filferros que s'anaven rovellant perquè no hi podia estendre la roba, la trapa, els coloms fent la processó de la galeria al balcó del carrer després de travessar tot el pis a passa menuda... Tot era igual, però tot era bonic. Eren uns coloms que no empastifaven, que no s'espuçaven, que només volaven aire amunt com àngels de Déu. Fugien com un crit de llum i d'ales per damunt dels terrats...	Todo era lo mismo: el palomar pintado de azul oscuro, los ponederos rebosantes de esparto, el terrado con los alambres que se iban enmoheciendo porque no podía tender la ropa en ellos, la trampa, las palomas en procesión desde la galería al balcón de la calle después de atravesar todo el piso a pasitos... todo era lo mismo, pero todo era bonito. Eran unas palomas que no ensuciaban, que no se espulgaban, que sólo volaban por el aire arriba como ángeles de Dios. Escapaban como un grito de luz y de alas por encima de los terrados...	Tout était pareil : le pigeonnier peint en bleu sombre, les couvoirs pleins à ras bord de sparte, la terrasse avec ses fils de fer qui rouillaient parce qu'on ne pouvait pas y mettre le linge à sécher, la trappe, les pigeons qui faisaient la procession de la galerie à la fenêtre sur la rue après avoir traversé tout l'appartement à petits pas... Tout était pareil, mais tout était joli. C'étaient des pigeons qui ne salissaient pas, qui ne s'épouillaient pas, qui ne faisaient que voler haut dans le ciel, comme des anges. Ils fuyaient comme un cri de lumière et d'ailes au dessus des toits...
---	---	--

41. 2007: l'Antoni,

<i>I plateia ton diamantion</i> Dina Sideri Dorikós 1987 GR	<i>I plateia tou Diamantou</i> Evriviadis Sofós Patakis 2019 GR	<i>La plaza del Diamante</i> Sergio Fernández Martínez EDHASA 2021 ES
---	---	---

CAPÍTOL XLI

	φλόγες. Και τα χέρια το ίδιο. Για να μην το μπερδεύουν με τις πραγματικές μύγες. Ο Αντόνι, όταν είδε ότι είχαμε μείνει τόσο άφωνοι, πήρε μεμιάς την παγίδα και το ποντίκι, βγήκε στον δρόμο και τα πέταξε όλα στην τρύπα του υπονόμου.	confundiese con los moscones de verdad. Y Antoni, cuando vio que estábamos tan pasmados, agarró la trampa y la rata de un tirón y salió a la calle y lo echó todo por el agujero de la alcantarilla.
--	---	---

CAPÍTOL XLII

Τα παιδιά έκαναν την πρώτη τους Κοινωνία. Ντυθήκαμε όλοι στα καινούργια.	Τα παιδιά έκαναν την πρώτη τους κοινωνία. Όλοι βάλαμε καινούργια ρούχα.	Y los niños hicieron la primera comunión. Todos estrenamos traje.
---	--	---

CAPÍTOL XLIII

Όλα ήταν ίδια: ο περιστερώνας βαμμένος σκούρο γαλάζιο, οι φωλιές γεμάτες σπάρτο, η ταράτσα με τα σύρματα που σκούριαζαν γιατί δεν μπορούσα πια ν' απλώσω τη μπουγάδα, η καταπακτή, τα περιστέρια, σαν παρέλαση, από το μπαλκόνι του δρόμου, στο χαγιάτι, πέρα δώθε στο διαμέρισμα... Όλα ήταν ίδια, μα ήταν όλα όμορφα. Ήταν περισσότερα που δε βρώμιζαν, που δεν ξεπουπουλιάζονταν. Πετούσαν μόνο στον αέρα σαν άγγελοι του Θεού. Τινάζονταν σαν μια φωτεινή λάμψη από φτερά πάνω από τις ταράτσες...	Όλα ήταν ίδια, ο περιστερώνας βαμμένος σε σκούρο μπλε, οι ταΐστρες να ξεχειλίζουν άχυρο, η ταράτσα με τα σύρματα που φθείρονταν οπότε δεν μπορούσα ν' απλώσω τα ρούχα, η παγίδα, τα περιστέρια σαν σε πομπή από τη γαλαρία στο μπαλκόνι του δρόμου αφού είχαν διασχίσει όλο το διαμέρισμα με μικρούς βηματισμούς... Όλα ήταν ίδια, αλλά όλα ήταν όμορφα. Ήταν περισσότερα που δεν βρώμιζαν, δεν είχαν ψείρες, που πετούσαν μόνο προς τα πάνω σαν άγγελοι του Θεού. Έφευγαν σαν μια κραυγή από φως και φτερά πάνω απ' τις σκεπές...	Todo era igual: el palomar pintado de azul oscuro, los ponederos llenos a rebosar de esparto, la azotea con los alambres que se iban oxidando porque no podía tender la ropa en ellos, la trampilla, las palomas en procesión de la galería al balcón de la calle después de cruzar todo el piso a pasitos... Todo era igual, pero todo era bonito. Eran unas palomas que no ensuciaban, que no se espolgaban, que solo volaban por el aire arriba como ángeles de Dios. Huían como un grito de luz y de alas por encima de las azoteas...
---	---	---

(Continua)

<i>La plaça del Diamant</i> Mercè Rodoreda Club Editor 1962 CA	<i>La plaza del Diamante</i> Enrique Sordo EDHASA 1965 ES	<i>La place du Diamant</i> Bernard Lesfargues Gallimard 1971 FR
--	---	---

CAPÍTOL XLIII

I una altra explicava a les que no ho sabien, el seu marit li va fer fer una torre expressa perquè pogués omplir-la de coloms i semblaven⁴² un núvol de glòria.

y otra les contaba a las que no lo sabían, su marido la hizo una torre a propósito para que pudiese llenarla de palomas y parecía una nube de gloria...

Une autre racontait à celles qui ne le savaient pas : son mari lui avait construit une tour exprès pour qu'elle la remplisse de pigeons, et on aurait dit un nuage du paradis...

CAPÍTOL XLIV

I distreta així, de vegades pensava que després de tots aquells anys en Quimet era mort i ben mort, ell, que havia estat com l'argent viu, fent plànols de mobles sota el serrell del llum del menjador de color de maduixa... i pensava que no sabia on havia mort ni si l'havien enterrat, tan lluny... ni si encara s'estava damunt de la terra i de l'herba seca del desert d'Aragó, amb⁴³ els ossos al vent; i que el vent els colgava de pols, fora dels de les barnilles de les costelles com una gàbia buida fent bomba que havia estat plena de pulmó de color de rosa amb forats que anaven lluny i bestioles. I les barnilles hi eren totes fora d'una que era jo i quan vaig trencar-me de la gàbia de

Y distrayéndome así, a veces pensaba que después de todos aquellos años el Quimet estaba muerto y bien muerto, él, que había sido como el azogue, haciendo planos de muebles bajo el fleco color fresa de la lámpara del comedor... y pensaba que no sabía dónde había muerto ni si le habían enterrado, tan lejos... ni si todavía estaba debajo de la tierra y de la hierba seca del desierto de Aragón, con los huesos al aire; y que el viento los llenaba de polvo, menos a las costillas que era como una jaula vacía y abombada que había estado llena de pulmón color de rosa con agujeros hondos y bichitos. Y las costillas estaban todas fuera menos una que era yo y cuando me separé de la jaula cogí

Ainsi distraite, des fois je pensais qu'après tant d'années Quimet était mort et bien mort, lui qui avait été comme le vif-argent, faisant ses croquis de meubles sous l'abat-jour couleur fraise de la salle à manger. Et je pensais que je ne savais pas où il était mort ni si on l'avait enterré, si loin... ni s'il était encore sur la terre et l'herbe sèche du désert d'Aragon, les os au vent ; et le vent les recouvrait de poussière, sauf les côtes, qui faisaient comme une cage vide et ronde, une cage qui avait été pleine de poumon rose avec des trous profonds et des petites bêtes. Et ses côtes étaient toutes là sauf une, c'est-à-dire moi, et quand je me suis détachée de la cage de côtes j'ai tout de suite cueilli une

42. 2007: semblava

43. 2007: d'Aragó amb

<i>I plateia ton diamantion</i> Dina Sideri Dorikós 1987 GR	<i>I plateia tou Diamantou</i> Evriavidis Sofós Patakis 2019 GR	<i>La plaza del Diamante</i> Sergio Fernández Martínez EDHASA 2021 ES
---	---	---

CAPÍTOL XLIII

Και κάποια άλλη διηγόταν σ' όσες δεν ήξεραν: — Ο άντρας έφτιαξε έναν πύργο επίτηδες για να τον γεμίσει περιστερία...	Μια άλλη εξηγούσε σ' αυτές που δεν το ήξεραν, ο σύζυγός της της έφτιαξε έναν πύργο επίτηδες για να μπορέσει να τον γεμίσει με περιστερία κι έμοιαζε με σύννεφο δόξας...	Y otra les contaba a las que no lo sabían, su marido mandó hacer una torre expresa para que pudiese llenarla de palomas y parecía una nube de gloria...
--	--	---

CAPÍTOL XLIV

Και καθώς αφαιρενόμωνα έτσι, σκεπτόμωνα τον Κιμέτ. Σκεπτόμωνα πως ύστερ' από τόσα χρόνια ήταν πια σίγουρα πεθαμένος, αυτός που δεν ησύχαζε ποτέ, που έφτιαχνε σχέδια για έπιπλα κάτω από το ρόδινο κύκλο του πολύφωτου της τραπεζαρίας... Και σκεπτόμωνα πως δεν ήξερα πού είχε πεθάνει, ούτε αν τον είχαν θάψει, εκεί στα μακριά... Δεν ήξερα αν βρισκόταν κάτω από τη γη και το ξερό χορτάρι της Αραγωνίας, ή αν τα κόκαλά του τα 'δερνε ο άνεμος και τα 'πλενε η βροχή... Τα κόκαλά του σκορπισμένα στον άνεμο, εκτός από τα πλευρά που ήταν τώρα σαν ένα άδειο κλουβί, αυτά τα πλευρά που άλλοτε ήταν γεμάτα	Αφηρημένη έτσι όπως ήμουν, κάποιες φορές σκεφτόμουν ότι μετά απ' όλα εκείνα τα χρόνια ο Κιμέτ είχε πεθάνει, σίγουρα είχε πεθάνει, εκείνος, που ήταν τετραπέρατος, να κάνει σχέδια για έπιπλα κάτω απ' το φωτιστικό στο χρώμα της φράουλας... και σκεφτόμουν ότι δεν ήξερα ούτε πού είχε πεθάνει ούτε αν τον είχαν θάψει, τόσο μακριά... ούτε αν ήταν ακόμα κάτω από τη γη και το ξερό χορτάρι της ερήμου της Αραγονίας με τα κόκαλά του στους ανέμους. Κι οι άνεμοι αυτοί τα κάλυπταν με σκόνη, εκτός από τα κόκαλα στα πλευρά, που ήταν σαν άδειο φουσκωμένο κελί, γεμάτο από πνευμόνια στο χρώμα του τριαντάφυλλου με τρύπες βαθιές και έντομα.	Y distraída así, a veces pensaba que después de todos aquellos años Quimet estaba muerto y bien muerto, él, que había sido como que el azogue, haciendo planos de muebles bajo los flecos de la lámpara de la cocina de color de fresa..., y pensaba que no sabía dónde había muerto ni si lo habían enterrado, tan lejos... ni si todavía estaba encima de la tierra y de la hierba seca del desierto de Aragón, con los huesos al viento; y que el viento los cubría de polvo, salvo los huesos de las costillas como una jaula vacía abombada que había estado llena de pulmón de color de rosa con agujeros que llegaban hondo y bichitos. Y las costillas estaban todas menos una que era yo y cuando me
---	--	--

(Continúa)

<i>La plaça del Diamant</i> Mercè Rodoreda Club Editor 1962 CA	<i>La plaza del Diamante</i> Enrique Sordo EDHASA 1965 ES	<i>La place du Diamant</i> Bernard Lesfargues Gallimard 1971 FR
--	---	---

CAPÍTOL XLIV

barnilles, de seguida vaig collir una floreta blava i la vaig desfullar i les fulles queien giravoltant d'enlaire com els granets del blat de moro. I totes les flors eren blaves, de color d'aigua de riu i de mar i de font, i totes les fulles dels arbres eren verdes com la serp que vivia amagada i amb una poma a la boca de calaix. I quan vaig collir la flor i la vaig desfullar Adam va picar-me la mà, ¡no emboliquem! I la serp no podia riure perquè havia d'aguantar la poma i em seguia d'amagat... I m'entornava a dormir i apagava el llum de la cuina [...]

en seguida una florecita azul y la deshojé y las hojitas caían revoloteando por el aire como los granitos de maíz. Y todas las flores eran azules, de color de agua de río y de mar y de fuente, y todas las hojas de los árboles eran verdes como la serpiente que vivía muy quieta y con una manzana en la boca. Y cuando cogí la flor y la deshojé Adán me golpeó en la mano, ¡no enredes! Y la serpiente no podía reírse porque tenía que sostener la manzana y me seguía a escondidas... Y me volvía a la cama y apagaba la luz de la cocina [...]

petite fleur bleue et je l'ai effeuillée, les pétales tombaient en tourbillonnant comme des grains de maïs. Toutes les fleurs étaient bleues, couleur d'eau de rivière, de mer ou de source, et toutes les feuilles des arbres étaient vertes comme le serpent qui y était caché, une pomme à la bouche. Quand j'ai cueilli la fleur et que je l'ai effeuillée Adam m'a frappé sur les doigts, touche pas ! Et le serpent ne pouvait pas rire parce qu'il devait tenir la pomme, il me suivait en cachette... Je me recouchais, j'éteignais la lampe de la cuisine [...]

CAPÍTOL XLVI

[...] es veu que ell li va dir que estava molt enamorat i que si no el volia tancaria el bar i es faria frare.

[...] se ve que él le dijo que estaba muy enamorado y que si no le quería cerraría el bar y se metería fraile.

[...] j'ai compris qu'il lui avait dit qu'il était très amoureux et que si elle ne voulait pas de lui il fermerait le bar et se ferait moine.

<i>I plateia ton diamantion</i> Dina Sideri Dorikós 1987 GR	<i>I plateia tou Diamantou</i> Evriviadis Sofós Patakis 2019 GR	<i>La plaza del Diamante</i> Sergio Fernández Martínez EDHASA 2021 ES
---	---	---

CAPÍTOL XLIV

πνευμόνια με βαθιές
τρύπες από το σαράκι της
φθίσης. Κι όλα τα πλευρά
ήταν ενωμένα εκτός από
ένα που χωρίστηκε κι αυτό
ήμουνα εγώ. Και σαν
χωρίστηκα απ' αυτό το
κλουβί, μάζεψα ένα
γαλάζιο λουλουδάκι και το
μάδησα και τα φυλλαράκια
έπεφταν στροβιλίζοντας
στον αέρα, σαν τα σπυριά
του καλαμποκιού. Κι όλα
τα λουλούδια ήταν
γαλάζια σαν το νερό του
ποταμού, της θάλασσας,
της πηγής. Κι όλα τα
φύλλα των δέντρων
πράσινα σαν το φίδι που
λούφαζε με το μήλο στο
στόμα. Κι όταν έκοψα το
λουλούδι και το μάδησα, ο
Αδάμ μου χτύπησε το χέρι.
«Ντροπή σου!». Και το
φίδι δεν μπορούσε να
γελάσει γιατί κρατούσε το
μήλο στο στόμα και
μ' ακολουθούσε στα
κρυφά...

Κι έσβηνα το φως της
κουζίνας και γύριζα στο
κρεβάτι. [...]

Και τα κόκαλα ήταν όλα
έξω εκτός από ένα που
ήμουν εγώ, κι όταν έφυγα
μακριά απ' το κελί πήρα
αμέσως ένα μπλε
λουλουδάκι και το μάδησα
και τα φύλλα έπεφταν από
ψηλά στριφογυρίζοντας
σαν σπόροι καλαμποκιού.
Όλα τα λουλούδια ήταν
μπλε, στο χρώμα του
νερού του ποταμού, της
θάλασσας και της πηγής,
κι όλα τα φύλλα του
δέντρου ήταν πράσινα
σαν το φίδι που ζούσε
κρυμμένο μ' ένα μήλο στο
στόμα. Όταν πήρα το
λουλούδι και το μάδησα ο
Αδάμ μου χτύπησε το
χέρι, σταμάτα! Το φίδι δεν
μπορούσε να γελάσει γιατί
έπρεπε να κρατάει το
μήλο και με ακολουθούσε
στα κρυφά... Κι επέστρεφα
στο κρεβάτι κι έσβηνα το
φως της κουζίνας [...]

partí de la jaula de
costillas, enseguida cogí
una florecita azul y la
deshojé y los pétalos caían
dando vueltas por los aires
como los granitos de
maíz. Y todas las flores
eran azules, de color de
agua de río y de mar y de
fuente, y todas las hojas de
los árboles eran verdes
como la serpiente que
vivía escondida y con una
manzana en la boca de
espuerta. Y cuando cogí la
flor y la deshojé Adán me
golpeó en la mano, ¡no
incordies! Y la serpiente
no se podía reír porque
tenía que sujetar la
manzana y me seguía a
escondidas... Y me volvía
a dormir y apagaba la
lámpara de la cocina [...]

CAPÍTOL XLVI

[...] — Είπε πως είναι
τρελά ερωτευμένος κι αν
δεν τον πάρω, θα κλείσει
το μπαρ και θα γίνει
καλόγερος!

[...] φαίνεται ότι της είπε
πως ήταν πολύ ερωτευμένος
και πως αν δεν τον ήθελε
θα έκλεινε το μπαρ και θα
γινόταν παπάς.

[...] se ve que él le dijo
que estaba muy
enamorado y que si no lo
quería cerraría el bar y se
metería a fraile.

(Continua)

<i>La plaça del Diamant</i> Mercè Rodoreda Club Editor 1962 CA	<i>La plaza del Diamante</i> Enrique Sordo EDHASA 1965 ES	<i>La place du Diamant</i> Bernard Lesfargues Gallimard 1971 FR
--	---	---

CAPÍTOL XLVII

I que amb la fama que li feia, si no es casava amb ell s'hauria de quedar per vestir sants [...]	Y que con la fama que le ponía, si no se casaba con él tendría que quedarse para vestir santos [...]	Et qu'avec cette réputation qu'il lui faisait, si elle ne se mariait pas avec lui il faudrait qu'elle reste vieille fille [...]
En Vicenç s'adonava del que li passava a la Rita però no es sabia estar de venir i entrava a la sala com si anés a fer un pecat, [...]	El Vicenç, se daba cuenta de lo que le ocurría a la Rita pero no se sabía privar de venir y entraba en la sala como si fuese a hacer un pecado, [...]	Vicenç se rendait compte de ce qui arrivait à Rita mais il ne pouvait pas s'empêcher de venir et il entrait dans le salon comme s'il allait commettre un péché, [...]

CAPÍTOL XLVIII

I va venir el casament. Tota la nit havia plogut i a l'hora d'anar a l'església queia l'aigua a portadores. La Rita es va vestir de núvia perquè jo vaig voler que es vestís de núvia, perquè un bon casament és un casament amb la noia vestida de núvia. I vam fer el casament i, al mateix temps, la celebració de l'aniversari del meu casament amb l'Antoni. La senyora Enriqueta que es feia vella de pressa ⁴⁴ va regalar el quadre ⁴⁵ de les llagostes a la Rita, perquè sempre te'l miraves quan eres petita...	Y llegó la boda. Toda la noche había llovido y a la hora de ir a la iglesia caía el agua a cántaros. La Rita se vistió de blanco porque yo quise que se vistiera de blanco, porque una buena boda es una boda con la novia vestida de blanco. Hicimos la boda y al mismo tiempo celebramos el aniversario de mi boda con el Antoni. La señora Enriqueta, que se estaba haciendo vieja muy aprisa, le regaló el cuadro de las langostas a la Rita, porque siempre lo mirabas cuando eras pequeña...	Le jour du mariage est arrivé. Il avait plu toute la nuit et au moment de se rendre à l'église il pleuvait encore à seaux. Rita s'est habillée en mariée parce que j'ai voulu qu'elle s'habille en mariée, dans un bon mariage la mariée doit être habillée en mariée. On a fait le mariage et, en même temps, on a fêté l'anniversaire de mon mariage avec Antoni. Mme Enriqueta, qui vieillissait vite, a offert le tableau des langoustes à Rita, parce que tu le regardais toujours quand tu étais petite...
[...] i a banda i banda dormien, a dintre de les campanes de vidre, aquelles floretes Déu sap després de quants anys.	[...] y a los dos lados dormían, dentro de las campanas de cristal, aquellas florecitas Dios sabía desde cuantos años.	[...] et de chaque côté, sous leurs cloches de verre, dormaient les fleurettes, Dieu sait depuis combien d'années.

44. 2007: Enriqueta, que es feia vella de pressa,

45. 2007: quadro

<i>I plateia ton diamantion</i> Dina Sideri Dorikós 1987 GR	<i>I plateia tou Diamantou</i> Evriviadis Sofós Patakis 2019 GR	<i>La plaza del Diamante</i> Sergio Fernández Martínez EDHASA 2021 ES
---	---	---

CAPÍTOL XLVII

— Μ' αυτά τα μούτρα, θα μου βγει τ' όνομα κι αν δεν τον παντρευτώ, θα μείνω στο ράφι. [...]	Με τη φήμη που είχε δημιουργήσει για εκείνη, αν δεν παντρευόταν μαζί του θα έπρεπε να μείνει στο ράφι [...]	Y que con la fama que tenía, si no se casaba con él tendría que quedarse para vestir santos [...]
Ο Βίσενκ καταλάβαινε τι της συνέβαινε μα δεν μπορούσε να κρατηθεί. Έρχόταν λοιπόν και τρύπωνε στη σάλα λες κι έκανε καποιο αμάρτημα. [...]	Ο Βισένς καταλάβαινε τι συνέβαινε στη Ρίτα αλλά δεν μπορούσε να περιορίσει τον εαυτό του και να μην έρχεται, κι έτσι έμπαινε στη σάλα σαν να έκανε αμαρτία, [...]	Vicenz se daba cuenta de lo que le pasaba a Rita, pero no podía evitar venir y entraba en la sala como si fuese pecado [...]

CAPÍTOL XLVIII

Κι έφτασε η μέρα του γάμου. Αποβραδής έβρεχε και την ώρα που ήταν να πάμε στην εκκλησία έριχνε με το τουλούμι. Η Ρίτα ντύθηκε στ' άσπρα, έτσι το θέλησα. Ένας καλός γάμος, θέλει νύφη ασπροντυμένη. Μαζί με το γάμο των παιδιών γιορτάσαμε κι εμείς, ο Αντόνιο κι εγώ, την επέτειο του δικού μας γάμου. Η κυρία Ενρικήτα, που είχε πια παραγεράσει, χάρισε της Ρίτας το κάδρο με τους αστακούς που τόσο της άρεσε σαν ήταν μικρούλα...	Κι έφτασε ο γάμος. Όλο το βράδυ έβρεχε και το πρωί, την ώρα που πηγαίναμε στην εκκλησία, έριχνε καντάρια. Η Ρίτα ντύθηκε νύφη γιατί εγώ θέλησα να ντυθαι νύφη, γιατί ένας καλός γάμος είναι ένας γάμος με την κοπέλα ντυμένη νύφη. Κάναμε τον γάμο και ταυτόχρονα τον εορτασμό της επετείου του γάμου μου με τον Αντόνι. Η κυρία Ενρικήτα, που γερνούσε γρήγορα, έκανε δώρο το κάδρο με τους αστακούς στη Ρίτα, γιατί πάντα το κοιτούσες όταν ήσουν μικρή...	Y llegó la boda. Toda la noche había estado lloviendo y a la hora de ir a la iglesia caía el agua a cántaros. Rita se vistió de novia porque yo quise que se vistiese de novia, porque una buena boda es una boda con la novia vestida de novia. Y celebramos la boda y, al mismo tiempo, el aniversario de mi boda con Antoni. La señora Enriqueta, que envejecía deprisa, le regaló el cuadro de las langostas a Rita, porque siempre lo mirabas cuando eras pequeña...
[...] Στα δυο πλάγια της κονσόλας μέσα στα κρυστάλλινα βάζα, κοιμόνταν εκείνα τα ξερά λουλουδάκια, ένας Θεός ξέρει από πόσα χρόνια.	[...] κι από τη μία και την άλλη πλευρά αναπαύονταν μέσα στις γυάλινες καμπάνες εκείνα τα λουλουδάκια, ο Θεός ξέρει πόσα χρόνια τώρα.	[...] y a un lado y a otro dormían, dentro de las campanas de cristal, aquellas florecitas sabe Dios desde hace cuántos años.

(Continua)

<i>La plaça del Diamant</i> Mercè Rodoreda Club Editor 1962 CA	<i>La plaza del Diamante</i> Enrique Sordo EDHASA 1965 ES	<i>La place du Diamant</i> Bernard Lesfargues Gallimard 1971 FR
--	---	---

CAPÍTOL XLVIII

El vaig tornar allà on havia estat sempre i vaig pensar que el cargol era una església i la perla de dintre mossèn Joan i el buuum... buuum... un cant d'àngels que només sabien cantar aquella mena de cançó i prou.

Le volví a poner donde había estado siempre y pensé que el caracol era una iglesia y que la perla de dentro era mosén Joan y el buuum... buuum... un canto de ángeles que sólo sabían cantar aquella canción.

Je l'ai remis à l'endroit où il avait toujours été et j'ai pensé que ce coquillage était une église et que la perle qu'il y avait dedans était le Père Joan, et le bououm... bououm... un chant d'anges qui n'auraient su chanter que ça.

CAPÍTOL XLIX

Vaig començar a passar un dit per una flor de ganxet i de tant en tant estirava una fulla.

Empecé a pasar un dedo por una flor de ganchillo y de vez en cuando tiraba de una hoja.

J'ai commencé à passer un doigt sur une fleur de crochet et de temps en temps je tirais sur une feuille.

Vaig mirar enlaire i vaig veure en Quimet, que, al mig d'un camp, prop del mar, quan jo estava embarassada de l'Antoni, em donava una floreta blava i després es reia de mi. Volia pujar a dalt, fins al meu pis, fins al meu terrat, fins a les balances i tocar-les tot passant...⁴⁶ Havia entrat feia molts anys per aquella porta casada amb en Quimet i n'havia sortit per casar-me amb l'Antoni i amb els nens al darrere.

Miré hacia arriba y vi al Quimet que, en medio de un campo, cerca del mar, cuando yo estaba embarazada del Antoni, me daba una florecita azul y después se reía de mí. Quería subir arriba. hasta mi piso, hasta mi terrado, hasta las balanzas y tocarlas al pasar... Había entrado hacía muchos años por aquella puerta casada con el Quimet y había salido por ella para casarme con el Antoni y con los niños detrás.

J'ai regardé en l'air et j'ai vu Quimet qui, au milieu d'un champ, près de la mer, quand j'étais enceinte d'Antoni, me donnait une petite fleur bleue et ensuite se moquait de moi. J'ai voulu monter à mon appartement, à ma terrasse et toucher les balances en passant... Il y avait bien des années que j'avais franchi ce seuil au bras de Quimet, et puis je l'avais franchi en sens inverse avec les enfants pour épouser Antoni.

46. 2007: passant.

<i>I plateia ton diamantion</i> Dina Sideri Dorikós 1987 GR	<i>I plateia tou Diamantou</i> Evriviadis Sofós Patakis 2019 GR	<i>La plaza del Diamante</i> Sergio Fernández Martínez EDHASA 2021 ES
---	---	---

CAPÍTOL XLVIII

Το ξανάβαλα στη θέση του εκεί που βρισκόταν πάντα και σκέφτηκα πως το κοχύλι ήταν μια εκκλησιά και το μαργαριτάρι ο Μοσέν Χοάν κι εκείνο το βουουου... βουουου... ένα τραγούδι αγγέλων που δεν ήξεραν άλλο απ' αυτό.

Το έβαλα ξανά εκεί που ήταν πάντα και σκέφτηκα ότι το κοχύλι ήταν μια εκκλησία και το μαργαριτάρι στο εσωτερικό ο μοσέν Ζοάν και το ουουου... ουουου... ένας ύμνος αγγέλων που ήξεραν να τραγουδούν μόνο αυτό το τραγούδι και τίποτε άλλο.

La devolví adonde había estado siempre y pensé que la caracola era una iglesia y la perla de dentro mosén Joan y el buuum... buuum... un canto de ángeles que solo sabían cantar aquella especie de canción y nada más.

CAPÍTOL XLIX

Βάλθηκα να περνάω το δάχτυλό μου σ' ένα από τα πλεχτά λουλουδία και κάθε τόσο κρατούσα ένα φύλλο.

Άρχισα να περνάω το δάχτυλό μου από ένα λουλουδί πλεγμένο με βελονάκι και πού και πού τραβούσα ένα φύλλο.

Empecé a pasar un dedo por una flor de ganchillo y de vez en cuando estiraba un pétalo.

Σήκωσα το κεφάλι μου και κοίταξα προς τα πάνω. Κι είδα τον Κιμέτ σ' ένα λιβάδι κοντά στη θάλασσα, τότε που ήμουνα έγκυος στο πρώτο μας παιδί, να μου δίνει ένα γαλάζιο λουλουδάκι και να γελάει. Ήθελα ν' ανέβω επάνω, ως το διαμέρισμά μου, ως την ταρατσα μου, ν' αγγίξω τη ζυγαριά ανεβαινόντας... Είχα μπει πριν από πολλά χρόνια σ' αυτή την πόρτα παντρεμένη με τον Κιμέτ κι είχα βγει για να παντρευτώ τον Αντόνιο με τα παιδιά ξοπίσω μου.

Κοίταξα ψηλά και είδα τον Κιμέτ, ο οποίος στη μέση ενός κάμπου, κοντά στη θάλασσα, όταν εγώ ήμουν έγκυος στον Αντόνι, μου έδινε ένα μπλε λουλουδάκι και μετά γελούσε μαζί μου. Ήθελα ν' ανέβω πάνω, μέχρι το διαμέρισμά μου, μέχρι την ταρατσα μου, μέχρι τις ζυγαριές και να τις ακουμπήσω περνώντας. Είχα περάσει πριν πολλά χρόνια εκείνη την πόρτα παντρεμένη με τον Κιμέτ κι είχα φύγει από κει για να παντρευτώ τον Αντόνι, με τα παιδιά πίσω μου.

Miré hacia arriba y vi a Quimet, que, en medio de un campo, cerca del mar, cuando yo estaba embarazada de Antoni, me daba una florecita azul y después se reía de mí. Quería subir arriba, hasta mi piso, hasta mi azotea, hasta la balanza y tocarla al pasar... Había entrado hacía muchos años por aquella puerta casada con Quimet y había salido por ella para casarme con Antoni y con los niños detrás.

(Continúa)

<i>La plaça del Diamant</i> Mercè Rodoreda Club Editor 1962 CA	<i>La plaza del Diamante</i> Enrique Sordo EDHASA 1965 ES	<i>La place du Diamant</i> Bernard Lesfargues Gallimard 1971 FR
--	---	---

CAPÍTOL XLIX

[...] amb els braços davant de la cara per salvar-me de no sabia de què, vaig fer un crit d'infern.	[...] con los brazos delante de la cara para salvarme de no sabía qué, di un grito de infierno.	[...] prenant ma tête entre mes bras pour me protéger de je ne sais pas quoi, j'ai poussé un cri infern.
I ens vam adormir així, a poc a poc, com dos àngels de Déu, ell fins a les vuit i jo fins a les dotze ben tocades...	Y nos dormimos así, poco a poco, como dos ángeles de Dios, él hasta las ocho y yo hasta las doce bien dadas...	On s'est endormis ainsi, peu à peu, comme deux anges du bon Dieu, lui jusqu'à huit heures et moi jusqu'à midi bien sonné...

<i>I plateia ton diamantion</i> Dina Sideri Dorikós 1987 GR	<i>I plateia tou Diamantou</i> Evriviadis Sofós Patakis 2019 GR	<i>La plaza del Diamante</i> Sergio Fernández Martínez EDHASA 2021 ES
CAPÍTOL XLIX		
[...] Έφερα τα χέρια στο κεφάλι μου για να γλυτώσω κι εγώ δεν ξέρω από τι κι έμπηξα μια κραυγή που θαρρείς κι έβγαине από την κόλαση.	[...] με τα χέρια μπροστά στο πρόσωπο για να σωθώ από κι εγώ δεν ξέρω τι έβγαλα μια κραυγή απ' την κόλαση.	[...] con los brazos delante de la cara para salvarme de no sabía qué, solté un grito de infierno.
Και κοιμηθήκαμε έτσι αγκαλιασμένοι σαν δυο άγγελοι του Θεού, εκείνος ως τις οχτώ κι εγώ ως τις δέκα...	Και κοιμηθήκαμε έτσι, σαν δύο άγγελοι του Θεού, εκείνος μέχρι τις οχτώ κι εγώ μέχρι περασμένες δώδεκα...	Y nos dormimos así, poco a poco, como dos ángeles de Dios, él hasta las ocho y yo hasta las doce bien dadas...

BIBLIOTECA MERCÈ RODOREDA

Títols publicats

- 1 Maria Isidra MENCOS, *Mercè Rodoreda: una bibliografia crítica (1963-2001)* (2002)
- 2 Carme ARNAU, *Memòria i ficció en l'obra de Mercè Rodoreda* (2000)
- 3 Roser PORTA, *Mercè Rodoreda i l'humor (1931-1936). Les primeres novel·les, el periodisme i 'Polèmica'* (2007)
- 4 Joaquim MOLAS (cur.), *Congrés Internacional Mercè Rodoreda. Actes* (Barcelona, 1-5 d'octubre de 2008) (2010)
- 5 Joaquim MOLAS (dir.), *Any Rodoreda 1908-2008. Memòria* (2010)
- 6 Carme ARNAU, *Mercè Rodoreda, l'obra de postguerra: exili i escriptura* (2012)
- 7 Barbara ŁUCZAK, *Espai i memòria. Barcelona en la novel·la catalana contemporània (Rodoreda - Bonet - Moix - Riera - Barbal)* (2012)
- 8 Kathleen McNERNEY, *Mercè Rodoreda: A Selected and Annotated Bibliography (2002-2011)* (2015)
- 9 Laura MONGIARDO, «El mar» i «L'elefant» de Mercè Rodoreda, *una proposta de traducció a l'italià* (2015)
- 10 Kathleen McNERNEY, *Mercè Rodoreda: una bibliografia crítica (2002-2011)* (2017)
- 11 Laura BOLO, *Mecanismes narratius en la construcció dels personatges de la novel·lística rodorediana* (2017)
- 12 Eva COMAS, *El somni blau. Estudi dels somnis en la narrativa de Mercè Rodoreda* (2020)
- 13 Laura BOLO, *Metamorfosis en el recull 'La meva Cristina i altres contes'* (2020)
- 14 Catalina MIR, *Vint-i-dues aproximacions a la traïció com a tema literari. Per a una anàlisi global de 'Vint-i-dos contes' de Mercè Rodoreda* (2021)
- 15 Antoni MAESTRE, *Àngels i monstres: personatges masculins en la narrativa breu de Mercè Rodoreda* (2021)
- 16 Eva COMAS, *Afinar l'estil. La reescriptura de 'La mort i la primavera' de Mercè Rodoreda a partir dels comentaris d'Armand Obiols* (2022)
- 17 Trinidad ESCUDERO, *La recepció i la divulgació de l'obra de Mercè Rodoreda: de les primeres novel·les a 'Mirall trencat'* (2023)
- 18 Benjamí HERAS, *Mercè Rodoreda: bibliografia (2012-2018)* (2023)
- 19 Neus REAL, *Mercè Rodoreda i la literatura infantil i juvenil* (2024)
- 20 Helena BADELL, *El llenguatge i l'imaginari religiosos en La plaça del diamant en les seves traduccions al castellà, al francès i al grec modern* (2024)

ARXIU MERCÈ RODOREDA

Títols publicats

- 1 Mercè RODOREDA, *La mort i la primavera* (1997)
- 2 Mercè RODOREDA, *Un cafè i altres narracions* (1999)
- 3 Mercè RODOREDA, *Primeres novel·les*, vol. I, *Sóc una dona honrada? Del que hom no pot fugir* (2006)
- 4 Mercè RODOREDA, *Primeres novel·les*, vol. II, *Un dia de la vida d'un home. Crim* (2002)
- 5 Abraham MOHINO (cur.), *Mercè Rodoreda. Entrevistes* (2013)
- 6 Mercè RODOREDA, *Mercè Rodoreda. Obra plàstica* (2016)
- 7 Mercè RODOREDA, *Cartes de guerra i d'exili (1934-1960)* (2017)
- 8 Mercè RODOREDA, *Teatre* (2019)

El llenguatge i l'imaginari religiosos a *La plaça del Diamant* i en les seves traduccions al castellà, al francès i al grec modern

En l'obra de Mercè Rodoreda hi ha una presència constant del llenguatge i de l'imaginari religiosos. Aquest tret és evident a *La plaça del Diamant*, especialment en els mites bíblics que emmarquen el relat i en la configuració del món que envolta els personatges: en les paraules, els costums, els objectes. Aquest llibre estudia primerament com es relacionen aquests elements entre si i com marquen el períple vital i l'elaboració dels records i de les visions de la protagonista. A continuació, emmarcant-los dins de l'estudi dels «referents culturals», però també tenint en compte el seu paper en l'estructura i en la cohesió de l'obra, s'analitza com han estat traslladats en les dues traduccions castellanes, les dues gregues i la francesa.

