

CAP A UNA ANÀLISI ESTILÍSTICA DE *LA PLAÇA DEL DIAMANT*: LES COMPARACIONS COM A TRET RODOREDIÀ. QUÈ APORTEN LES TRADUCCIONS?¹

Pedro IVORRA ORDINES
Universitat Pompeu Fabra

1. L'ESTIL RODOREDIÀ: UN CONEGUT DESCONEGUT

Mercè Rodoreda ha tingut el privilegi d'estar traduïda a moltes llengües. De fet, avui en dia compta amb cent setanta traduccions a trenta-set llengües distintes,² entre les quals destaquem llengües tan diferents com el xinès, el noruec, el vietnamita o el búlgar, entre d'altres. La novel·la que emprem per a aquest estudi, *La plaça del Diamant*, és l'obra que compta amb el major nombre de traduccions: un total de cinquanta-dues. Aquestes dades permeten afirmar que Rodoreda «consta en les llistes d'autors catalans més traduïts a d'altres llengües. Sens dubte és l'autora moderna que ho ha estat més en la segona meitat del segle xx, i l'interès per ella no decau en aquests primers anys del segle XXI» (Mallafre 2010: 71; cf. Mallafre 2014).

Amb un rerefons dominat per les guerres —a cavall entre l'arribada de la República i l'inici de la guerra civil—, Rodoreda narra la història d'una jove barcelonina que ha de viure en un període en què predomina una força autoritària que constantment sotmet Natàlia en una posició clarament inferior d'acord amb la doctrina cristiana patriarcal que imperava en l'època (Everly 2012: 69). De fet, el nom de la protagonista canviarà com si

1. Aquesta recerca ha estat possible gràcies a un Ajut de la Fundació Mercè Rodoreda corresponent a l'any 2018. Done les gràcies al Patronat de la Fundació Mercè Rodoreda per la concessió de l'ajut, així com als membres de la Comissió Tècnica, integrada pel Sr. Josep Massot, Sr. Damià Pons i Sr. Joaquim Mallafre, qui també ha supervisat aquest treball. Endemés, m'agradaria incloure en aquests agraïments la professora Jenny Brumme per la seua amabilitat i predisposició. A més, aquest treball s'emmarca dins del projecte d'investigació PID2019-108783RB-I00, que porta per títol *Gramàtica de Construcciones y Fraseología. Las construcciones fraseológicas del alemán y el español en contraste a través de los corpus*. Este projecte està dirigit per Carmen Mellado Blanco i finançat pel Ministeri de Ciència i Innovació amb fons FEDER.

2. Aquestes dades han estat extretes de <<http://www.mercerodoreda.cat/traduccion>> el 17 de desembre de 2019.

d'una metamorfosi es tractara segons la relació que tinga amb els homes del seu entorn, tot passant per «Natàlia, nom de soltera; Colometa,³ nom de casada amb en Quimet; senyora Natàlia, nom de casada amb l'Antoni» (Roca 1987: 248): des del casament amb Quimet a l'inici de la novel·la, seguit per la seua mort al front i pel matrimoni amb l'adroguer, acte que comportarà una estabilitat econòmica tant per a Natàlia com per als seus dos fills.

Des de les primeres línies veiem una mena d'alliberament del narrador, tret força característic de *La plaça*. Aquesta tècnica narrativa, que Arnau (1979: 118-119) encunya amb el nom d'«escriptura parlada», s'expressa a través de la primera persona narrativa i està íntimament lligada amb la tècnica del monòleg interior, atès que hi ha una alliberació de qualsevol intermediari entre el personatge i el lector. Així doncs, es produeix una forta mimesi en el discurs que provoca que el lector estiga en la ment del personatge des de ben entrada la novel·la i sàpiga tot allò que li passa i, a més, tot allò que pensa. Això no obstant, a diferència del monòleg interior, que tracta de reproduir el flux del pensament del personatge d'una manera il·lògica i no té un destinatari, sinó que més aviat tot ocorre en l'interior del seu pensament; en l'escriptura parlada Natàlia s'adreça a un destinatari real, fet que provoca la sensació «d'una conversa amb una segona persona que, encara que sense veu, és present i participa en l'intercanvi comunicatiu» (Cuenca 1998: 401). A més, el fet que Natàlia siga al mateix temps narradora i protagonista provoca la sensació de «proximitat i, de retop, també impressió de vida en el lector, amb la voluntat d'esborrar, a més, la idea de ficció, de literatura, que acostuma a arrossegar l'escriptura» (Arnau 2012: 28).

En consonància amb la tècnica narrativa que hem esmentat anteriorment i seguint Gustà (2010: 90), el fet que els personatges de les novel·les rodoredianes, i en el cas concret de *La plaça del Diamant*, s'expliquen ells mateixos mentre expliquen la seua realitat provoca una visió subjectiva del món que els envolta —realisme subjectiu⁴—, de manera que els lectors miren a través del prisma del personatge des del qual es narra la història. Aquesta visió subjectiva està caracteritzada per unes descripcions molt detallades de la realitat, en què la paraula esdevé l'element principal de la narració, fet que provoca que el significat s'hi concentre d'una manera densa, però al mateix temps senzilla. És per aquest motiu que «[n]o és gratuït, per tant, plantejar una anàlisi dels elements lingüístics de la seua obra» (Contrí / Cortés 1999: 286). D'entre els elements que contribueixen a la descripció d'aquesta realitat subjectiva d'una manera precisa, ens centrarem en les comparacions i, a més, tractarem d'analitzar aquestes expressions en distintes traduccions per tal de veure les interpretacions que han donat els traductors. En efecte, les comparacions són una eina essencial per a la descripció: les estructures comparatives no han de tenir-se en

3. La tria dels noms no és resultat de l'atzar, sinó que més aviat estan triats amb cura i encert per part de l'autora. D'una banda, Natàlia vol dir 'naixement' i, d'altra banda, Colometa respon a l'ocell tan característic de Barcelona i, al mateix temps, ens remet a diversos significats simbòlics contradictoris com amor, pau, innocència, fragilitat, però també luxúria (Arnau 2008: 163; Arnau 2012: 26).

4. En una entrevista, Rodoreda assegura que, «si fos escrita d'aquella manera que purament i estrictament en diuen realista, no valdria ni cinc cèntims, seria una cosa de tipus local, no tindria cap gràcia, no tindria res» (Arnau / Oller 2013: 266).

compte des del punt de vista sintàctic, sinó que més aviat allò que ens interessa és el seu significat. Es tracta d'expressions lingüístiques de gran utilitat per conferir expressivitat i subjectivitat en aquells moments en què les emocions comunes que disposa el parlant resulten insuficients (Baránov / Dobrovól'skij 2009: 138). Així doncs, una anàlisi detallada d'aquestes unitats en el seu context ens permetrà obtenir informació necessària per tal de descriure amb major precisió l'estil propi de l'autora (Conca / Guia 2017: 111; cf. Conca / Guia 2014). A més, en el cas de l'autora catalana, hem pogut constatar que

la llengua de les obres rodoedianes hi ha estat insuficientment contemplada. L'interès del contingut de les novel·les ha eclipsat la importància d'una expressió lingüística personal que transmet la naturalitat i la immediatesa de la veu dels personatges (Contrí / Cortés 1999: 284-285).

2. LES COMPARACIONS ESTEREOTIPEDES EN LA FRASEOLOGIA

La comparació estereotipada⁵ és un fenomen lingüístic que està íntimament relacionat amb dos factors comunicatius: l'espontaneïtat de la comunicació i la implicació emocional de l'interlocutor, donat que hi ha un grau baix de planificació en la formulació dels enunciats i un alt grau de familiaritat entre els interlocutors, respectivament. La seua funció principal és indicar una qualitat en grau superlatiu; en altres paraules, per mitjà d'aquest tret s'expressa una intensificació, de manera que es tracta del «procedimiento más sonoro y contundente por el que el hablante expresa su actitud» (Vigara 1992: 134). De la mateixa manera que moltes unitats fraseològiques —UFs d'ara endavant— com els refranys, les dites, etc., la comparació estereotipada s'entén com

una fórmula comprimida del saber enciclopèdic que sintetiza una parte de la historia de un pueblo o comunidad, convertida así en argumento de autoridad; una fórmula, además, no autónoma o aislada, sino asociada, a su vez, con otras expresiones del tejido cultural de un pueblo; de ahí su extraordinaria fuerza argumentativa, en gran medida su ingrediente de enunciado enfático (García-Page 2009: 340).

Abans de comentar les característiques específiques de la comparació estereotipada i esmentar la problemàtica de classificació que suposa, convé fer un breu resum per les característiques de les UF, per així poder constatar la discrepància que hi ha. A banda de les característiques clau que predominen en les UF de pluriverbalitat, fixació i idiomàticitat, els lingüistes també atribueixen altres característiques, com bé són la institucionalització, la freqüència d'ús o la variació. A continuació, anotarem uns breus apunts al voltant de les característiques de les UF:

5. La *Gramàtica Essencial de la Llengua Catalana* les classifica en tant que comparacions pseudocomparatives, atès que no tracten de comparar dos elements extralingüístics, sinó que més aviat expressen una hipèrbole.

■ La primera de les característiques de les UF's és la pluriverbalitat, és a dir, la UF està formada per una combinació de dues o més paraules, característica que ve donada de forma explícita en la pròpia definició (Corpas 1996: 20). Per tant, no en formarien part aquelles formes monolexemàtiques com les fórmules pragmàtiques o de rutina.

■ El segon tret definitori de les UF's és la fixació, és a dir, «el resultado de un proceso histórico diacrónico, evolutivo, de la conversión paulatina de una construcción libre y variable en una construcción fija (estable), invariable, sólida, gracias a la insistente repetición literal» (García-Page 2008a: 24). Això no obstant, aquesta característica no és completament definitiva, ja que hi ha nombroses UF's que incompleixen aquesta norma. De fet, a major grau de fixació, més possibilitats té la UF de sofrir modificacions, ja que serà més fàcil de reconèixer. Aquest fenomen es coneix amb el nom de desautomatització.⁶

■ La tercera característica és la idiomàtica. Per explicar aquesta característica, els lingüistes recorren al principi de no composicionalitat, és a dir, «propiedad semántica que presentan ciertas unidades fraseológicas, por la cual el significado global de dicha unidad no es deducible del significado aislado de cada uno de sus elementos constitutivos» (Corpas 1996: 26). Tanmateix, a l'igual que la característica anterior, es tracta d'un tret gradual, ja que ens podem trobar davant d'UF's amb un significat deduïble a partir de la suma dels seus significats. Així doncs, ens trobaríem davant de tres graus d'idiomàtica: total, parcial o nul·la.

A més a més, una de les dificultats que plantegen aquestes unitats està relacionada amb la seua delimitació: «a veces no resulta fácil decidir si una construcción concreta es una locución adverbial por sí misma o es sólo una parte de una locución verbal» (García-Page 2008a: 128). Això no obstant, el nostre objectiu no és posar en acord els conflictes de caracterització o delimitació, sinó que posarem en contraposició les comparacions estereotipades amb les pròpiament comparatives per tal de veure les característiques de què disposa cadascuna i així el buidatge del corpus resulte satisfactori (cf. García-Page 2008a, García-Page 2008b, García-Page 2009 i *GELC*).

Des del punt de vista sintàctic, les comparacions estereotipades, a diferència de les pròpiament comparatives, es caracteritzen, entre d'altres trets, pels següents:

■ La construcció comparativa té un valor ponderatiu que es pot parafrasejar per mitjà del quantificador *molt* en el cas de les comparacions de superioritat com *alt com un sant Pau* (Rodoreda 1962: 174) 'molt alt' o amb *molt poc* si és d'inferioritat. En aquest cas, també es pot parafrasejar a través del sufix *-íssim*, que emprant el mateix exemple correspondria a 'altíssim'.

6. A partir de Mena (2003), es considera que hi ha tres requisits perquè una UF modificada pugui considerar-se que ha sofert un procés de desautomatització:

1. La modificació ha de representar un canvi voluntari i intencionat per part del parlant/escriptor de la UF modificada. Si la modificació només compleix aquest requisit, no pot considerar-se una desautomatització.

2. La modificació ha de desviar-se de la forma originària de manera que el canvi pugui ser percebut.

3. La unitat originària ha de ser recuperable malgrat els canvis que hagi sofert la UF modificada, bé amb l'ajuda dels elements conservats i no alterats, o bé a través del context.

■ En molts casos s'obté el mateix valor elatiu amb una comparació d'igualtat que amb una comparació de superioritat, de manera que podríem dir *alt com un sant Pau = més alt que un sant Pau*.

■ Es tracta en molts casos d'estructures fixades i acostumen a tenir un valor metafòric. Respecte al segon terme de la comparació, sol ser un sintagma nominal precedit d'un indefinit com és *com un glop de llet* (Rodoreda 1962: 67), sintagma amb un valor genèric, de manera que no fa referència a cap element de la realitat extralingüística.

■ Les comparacions estereotipades no admeten la negació expletiva ni un diferencial, a diferència de les pròpiament comparatives. Així doncs, podem dir *Aquella noia era més alta que no (pas) la meua cosina*, atès que en aquest cas s'estableix una comparació entre l'alçària de dues persones, mentre que no podem dir **Aquella noia era més alta que no (pas) un sant Pau*, cas en què no es produeix pròpiament una comparació, donat que en aquest darrer exemple el valor del prototip 'sant Pau' s'empra com un intensificador de la qualitat que es pretén expressar en grau superlatiu, en aquest cas 'molt alt/altíssim', de manera que la base d'una comparació estereotipada no admet negació expletiva.

■ Els distints components de la comparació estereotipada no admeten permutació, mentre que la pròpiament comparativa sí, encara que amb canvis de significat. Per tant, *Pere és més alt que Pau ≠ Pau és més alt que Pere*. Això no obstant, *Joan és alt com un sant Pau ≠ *Un sant Pau és tan alt com Joan*, de manera que es perdria la comparació estereotipada, tot i que en aquest cas des d'un punt de vista gramatical és correcta.

Des del punt de vista semàntic, les comparacions estereotipades, front a les pròpiament comparatives, es caracteritzen, entre d'altres trets, pels següents:

■ El grau superlatiu que presenten aquestes comparacions deriva del fet que el segon terme de la comparació sol presentar una característica de la qualitat que es compara, de manera que en *corria com el vent* (Rodoreda 1962: 70), 'vent' en tant que prototip de rapidesa en català trasllada al primer terme de la comparació ('corria') el valor intensificador.

■ Entre la base de la comparació i el prototip s'estableix una correlació, de manera que hi ha una implicació lèxica orientada des del prototip. De fet, la intensificació —característica principal d'aquesta mena d'expressions— no s'aconsegueix només a través de procediments gramaticals, sinó a través d'estratègies inferencials i pressuposicions (García-Page 2009: 341). Com és el cas d'*un sant Pau*, que representa el grau més alt de l'altura i, per tant, constitueix el representant extralingüístic del grau màxim d'altura, alt per excel·lència.

■ És possible entendre la comparació estereotipada a pesar de desconèixer el referent o, fins i tot, si ja no existeix. A més, es pot entendre el component superlatiu de totes les comparatives que sorgeixen noves cada dia gràcies al fet que l'estructura comparativa és indubtablement una forma lingüística que s'associa implícitament al significat de la intensificació (García-Page 2009: 342).

3. EL CORPUS: LA PLAÇA DEL DIAMANT I LES SEUES TRADUCCIONS

El corpus d'aquest estudi consta de l'obra *La plaça del Diamant* en tant que text font —d'ara endavant TF— i cinc de les traduccions, en tres llengües diferents: l'anglès, l'espanyol i el francès. Tal com esmentàvem en el primer apartat, es tracta de la novel·la més traduïda de l'autora barcelonina, fet força notable ja que està escrita en una llengua que no destaca pel gran nombre de traduccions. Quant a les traduccions a l'anglès (*The pigeon girl* per Eda O'Shiel, *The Time of the Doves* per David Rosenthal i *In Diamond Square* per Peter Bush), dos consideracions resulten necessàries: la procedència dels traductors pot ser un factor que condicione l'ús d'una varietat d'anglès determinada i, per consegüent, unes expressions pròpies d'una àrea geogràfica determinada; a més, el fet que les traduccions estiguen publicades en una diferència d'aproximadament vint anys entre cadascuna fa que l'anàlisi resulte més interessant (Ivorra Ordines 2017: 11). Quant a la traducció a l'espanyol, el fet que Sales coneguera Enrique Sordo, ja que formava part del jurat del premi de la Crítica a *Bearn*, va afavorir que traduïra la novel·la de manera que, en alguns casos, pogués servir de pont per a altres traduccions i així contribuïra a un major nombre de traduccions de la novel·la en llengües estrangeres. Finalment, en el cas de la traducció al francès va ser Bernard Lesfargues qui es va encarregar de traslladar la novel·la a la llengua francesa, atès que el mateix any que es va publicar la novel·la havia traduït *Incerta glòria* de Sales a la prestigiosa editorial francesa Gallimard amb molt bones crítiques (Cabrera 2016: 177).

Tal com hem expressat al llarg d'aquest estudi, les UFs suposen una eina important que és ben present en la novel·la de Rodoreda que estem analitzant. Així doncs, en estudis anteriors (cf. Ivorra Ordines 2017) vam constatar que les UFs són un recurs habitual en *La plaça del Diamant*: un total de trenta-dues expressions en trenta dels quaranta-nou capítols de què consta la novel·la —tot sense tenir en compte les comparacions que formen part de l'objecte d'estudi d'aquest treball. Els resultats obtinguts després de l'acarament amb les corresponents traduccions a l'anglès, l'espanyol i el francès van demostrar que els traductors s'havien esforçat per tal de dotar els textos amb la mateixa expressivitat com ho havia fet Rodoreda en la novel·la tractant de cercar equivalents idiomàtics; tret de la traducció *The pigeon girl*, on la possible manca de coneixements del català o d'experiència en la tasca de la traducció comportaren que en aproximadament el 50 % dels casos s'optara per prioritzar el missatge front al llenguatge idiomàtic tan característic de l'autora catalana, i consegüentment, tractara de reproduir amb major o menor encert les expressions idiomàtiques del català.

Les comparacions intensificadoras, concretament, resulten un recurs força present en la novel·la. Després del buidatge del corpus, que consta d'aproximadament 65.000 paraules, es comptabilitzen un total de 196 comparacions que hem classificat atenent als criteris de les UFs que hem exposat més amunt:

- 13 comparacions estereotipades fixades en el sistema de la llengua. Entenem, doncs, que es tracta de comparacions que venen recollides en les fonts documentals de consulta, com el *Diccionari de la llengua catalana (DIEC2)*, el *Diccionari de sinònims i frases fetes* de Maria Teresa Espinal, el *Diccionari de fraseologia (segles XVII-XXI)* de Joaquim Martí o el *Diccionari català-valencià-balear*. Dins d'aquest grup, es troben expressions

com «corria com el vent» (Rodoreda 1962: 70) o «alt com un sant Pau» (Rodoreda 1962: 173), amb el significat «dit per referir-se a algú o a alguna cosa que va a gran velocitat; anar a una gran velocitat» (*DSFF*) i «es diu d'una persona molt alta» (*DSFF*), respectivament.

- 58 comparacions que han sofert alguna mena de modificació per mitjà d'un procés de desautomatització amb una clara finalitat creativa.⁷ Veiem el cas d'«adormir [...] com dos àngels de Déu» (Rodoreda 1962: 176), expressió modificada que prové d'una comparació que sí que està fixada en el sistema de la llengua: «dormir com un angelet SV, dormir amb gran tranquil·litat, sense torbacions (EC)» (*DSFF*).

- 17 comparacions que no estan fixades en el sistema de la llengua, però sí que n'hem pogut trobar alguns resultats a través d'eines o corpus en línia com *Sketch Engine* o el *Corpus Textual Informatitzat de la Llengua Catalana*, de manera que veiem que han estat emprades per altres autors i no són pròpiament creacions de l'autora. Veiem, entre d'altres, el cas de «rodona com una bola» (Rodoreda 1962: 115), que apareix recollida en les eines de què parlem.⁸

- 108 comparacions irrealis i grup més nombrós, en què s'observa un continu entre la intensificació i l'evocació d'una imatge. En aquest darrer grup hi ha un clar predomini creatiu per part de l'autora amb una funció eminentment estètica: una clara recerca per la precisió de les paraules amb l'objectiu d'obtenir l'expressivitat que pertoca en cadascun dels casos. Veiem exemples com «s'havia quedat com un llumi quan, després d'haver-lo encès, el bufen» (Rodoreda 1962: 72) o «[s]e'ns fonia com un terròs de sucre a dins d'un vas d'aigua» (Rodoreda 1962: 118).

4. LES TRADUCCIONS DE LES COMPARACIONS: QUATRE EXEMPLES

L'anàlisi descriptiva —orientada cap al text meta (cf. Toury 1995)— que presentem a continuació tracta de mostrar les decisions que han pres els traductors amb l'objectiu de veure si les funcions i les connotacions de les expressions lingüístiques del TF han estat

7. En aquest grup pertanyen comparacions com «content com un ocell» i «magre com un clau», que cabria pensar que són influència de les comparacions fixades del francès «gai comme un oiseau» i «maigre comme un clou» respectivament, i recollides per *Le Petit Robert* (atès que en català tenim recollides les expressions «content com un rossinyol» i «sec com un clau», respectivament). També, destaca el cas de «malalta com un gos», que s'inclou dins del tercer dels grups proposats, a partir de la comparació francesa «malade comme un chien». El fet que Rodoreda estigués exiliada en territoris francòfons i beguera d'autors coetanis com Baudelaire i Flaubert ens fa pensar que aquestes expressions puguen tenir una clara influència de les comparacions fixades en francès. Això no obstant, per motius d'extensió i dels objectius que persegueix aquest estudi, ens limitem simplement a mencionar-les en tant que curiositat.

8. «—No comprens que això és impossible, si cada dia t'engreixes o t'aprimes fins a ésser rodona com una bola o fina com una falç?» (<<https://goo.gl/kihVTG>>); «Tot i això, la conversió al catolicisme de la dona, rodona com una bola de formatge, la plaga dels tèrmits a la llar idíl·lica i la presència del seu pare, que creu que tothom ha de comportar-se com els seus rústics avantpassats italians, desestabilitzen el panorama de tranquil·litat» (<<https://goo.gl/ECJ39m>>).

traslladades en les traduccions que s'utilitzen per a aquest estudi. Aquesta anàlisi no s'aborda des d'una perspectiva prescriptiva en tant que impositcions, sinó que més aviat prendrem el registre com marc essencial per a la caracterització i l'anàlisi estilística del context intern del text literari, és a dir, l'espai contextual⁹ en què esdevé l'acció del text, cosa que ens permetrà en última instància interpretar el text en la seua globalitat i, per consegüent, veure com ha estat la interpretació en les distintes traduccions (cf. Marco 2002, 2004).

A diferència dels estudis lingüístics contrastius que tenen en consideració les UFs aïllades sense tenir en compte el context en què apareixen (cf. Ivorra Ordines 2017), en aquest cas farem un pas més enllà en l'estudi amb la finalitat d'analitzar quina funció i quines connotacions són les que predominen en les comparacions tenint en compte el context en què estan inserides i d'aquesta manera veure quines solucions han adoptat els traductors en cadascun dels casos, parant especial atenció a marques de variació lingüística no només del TF, sinó també de les traduccions amb la finalitat de descriure des d'una perspectiva de caire estilístic com s'ha tractat el llenguatge rodoredià.

Els textos que fem servir per a aquesta anàlisi, tal com hem esmentat en l'apartat anterior, són *La plaça del Diamant* (CAT) i les seues traduccions a l'anglès *The pigeon girl* (EN1), *The Time of the Doves* (EN2) i *In Diamond Square* (EN3), a l'espanyol *La plaza del Diamante* (ES) i al francès *La place du Diamant* (FR). Per motius d'extensió oferirem l'anàlisi d'una mostra de les comparacions que ens han resultat més interessants des del punt de vista de la traducció, les quals en tots els casos pertanyen als grups en què hi ha un predomini creatiu per part de l'autora barcelonina.

Abans d'entrar en el detall de l'anàlisi de les comparacions, convé abordar de manera introductòria les complexitats que presenta la novel·la des del punt de vista traductològic. Tal com s'indicava a l'inici d'aquest estudi, una de les característiques principals en l'estil¹⁰ rodoredià és la veu narrativa, essencial per a la comprensió del text en la seua globalitat, tot i que es tracta d'un dels majors reptes per al traductor. De fet, Keown (2005: 660) apunta que l'apreciació d'una traducció dependrà, en última instància, de l'avaluació que faça el lector del narrador autobiogràfic perquè tot allò que sap el lector és a través del monòleg del narrador, el qual accentua la solitud i l'aïllament d'una protagonista que tracta d'omplir el seu propi buit interior. A més, aquest estil del discurs revela les limitacions de l'experiència de Natàlia, ja que no sempre és capaç de mirar més enllà del seu context immediat, com a conseqüència d'estar atrapada en un món interior del qual tracta d'escapar. Aquesta desesperació està clarament exemplificada en la incorporació del discurs directe d'altres personatges en el cos de la narració, així és que tant l'ús de cometes com la reestructuració de la sintaxi no resultarien adequats en la traducció d'un estil que evoca l'oralitat. En consonància amb aquesta tècnica narrativa tan pròpia de

9. La noció de context està íntimament lligada al fenomen de la variació lingüística, marc teòric que s'empra per a la descripció de l'evocació de l'oralitat ficcional de les expressions idiomàtiques i la seua traducció (cf. Brumme 2012a, 2012b, 2013, 2015, 2019; Schellheimer 2015).

10. Entenem en aquest treball el concepte d'estil com «un conjunt d'opcions lingüístiques (sovint estructurades) fetes per un autor en concret, una obra concreta, etc., en contraposició a la resta d'opcions que podia haver adoptat i no ha adoptat» (Marco 2004: 74).

l'autora barcelonina, la precisió semàntica i un llenguatge eminentment col·loquial esdevenen peces clau per a l'expressió de sentiments profunds, de manera que l'homogeneïtat en aquests dos aspectes serà també un aspecte molt important per a tenir en compte en la traducció. Així doncs, fenòmens lingüístics com les expressions idiomàtiques són un dels millors criteris per a descriure una traducció i, especialment, poder comparar de quina manera els traductors han afrontat aquests reptes que resulten trets tan característics en la prosa rodorediana (Andreu-Besó 1999: 155).

4.1 ATURADA COM UNA BLEDA

I la meva mare morta i jo *aturada com una bleda*¹¹ i la cinta de goma a la cintura estrenyent, estrenyent, com si estigués lligada en una branqueta d'esperguera amb un filferro. (CAT, p. 70)

And my poor mother dead and me stopped there in the street *like a silly girl* and the elastic band eating into my waist as though I was tied to a bit of fern with the wire. (EN1, p. 10)

And my mother dead and me *caught in my tracks* and that waistband pinching, pinching, like I was tied with a wire to a bunch of asparagus. (EN2, p. 18)

And my mother dead and me *stuck* there with the elastic cutting deep into my waist like a piece of wire tying me to a frond of asparagus fern. (EN3, p. 4)

Y mi madre muerta y yo *parada como una tonta* y la cinta de goma en la cintura apretando, apretando como si estuviese atada en una ramita de esparraguera con un alambre. (ES, p. 12)

Et ma mère qui était morte et moi *plantée là comme une vraie niguedouille* et le ruban élastique qui me sciait la ceinture, qui me sectionnait comme si j'avais été attachée à une tige d'asparagus avec du fil de fer. (FR, p. 18-19)

La plaça del Diamant és l'escenari en què la protagonista Natàlia i qui serà el seu futur marit, Quimet, es coneixen durant el ball de la festa major del barri de Gràcia. Una vegada acaben els músics de tocar, Natàlia s'adona que no troba enlloc la seua amiga Julieta i decideix marxar, encara que Quimet la segueix. Un cop se n'adona, Natàlia comença a córrer, encara que Quimet l'agarrar pel braç perquè no marxe, situació que incomoda Natàlia. Se sent mancada de fermesa, sense poder fer cap pas, *aturada com una bleda*.

Un dels procediments que emprà Rodoreda per a la formació de construccions comparatives és a partir d'una UF fixada en la llengua amb l'objectiu d'obtenir una intensificació i així dotar l'enunciat d'una major expressivitat. En aquest cas, veiem que la modificació es produeix a partir de «bleda assolellada col·loquialment Dona molt fleuma» (GDLC), de manera que, una vegada Quimet l'agarrar pel braç, Natàlia se sent una dona mancada de caràcter, ja que ella mateixa es veu sense forces per reaccionar front a les circumstàncies, amb un to clarament despectiu i autocrític per la situació en què es troba. Resulta interessant en aquesta mateixa oració la presència d'una el·lipsi: «la meva mare morta i jo aturada com una bleda i la cinta de goma a la cintura estrenyent, estrenyent, com si estigués lligada en una branqueta d'esperguera amb un filferro», en què

11. Les cursives que s'empren en aquest exemple i els següents són nostres.

veiem l'absència de la forma verbal, encara que la «forma material exacta (es decir, no únicamente su sentido) pued[e], sin asomo de dudas, ser reconstruida a partir del contexto lingüístico» (Koch / Oesterreicher 2007: 126). Es tracta, aleshores, d'una tècnica característica de la llengua oral que respon al principi d'economia del llenguatge (Díaz 2017: 181) i dota el text d'una vivesa i fluïdesa pròpies d'un llenguatge eminentment oral, procediment que queda reflectit en totes les traduccions que s'empren per a aquesta anàlisi.

Les dues primeres traduccions a l'anglès mantenen el registre informal, encara que només en la primera podem veure el to despectiu o d'autocrítica-amb què la mateixa Natàlia descriu com se sent davant de la impossibilitat de fer-hi res, a través de l'adjectiu *silly*: «II. Senses relating to weakness, vulnerability, or physical incapacity. 2. Helpless, defenceless, powerless; frequently with the suggestion of innocence or undeserved suffering» (OED). En canvi, en la segona traducció només es manté la informalitat del registre per mitjà de la UF *in one's tracks* («informal Where one or something is at that moment; suddenly» Oxford Living Dictionaries). A més, veiem que en aquesta traducció es produeix un canvi de focalització; en altres paraules, mentre que en el TF hi ha una focalització cap a la reacció de Natàlia després que Quimet l'ature (conseqüència), en la traducció veiem que se centra en el fet que Natàlia haja sigut aturada per Quimet en el seu intent d'escapar (causa). Quant a la tercera traducció, el traductor ha prioritzat traslladar el significat, de manera que perdem les marques diafàsiques de col·loquialitat i de l'expressivitat de què disposa la construcció comparativa del TF i, a més, veiem que ocorre el mateix que en l'anterior traducció quant a la focalització. Això no obstant, i de la mateixa manera que ocorre en la traducció anterior, caldria buscar altres expressions perquè s'indiqués el caràcter dèbil i la manca de fermesa que caracteritza la protagonista, tal com es veu a mesura que avança la novel·la tenint en compte la relació que té amb Quimet una vegada casats: la supremacia de l'home sobre la dona que imperava en l'època. Algunes possibles solucions serien: *ninny* («colloquial and regional. A simpleton; a fool» OED), *dim-witted* («colloquial (orig. U.S.). A stupid or slow-witted person» OED) o *twit* («b. A fool; a stupid or ineffectual person. slang» OED), encara que amb aquesta darrera solució rebaixaríem el registre d'una manera notable per les connotacions argòtiques.

Quant a la traducció a l'espanyol, Sordo ha optat per seguir amb el mateix procediment que el TF, de manera que ens trobem davant d'una construcció comparativa, amb una clara voluntat per expressar en grau superlatiu la feblesa de Natàlia davant d'una situació de la qual no pot escapar, que, al seu torn, està també formada a partir de la UF *quedarse tonto* («V (col) quedarse pasmado o estupefacto. Con intención ponderativa» DFDEA). Així doncs, es mantenen les marques diafàsiques de col·loquialitat i el to despectiu, de la mateixa manera que ocorre en la traducció al francès. En aquest cas, també s'ha optat per una estructura comparativa per una clara influència del TF. Des del punt de vista semàntic, es tracta de la traducció que més s'aproxima al significat del TF per mitjà del mot familiar *niguedouille* («[n]igaud, sot, niais, benêt, bêta. Relatif à une personne qui ne fait pas preuve d'une grande intelligence, d'une grande vivacité d'esprit, qui manque de jugement ou d'expérience, mais au contraire, qui semble un peu simplette, naïf» <<https://goo.gl/WMWrpK>>), que, a més, ve reforçat per l'adjectiu *vraie*,¹² que dota l'ad-

12. «(EMPHATIQUE) C'est un vrai con. Une vraie crapule» LPR.

jectiu d'un valor emfàtic. A més, el fet que es tracte d'un mot que ja no s'utilitza més de manera natural en la parla quotidiana evoca una situació d'oralitat que va ocórrer en un temps determinat del passat, atès que se n'han documentat usos en obres literàries¹³ durant el període de temps en què transcorre la novel·la.

4.2. VINGA CÓRRER COM SI M'EMPAITessin TOTS ELS DIMONIS DE L'INVERN

La nanseta de fil es va trencar i allà van quedar els enagos. 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*. Vaig arribar a casa i a les fosques em vaig tirar al llit, al meu llit de noia, de llautó, com si hi tirés una pedra. Tenia vergonya. (CAT, p. 70)

The little thread buttonhole broke and the petticoats stayed where they were. I jumped out, I nearly caught my foot in them and off with me *as fast as I could go as if all the devils in hell were after me*. I got home and dropped into my bed in the dark, the bed I had as a girl, a brass bed, like a stone being dropped. I was so ashamed. (EN1, p. 11)

The loop broke and my petticoat ended up on the ground. I jumped over it, almost tripping, and then *I started running again like all the devils in hell were after me*. I got home and threw myself on the bed in the dark, my girl's brass bed, like I was throwing a stone onto it. I felt embarrassed. (EN2, p. 19)

The cotton broke and my petticoat dropped. I jumped over it, almost tripped and *ran as if all the devils in hell were at my heels*. I got home and threw myself on my bed in the dark, on my little girl's brass bed, as if I was hurling a stone at it. I was so ashamed. (EN3, p. 5)

La presilla de hilo se rompió y allí se quedaron las enaguas. Salté por encima, estuve a punto de enredarme un pie en ellas y *venga correr como si me persiguieran todos los demonios del infierno*. Llegué a casa y a oscuras me tiré en la cama, en mi cama de soltera, de latón, como si tirase una piedra. Me daba vergüenza. (ES, p. 13)

La ganse s'est cassée et le jupon est tombé. 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*. Je suis arrivée à la maison et, dans le noir, je me suis jetée sur mon lit, mon lit de jeune fille, en cuivre, comme une pierre. J'avais honte. (FR, p. 18-19)

Després que Quimet ature Natàlia en el seu intent de tornar a casa una vegada acabat el ball i provoqe que aquesta se senta mancada de caràcter davant la impossibilitat de respondre, fleuma i, en paraules de la pròpia Natàlia, *aturada com una bleada*, la protagonista continua amb el seu desig per arribar a casa i aquesta vegada corre més, encara que Quimet la segueix també corrent molt apressat, de manera que provoca la impressió com si es tractara d'una persecució: *vinga córrer com si m'empaitessin tots els dimonis de l'infern*.

Si observem amb deteniment la comparació, veiem que hi ha una clara voluntat de modificació creativa per a obtenir uns efectes estilístics i literaris que no aconseguiríem amb la comparació estereotipada de la qual prové: «[c]om un dimoni, o com a dimonis:

13. El *Centre National de Ressources Textuels et Lexicals* documenta textos que empen el mot en tant que substantiu durant les dècades dels trenta i dels quaranta, període de temps en què transcorre l'acció de la novel·la, de manera que dotaria la situació d'una major versemblança (<<https://goo.gl/3zjrx>>).

amb gran fúria, rapidesa, activitat. Tots eren com a dimonis | contra vós mon Redemptor, Alcover Cont. 105» (*DCVB*). Així doncs, d'aquesta manera obtenim: d'una banda, la intensificació com a conseqüència de l'ús d'una comparació estereotipada —que ha sofert un procés de desautomatització— amb una clara voluntat d'emfasitzar la rapidesa amb què corren tots dos personatges per tal d'expressar els sentiments que sent Natàlia quan és perseguida per Quimet i, d'altra banda, l'evocació de la imatge hiperbòlica de la protagonista corrent seguida o, fins i tot, perseguida per tots els dimonis de l'infern, que en aquest cas estarien representats per Quimet. A mode de curiositat, aquesta comparació creativa ve reforçada per la construcció *vinga córrer*, que emfasitza encara més, si és possible, l'apressament amb què corren tots dos i el caràcter durador de l'acció, atès que la finalitat de la construcció és «indicar el caràcter apressat, insistent o durador d'una acció o objecte» (<<https://goo.gl/schKTQ>>), matís que ha resultat tot un repte a l'hora de traslladar en les traduccions a les distintes llengües. A més, es tracta d'una construcció que està restringida a

diálogos de obras literarias, o a textos escritos desde el punto de vista medial, pero conceptualmente orales [...] de formalidad baja, caracterizados por la aparición de numerosos rasgos coloquializadores [...] con una alta carga de expresividad y espontaneidad (González 2013: 80).

En les traduccions a l'anglès, veiem que han estat traduïdes d'una manera més o menys semblant a la comparació del TF, comparacions que, de la mateixa manera que en català, parteixen de la comparació «a. like the devil, like devils, †as a devil and variants: with the speed, energy, violence, desperation, cleverness, or other quality attributed to devils or the Devil; extremely, excessively» (*OED*). Això no obstant, el caràcter insistent només el recuperariem en la primera de les traduccions a través de la construcció comparativa *as fast as I could*, encara que, i de la mateixa manera que ocorre en totes les traduccions a excepció de l'espanyola, perdriem el valor duratiu de l'acció. Resulta interessant mencionar, en la tercera de les traduccions a l'anglès, que a través de la construcció *at my heels* («at (also on, upon, †in) a person's heels and variants: closely following (either in time or space); in close pursuit of; close behind; soon after» *OED*) s'emfasitza la proximitat que existeix entre Natàlia i Quimet, de manera que el caràcter apressat de la construcció *vinga córrer* quedaria compensat, en part, per com de prop es troben tots dos, atès que implica que Natàlia haja de córrer encara més ràpid. Malgrat els diferents matisos, veiem com en cadascun dels casos les traduccions resulten versemblants, donat que hi ha una clara voluntat per part de Natàlia per escapar de Quimet, qui la segueix també molt apressat.

La traducció de l'espanyol ha estat bastant propera al text de partida, ja que en espanyol també trobem la comparació «como el demonio (o como un demonio, o más que un demonio) adv. (col.) mucho. Con intención ponderativa y esp. referido a algo que se considera negativo» (*DFDEA*). A més, en aquest cas també recuperem el matís de la construcció *vinga córrer* del text de partida amb la construcció *venga correr*, encara que, per possible influència del català, el traductor ha omès la preposició que hi sol aparèixer, ja que la construcció espanyola és «venga a + infinitivo» (González 2013: 80). En aques-

ta traducció, també s'ha mantingut la construcció *como si* («expresión que introduce una explicación o una idea a través de una comparación con otra idea» <<https://goo.gl/q5Z7GN>>). En el cas del francès, ocorre d'una manera semblant, així que ens trobem en les fonts documentals amb «comme un beau diable & comme un bon et beau diable ; comme un diable ; comme cent mille diables – locution intensif, avec énergie (souvent associé à l'agitation, aux mouvements désordonnés» (<<https://goo.gl/b2qc7r>>). Igualment que ocorre en (EN2) i (EN3), perdem la iteració i el caràcter duratiu —incloent aquí també (EN1)— que es desprén de la construcció *vinga córrer*, ja que «se mettre à : commencer à faire» (LPR) simplement indica l'inici de l'acció.

4.3. COM SI JO FOS UN PLAT DE SOPA

Uns quants ximples em van començar a dir coses per molestar-me i un de molt gitano es va acostar més que no pas els altres i va dir, està bona. *Com si jo fos un plat de sopa*. Tot plegat no em feia cap gràcia. Era veritat, però, que el meu pare sempre em deia que jo era de mena exigent... però és que a mi em passava que no sabia ben bé per què era al món. (CAT, p. 89)

A few stupid nasty fellows started saying things to annoy me and there was one very gypsy-looking type who came much closer than the others and said, she looks good. *As if I was a plate of soup*. I didn't like it at all. It's true, though, that my father used to say I was sort of stuck-up... but the truth was that I really didn't know why I was on the earth at all. (EN1, p. 31)

Some creeps started saying things to annoy me and one who looked like a gypsy came closer than the others and said, "Wow, what a dish!" *Like I was a bowl of soup*. All together, I didn't think it was very funny. It's true, though, that my father always said I was touchy... but I really didn't have any idea what I was doing in the world. (EN2, p. 38)

A few idiots started saying things to annoy me and one who looked like a gypsy came closer than most and said, she's tasty. *As if I were a bowl of soup*. I wasn't at all amused. However, it was true my father always said I was a prickly so-and-so... On the other hand, I really did feel that I didn't know what I was doing on this planet. (EN3, p. 25-26)

Unos cuantos tontos me empezaron a decir cosas para molestarte y uno muy gitano se acercó más que los otros y dijo, está buena. *Como si yo fuese un plato de sopa*. Todo aquello no me hacía ninguna gracia. Claro que era verdad, como mi padre siempre decía, que yo había nacido exigente..., pero lo que a mí me pasaba es que no sabía muy bien para qué estaba en el mundo. (ES, p. 37-38)

Quelques benêts ont commencé à me dire des choses pour m'embêter et un qui faisait très gitan s'est approché plus que les autres et m'a dit vous êtes bonne. *Comme si j'étais une assiette de soupe*. Tout ça ne m'amusait pas beaucoup. C'est vrai, pourtant, mon père me disait toujours que j'étais du genre exigeant... Mais c'est que je ne savais pas très bien pourquoi j'étais au monde. (FR, p. 40-41)

La societat masculista imperant en l'època és evident, tal com podem veure en repetides ocasions al llarg de l'obra, una jerarquia força assumida per Natàlia que es manifesta a través de com actua, però també com pensa. El simple fet que es trobe fent un passeig pel carrer després d'acomiar-se de Quimet mentre fa una ullada als aparadors de les tendes és motiu perquè un jove se li acoste per dir-li que és molt guapa, encara que Natà-

lia ho accepta tot mantenint els rols jeràrquics de l'època: «Natàlia remains at the mercy of the male figures throughout the novel and learns to accept her place in the patriarchal family structure» (Evelyn 2012: 66).

En el cas de la comparació del TF, no hi ha tant un predomini d'un valor intensificador, com hem pogut veure en la resta de les comparacions que analitzem en aquest estudi, sinó que hi destaca el valor irònic amb què la protagonista, sempre fent ús de la tècnica de l'escriptura parlada, respon davant de les paraules del gitano fins al punt d'arribar a esdevenir caricaturesc (Gamisans 1991). Dins de la *GELC*, aquesta mena de comparacions es classifiquen dins de les construccions amb la conjunció *si*, les quals tenen un valor hipotètic o contrafactual propi de les pròtesis de les condicionals irrealis.

Quant a les traduccions, ha estat traduït d'una manera més o menys literal i, en tots els casos, s'hi recull el to irònic davant d'una situació en la qual Natàlia no sap com respondre. Convé abordar, a més, el to col·loquial de l'expressió *estar bona*: «11. Adj [col·loq.] Que suscita atracció sexual. *El meu amic està molt bo*» (*DNV*), marca diafàsica que es trasllada en les diferents traduccions, a excepció de la primera traducció en anglès. Mentre que en la segona traducció a l'anglès es tradueix per l'expressió *what a dish* que, encara que passada de moda, respon a «a sexually attractive person» (*CamDic*); en la tercera traducció per l'adjectiu *tasty* («b. *figurative*. Pleasant, agreeable, attractive.» *OED*) amb marques diafàsiques i diatòpiques. En el cas de l'espanyol també s'ha traduït per l'expressió *estar buena*: «6. (coloquial) (atractivo) a. hot (coloquial) *Ese actor está bien bueno*; <<https://bit.ly/391h0P7>>», mentre que en el francès, amb la mateixa expressió que en català, encara que hi ha un canvi de registre: «8 VULG. Se dit d'une femme sexuellement attirante → *sexy*» (*LPR*).

4.4. COM SI TOT ELL S'EMMELÉS

—És cadira d'home, va dir. I la hi vaig deixar estar. Va afegir que l'havia d'encerar cada dissabte perquè la fusta havia de treure tot el llustre i lluir les aigües. Assegut a la cadira, posava una cama sobre de l'altra. Si fumava, per treure el fum a fora, tancava una mica els ulls d'una mena de manera *com si tot ell s'emmelés*. Ho vaig explicar a la senyora Enriqueta. (CAT, p. 103)

—It's a man's chair, he said. And I didn't argue with him. He added that I'd have to wax it every Saturday because one had to coax all the shine out of the wood and bring out the grain. Sitting in the chair he'd cross his legs. If he was smoking, so as to get all the smoke out, he'd close his eyes *as if he was pleased as punch*. I told Senyora Enriqueta about it. (EN1, p. 42)

“It's a man's chair,” he said. And I left it at that. He added that we'd have to polish it every Sunday so all the juice would come out of the wood and make it shine. He'd sit in the chair and cross his legs. If he was smoking, he'd blow the smoke out with his eyes half shut, *like some kind of sweetness was going all through him*. I told Senyora Enriqueta about it. (EN2, p. 48)

‘It's a man's chair,’ he said. I didn't go near it. He said you should polish it every Saturday to bring out the grain and make it gleam. He sat in the chair and crossed his legs. If he was smoking, he'd half shut his eyes *as if he were in seventh heaven*, and exhale. I told Mrs Enriqueta about all that. (EN3, p. 37)

—Es silla de hombre, dijo. Y la dejé. Añadió que la tenía que encerar cada sábado porque había que sacar todo el brillo a la madera y hacer que tuviese reflejos. Sentado en la silla, cruzaba una pierna sobre la otra. Si fumaba, para echar el humo cerraba un poco los ojos de un modo *como si todo él se derritiera*. Se lo conté a la señora Enriqueta. (ES, p. 51)

—C'est une chaise d'homme, a-t-il dit. Et je la lui ai abandonnée. Il a ajouté que je devais la cirer tous les samedis, le bois devait briller de tout son lustre et ses reflets jouer. Installé sur sa chaise, il croisait les jambes. S'il fumait, pour rejeter la fumée il fermait un peu les yeux, d'une drôle de manière, *comme s'il devenait tout miel*. Je l'ai expliqué à Mme Enriqueta. (FR, p. 52)

Una vegada casats i ja vivint tots dos junts, sempre és un orgull per a Quimet fer mobles de fusta per a la nova llar, ja que, en paraules del personatge, per a alguna cosa es dedica a l'ebenisteria. D'entre alguns dels mobles que fa, un d'aquests és una cadira, encara que només la pot utilitzar ell, ja que es tracta d'una cadira d'home. Una vegada està acabada, seu i, mentre fa una pipada, tanca els ulls i sent un gran plaer per la faena feta.

En el cas de la comparació del TF, Rodoreda empra el sentit figurat del verb *emmelar* («Posar mel; endolcir com de mel; cast. enmelar. Llepar-se els llavis com si se li emmelessin del seu bell dir, Ruyra Parada 41 || fig. Per son cant que els aires emmela, Atlàntida ix. Amb quina fruïció escoltava aquelles paraules! Com se m'hi emmelava l'ànima!, Ruyra Pinya, ii, 144» *DCVB*) per descriure el gran plaer —intensificació que percebem a través de l'estructura comparativa— que provoca a Quimet el que està fent, de manera que veiem una mena de continu entre la imatge que s'evoca de Quimet assegut en la cadira nova mentre fuma assegut amb cara de plaer quan tanca els ulls i la intensificació com a conseqüència de la gran satisfacció que li provoca aquesta situació. A més, el fet que tracte de buscar la precisió de les paraules per a dotar d'una major expressivitat la sensació de gran plaer que sent Quimet en un moment determinat ens remet a la precisió descriptiva tan característica de l'autora barcelonina, precisió que es tracta de mantenir en les diferents traduccions a través de procediments diversos, encara que amb alguns matisos i interpretacions diferents depenen de les traduccions.

Atès que es tracta d'una estructura comparativa que no apareix recollida en les fonts documentals, sinó més aviat a partir del sentit figurat del verb *emmelar* Rodoreda compond una comparació hiperbòlica, les traduccions han estat diverses. En la primera de les traduccions a l'anglès, O'Shiel ha optat per la unitat fraseològica *as pleased as punch* que apareix fixada en els diccionaris amb el significat de «b. as pleased (also proud, etc.) as Punch: extremely pleased, proud, etc.» (*OED*), de manera que veiem que el significat del text de partida hi queda reflectit. La marca diastràtica de l'expressió d'un registre eminentment informal reforçaria la versemblança de la situació, ja que resulta tot un orgull per a Quimet poder fer mobles de fusta per a la nova llar, encara que de l'origen de la comparació deriven unes connotacions que no estan presents en el TF.¹⁴ Resulta interes-

14. «'As pleased as Punch' derives from the puppet character Mr. Punch. Punch's name itself derives from Polichinello (spelled various ways, including Punchinello), a puppet used in the 16th century Italian Commedia dell'arte. Punch and Judy shows, the popular summer-time entertainments on British beaches, have been somewhat in decline from the latter half of the 20th century onward, due to them

sant en aquesta traducció el fet que O'Shiel haja tractat d'imitar l'estructura sintàctica del TF: *com si – as if*,¹⁵ tot i que amb la unitat fraseològica ja estava traslladant el significat de la comparació del català.

Quant a la segona traducció en anglès, Rosenthal tracta de parafrasejar la comparació del TF, amb un resultat força visual. Així doncs, el substantiu *sweetness* («a. Pleasantness to the mind or feelings; delightfulness» *OED*) indica el plaer que sent Quimet assegut en la cadira mentre fuma, que mitjançant la parafrasi que compon el traductor evoca metafòricament una mena de sensació plaent que li recorre tot el cos, de manera que resultaria més visual que la comparació del TF. A més, la construcció *kind of* confereix informalitat al registre, donat que es tracta d'una expressió comuna en la llengua parlada.

Pel que fa a la darrera traducció a l'anglès, Bush també ha tractat de parafrasejar el significat de l'expressió en català. Per mitjà de la col·locació *seventh heaven* representa el sentit de la situació agradable, ja que «1. Also with capital initials. The most exalted level of heaven, esp. the highest and most holy and blessed of the hierarchical series of heavens described in Jewish and Islamic theology» i «2. fig. A place or state of supreme bliss. Now chiefly in in seventh heaven: ecstatically happy» (*OED*) amb marques diafàtiques d'informalitat, encara que amb possibles connotacions religioses que no estan presents en el TF.

Quant a la traducció a l'espanyol, Sordo ha seguit un procediment similar al que utilitza Rodoreda, de manera que, a partir del sentit figurat del verb *derretir* («1. tr. Liquidar, disolver por medio del calor algo sólido, congelado o pastoso. U. t. c. Prnl»), expressa el plaer en grau superlatiu que sent Quimet una vegada la faena està feta i reposa en la nova cadira que ell mateix ha fet mentre fa una pipada; així doncs, la comparació, tot copiant l'estructura sintàctica del TF, confereix l'expressivitat que pertoca per a manifestar el gran plaer de Quimet.

Sobre la traducció al francès, podem veure que Lesfargues ha optat per una estructura comparativa, dins de la qual trobem una unitat fraseològica que apareix recollida amb el significat de «[d]evenir aimable, docile ; très aimablement ; exagérément aimable et doux» (<<https://goo.gl/cou9VN>>), que pel context fa decantar-nos per l'opció d'estar dòcil, tranquil, com una cosa que realment el tranquil·litza, significat que considerariem conseqüència de la satisfacció que li provoca fer una pipada mentre està assegut a la cadira. Tanmateix, per mitjà del substantiu *drôle* («[h]omme roué à l'égard duquel on éprouve de l'amusement et de la défiance» *LPR*), veiem que, a ulls de Natàlia, pot arribar a resultar una situació còmica i divertida.

being seen as politically incorrect. That's hardly surprising as the main character Punch is a wife-beating serial killer» (<<https://goo.gl/1ejcmQ>>).

15. «Introducing a supposition, or way of conceiving some entity or situation, that is not to be taken literally, but yields some insight or convenience in metaphysics. Also absol. and attributive.» *OED*.

4.5. COM SI VINGUessin DEL GRAN POU DE LA PENA

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. (CAT, p. 218)

And then voices started to be heard from far away, like *as if they were coming out of a deep well of pain*, as if they were coming half stifled from throats that were being cut, from lips that couldn't speak, and the whole church went dead: the priest nailed to the altar, with his satin chasuble and the cross of blood and precious stones and all the people stained with the shadowy colours of the panes of the tall narrow windows. (EN1, p. 152)

And I began to hear some far-off voices, *like they were coming from the great well of sorrows*, like they were gurgling out of slit throats, out of lips that couldn't speak and the whole church was dead: the priest nailed to the altar with his silk chasuble and his bloody jeweled cross, the people spattered with the shadows of colors from those panes in the tall, thin windows. (EN2, p. 150)

And voices sounded in the distance, *as if they were coming from the great well of suffering*, as if they were splutters from severed necks, from lips that couldn't speak, and the whole church was left for dead: the priest nailed to the altar, in his silk chasuble, cross of blood and sparkling gems, the people covered in coloured blotches from the high, narrow stained-glass windows. (EN3, p. 149)

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 gente manchada por las sombras de colores de los cristales de las ventanas estrechas y altas. (ES, p. 180)

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 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. (FR, p. 171-172)

Un sentiment constant en Natàlia que podem veure al llarg de la novel·la és l'angoixa i la por que sent en nombroses ocasions com a conseqüència de conflictes personals amb la societat (situacions de guerra, submissió classista, etc.) que comporten desequilibris psicològics (cf. Cortés 2006), de manera que la protagonista manifesta una gran humanitat i pietat amb la intenció d'oferir una visió profunda de l'existència.

En el cas de la comparació del TF, veiem el pas d'un llenguatge que més o menys es correspon a la realitat amb un llenguatge poètic, d'un cert realisme a la poetització amb la intenció d'expressar com de lluny es trobaven les veus llunyanes que sentia amb els matisos d'angoixa que es desprenen com a conseqüència d'una actitud existencialista envers la vida. Tots aquests matisos i connotacions s'han mantingut en les diferents traduccions per mitjà de traduccions bastant literals i fidels al TF.

4.6. EM VAIG TORNAR COM UNA FIGA-FLOR

I anava per carrers deserts i vivia a poc a poc... I de tant anar d'una flonjor a una altra, *em vaig tornar com una figa-flor* i tot em feia plorar. I sempre duia un mocadoret a dintre la màniga. (CAT, p. 245-246)

And I went through deserted streets and lived slowly... And from going from one weakness to another, I became *as soft as an early fig*, everything made me cry. And I always had a little hanky up my sleeve. (EN1, p. 181)

And I walked through the deserted streets and my life went very slowly... And from always being around soft, gentle things I *got to be sort of sappy* and everything made me cry and I always carried a little handkerchief up my sleeve. (EN2, p. 176)

And I'd walk along deserted streets and lived in easy-does-it fashion... And I spent so long in one dreamy spell or another that I *became a big softy* and everything made me cry. And I always kept a little handkerchief tucked up my sleeve. (EN3, p. 179)

E iba por las calles desiertas y vivía muy despacito... Y de tanto ir de una blandura a otra me puse *blanda como una breva* y todo me hacía llorar, y siempre llevaba un pañuelito dentro de la manga. (ES, p. 218)

Je me promenais dans les rues désertes et je vivais au ralenti... Et à force de vivre ainsi, mollement, je *suis devenue comme une figue-fleur* : tout me faisait pleurer. Et j'avais toujours un petit mouchoir dans la manche. (FR, p. 204)

Resulta evident que a mesura que avança la novel·la les coses no es posen gaire fàcils per a Natàlia, qui haurà de superar una sèrie d'entrebancs que s'interposen en el seu camí, amb poca o cap mena d'ajuda. Això no obstant, el fet que haja de ser forta durant molt de temps fa que arribe un punt que esdevinga dèbil, susceptible i que totes les dificultats amb què es troba li afecten amb més facilitat i, per consegüent, expresse les seues emocions d'una manera més viva: *em vaig tornar com una figa-flor*.

En aquesta darrera comparació i, de la mateixa manera que ocorre en el primer dels exemples, a partir del significat de *figa-flor*¹⁶ («masculí i femení despectivament *bleda 2*»¹⁷ *GDLC*), l'autora compon la comparació amb la finalitat d'obtenir una major intensitat per manifestar com de dèbil ha esdevingut Natàlia després de totes les misèries i penúries per les quals ha hagut de passar. El to de menyspreu de l'expressió fa de la protagonista una persona dèbil que es mostra força susceptible. A més, el caràcter popular de l'expressió dota de versemblança el comportament o la manera d'actuar tan fleuma d'un personatge que ha viscut i viu durant un període històric marcat per les guerres, moments en què tots els personatges, entre els quals s'inclou Natàlia, van haver de fer front a situacions molt complicades i pròpies de la guerra, com la fam i la misèria.

En la primera traducció a l'anglès, O'Shiel ha optat per una traducció bastant literal que pot haver estat motivada per la no identificació de la comparació en qüestió o per la

16. També veiem en el *DCVB* l'expressió: «[I]oc.—a) Més blan (o més moll) que una figa flor: molt fluix, o delicat, o mancat d'energia. Tornant-se més blanets que les figues sechols (figues de color de dolsayna, molt primerenques y bones), Caps y sent. 22».

17. «figuradament adjectiu i masculí i femení Dit d'una persona no gens espavilada, mancada de vigor, de tremp. No en farem res, de tu: ets un bleda acabat» (*GDLC*).

voluntat de mantenir *early fig*. Malgrat que el significat es puga deduir gràcies al context (*everything made me cry*), veiem que no recull les marques pròpies del registre col·loquial i el to despectiu de l'expressió del TF. Així doncs, en aquest cas també serien vàlides les traduccions que hem proposat en el primer dels exemples, com *ninny*, *dim-witted* o *twit*.

Quant a la segona traducció, Rosenthal ha tractat de parafrasejar el significat de la comparació del TF, tot mantenint el to informal i despectiu per mitjà de l'adjectiu *sappy* («North American informal Excessively sentimental; mawkish» *Oxford Living Dictionaries*); tanmateix, la tria comporta marques diatòpiques d'Amèrica del Nord. A més, mitjançant l'expressió informal *sort of* («To some extent; in some way or other (used to convey inexactness or vagueness)» *Oxford Living Dictionaries*), en certa manera, rebaixa o, fins i tot, tracta de mostrar-se eufemístic amb l'expressivitat de la qualitat. De la mateixa manera ha ocorregut amb la tercera de les traduccions, en què Bush ha tractat de parafrasejar la comparació del TF també mantenint el to informal i despectiu, però en aquest cas, per mitjà de l'adjectiu *softy* («softheaded, weak, or sentimental person» *Oxford Living Dictionaries*). En aquest altre cas hem trobat marques diatòpiques, ja que normalment l'adjectiu s'empra en l'anglès britànic. En canvi, en aquesta darrera traducció, per mitjà de l'expressió informal *a big* («informal attributive Doing a specified action very often or on a very large scale» *Oxford Living Dictionaries*) intensifica com de dèbil se sent la protagonista, traducció que dotaria la situació d'una major versemblança tenint en compte com de susceptible ha esdevingut amb el pas del temps.

En el cas de la traducció a l'espanyol, s'ha optat per una comparació estereotipada col·loquial («más blando, da que una breva 1. loc. adj. Dicho de una persona: Que, habiendo estado antes muy tenaz, se ha reducido a la razón o a lo que otros le han persuadido» *DFDEA*) i que, a més, encaixa perfectament amb el significat i la funció de la comparació del TF, tot i que perdem el to despectiu que resulta de gran importància per a la versemblança de la situació que es tracta d'evocar. Volem destacar d'aquesta traducció l'ús del substantiu *despacito* amb un sufix apreciatiu, tipus de derivació apreciativa força present en la llengua parlada informal, i molt recurrent en altres obres de l'autora com el volum *La meva Cristina i altres contes* (cf. Bernal 2012).

De la mateixa manera que ocorre en la primera de les traduccions a l'anglès, Lesfargues no ha sabut resoldre la comparació i s'ha mantingut literal,¹⁸ de manera que no ajuda que el lector perceba com de fleuma és Natàlia després de tant de temps d'haver estat forta. Malgrat l'opacitat del significat de la comparació en aquest cas, l'adverbi *mollement* («Sans vigueur, sans énergie. → faiblement. Travailler mollement, sans ardeur, sans empressement. Réclamer qqch. mollement, avec mollesse, sans conviction. → timidement» *LPR*) ens permetria esbrinar el significat d'aquesta comparació, a més de l'ajuda que proporciona el context, així que hi hauria la possibilitat de prescindir de la comparació atès que no aporta informació nova. Una solució podria ser: *je suis devenue*

18. De fet, el diccionari *Larousse* només recull el fruit: «figue d'été, figue fleur, première figue, figue qui ne mûrit pas à l'automne mais qui, arrêté dans son développement pendant l'hiver, mûrit l'été suivant». Altres fonts que hem emprat per a aquest estudi com *Le Petit Robert* només ofereixen la definició del mot *figue*.

une femme molle, très molle, donat que per mitjà de la repetició de l'adjectiu estariem posant un major èmfasi en la manca de caràcter que tenim en el TF i que, per tant, resultaria més versemblant dins del context en què ens trobem.

5. REFLEXIONS FINALS

Una anàlisi detallada d'una mostra de les comparacions que empra l'autora barcelonina en *La plaça del Diamant* ens ha permès veure i, a més, demostrar l'ús d'un llenguatge altament elaborat, amb una evident precisió i adequació de les paraules en cada situació comunicativa de manera que els enunciats disposen de l'expressivitat que hi pertoca, tal com s'ha pogut constatar en els diferents procediments que usa en la modificació i creació de noves comparacions amb la finalitat d'obtenir uns efectes estilístics i literaris determinats,¹⁹ ja que «Rodoreda és escriptora, una gran escriptora, i com que obtenir aquests resultats és justament feina de l'escriptor, per això ella se'n surt tan bé, encara que sigui difícil aconseguir-ho» (Triadú 1963: 138). Així doncs, el fenomen de la idiomàticitat o sentit figurat resulta una eina fonamental que permet dotar els enunciats d'una precisió semàntica que no seria possible sense explotar aquesta mena de recursos lingüístics. La voluntat creativa és present, en gran mesura, en aquells casos en què la paraula esdevé insuficient per a expressar les emocions, els sentiments o simplement el punt de vista de la realitat que envolta Natàlia. Exemples evidents els podem veure en aquelles comparacions que hem classificat en tant que *comparacions irreal*s, en què la imaginació de Rodoreda traspasa els límits i el joc amb el llenguatge esdevé gairebé poètic; comparacions com «arrugades com si haguessin arribat als cent anys» (Rodoreda 1962: 249) o «verdes com la serp que vivia amagada i amb una poma a la boca de calaix» (Rodoreda 1962: 249), encara que es tracta de les comparacions que menys problemes plantegen en les traduccions perquè, com hem pogut constatar en els exemples (3) i (5), mantenir-se literal al TF esdevé una solució senzilla i al mateix temps adequada per traslladar les connotacions i els matisos que tracta d'expressar l'autora.

Des del punt de vista traductològic, traslladar aquesta mena d'expressions resulta tot un repte per al traductor a causa de la gran varietat de connotacions addicionals que poden tenir dins del context en què s'insereixen, i aconseguir una equivalència total (cf. Corpas 2003) esdevé una tasca gairebé impossible. Nogensmenys, la traducció d'aquest

19. En un estudi sobre la narrativa de l'obra de postguerra de Rodoreda, Arnau (2012: 51) assegura que «Rodoreda demostra que posseeix, també, una poderosa imaginació, perquè, si d'una banda és capaç de trobar les paraules i les estratègies necessàries per a recrear, amb una gran precisió, el que els seus personatges van observar, també sap imaginar el que resulta més eficaç per crear un sentit determinat a la novel·la [...]. I aquesta visualitat que recorre a tècniques pictòriques, més d'una vegada, és un dels trets més destacats del valorat estil rodoredià de postguerra». Aquestes paraules per part de l'estudiosa Arnau queden corroborades per la classificació de les comparacions que hem ofert més amunt, en què hi ha un clar predomini de la modificació de la forma lexicalitzada, o fins i tot, de la creació de noves estructures comparatives, grup que té una major presència en la novel·la que estudiem.

llenguatge és important en la consecució d'un text versemblant i natural, ja que en última instància allò que es pretén aconseguir en una traducció literària (o la traducció d'un text literari) és mantenir-se pròxims a l'estil del TF. En qualsevol dels casos, la traducció s'ocupa de reflectir no només allò que es diu, sinó com es diu, de manera que els traductors han de prestar especial atenció a l'estil (Boase-Beier 2014: 394). A més, a partir de les traduccions s'han pogut estudiar les diferents interpretacions que s'ofereixen en cadascun dels casos analitzats —força interessant en el cas de l'anglès pel fet de tenir tres traduccions en una mateixa llengua i, per tant, tres interpretacions d'un mateix text— i, d'aquesta manera, descriure les divergències que hi ha. Aquestes diferents interpretacions en alguns dels casos, conseqüentment, afectaran en menor o major mesura la recepció de l'obra literària que en farà el lector, encara que allò que és realment interessant en la lectura de literatura estrangera és «precisely its foreignness, the opportunity to experience a cultural difference in the uniquely engaging form that a literary work can offer» (Venuti 2009: 41). Resulten interessants les interpretacions variades del gran plaer que sent Quimet en l'exemple (4), que, malgrat la disparitat de solucions ofertes pels traductors, els lectors de les traduccions poden percebre-les en tant que versemblants, donada la situació i el comportament que mostra el personatge. No ocorre de la mateixa manera en algunes de les traduccions de l'exemple (6), en què el gran pes del TF o la no identificació del caràcter idiomàtic de l'expressió ha provocat que els traductors optaren per una traducció literal, fet que ha donat lloc a un significat poc transparent per expressar com ha esdevingut Natàlia després de tanta misèria i penúria i, per tant, un procediment de traducció que suposa una sintaxi poc natural i fluida. És per aquest motiu que es proposen possibles solucions perquè el text dispose de la naturalitat i la col·loquialitat tan característica en *La plaça*.

Amb tot plegat, és ben sabut que el traductor és qui avaluarà els recursos de què disposa la llengua, les expectatives dels possibles lectors i l'entorn de l'obra en la cultura meta. Tenint en compte aquests tres criteris, cadascuna de les solucions que s'han plantejat de les comparacions que hem mostrat poden tenir avantatges i desavantatges, encara que s'haurien de tenir en compte més elements lingüístics per poder constatar les conseqüències a nivell macrotextual. Nogensmenys, l'estudi de les comparacions ens ha servit per analitzar de més a prop una xicoteta parcel·la del llenguatge de *La plaça del Diamant*, una característica prominent l'estil rodoredià.

6. BIBLIOGRAFIA

- ANDREU-BESÓ, Andreu (1999): «Linguistic and Cultural Insights in Two English Translations of Mercè Rodoreda's *La plaça del Diamant*», dins MCNERNEY, Kathleen (ed.): *Voices and Visions: The words and works of Mercè Rodoreda*. Londres: Associated University Presses, p. 148-155.
- ARNAU, Carme (1979): *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda. El mite de la infantesa*. Barcelona: Edicions 62.

- ARNAU, Carme (2008): «Mercè Rodoreda, novelista», *Túria: Revista cultural*, 87, p. 156-170.
- ARNAU, Carme (2012): *Mercè Rodoreda, l'obra de postguerra: exili i escriptura*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda, Institut d'Estudis Catalans.
- ARNAU, Carme / OLLER, Dolors (2013): «L'entrevista que mai no va sortir», dins MOHINO, Abraham (ed.): *Mercè Rodoreda. Entrevistes*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda, p. 264-273.
- BARÁNOV, Anatolij / DOBROVOL'SKIJ, Dimitrij (2009): *Aspectos teóricos da fraseología*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- BERNAL, Elisenda (2012): «The Translation of Fictive Orality and Diastratic Variation: Appreciative Derivation», dins BRUMME, Jenny / ESPUNYA, Anna (ed.): *The Translation of Fictive Dialogue*. Amsterdam / Nova York: Rodopi, p. 155-164.
- BOASE-BEIER, Jean (2014): «Stylistics and Translation», dins BURKE, Michael (ed.): *The Routledge Handbook of Stylistics*. Londres / Nova York: Taylor & Francis Group, p. 393-407.
- BRUMME, Jenny (2012a): *Traducir la voz ficticia*. Berlín / Boston: De Gruyter.
- BRUMME, Jenny (2012b): «Translating phrasemes in fictive dialogue», dins BRUMME, Jenny / ESPUNYA, Anna (ed.): *The Translation of Fictive Dialogue*. Amsterdam / Nova York: Rodopi, p. 269-285.
- BRUMME, Jenny (2013): «Diálogo ficcional, fraseología y traducción. 'Voller Container' o ¿cómo traducir una fórmula ficticia real?», dins MELLADO, Carmen (coord.), BUJÁN, Patricia / IGLESIAS, Nelly / LOSADA, Carmen (ed.): *La fraseología del alemán y español: lexicografía y traducción*. Munic: Peniope, p. 17-29.
- BRUMME, Jenny (2015): «Traducció i innovació. Un vell tema vist des de la versemblança del diàleg ficcional traduït», dins CARSTEN, Sinner / WIELAND, Khatarina (ed.): *Norma, ús i actituds lingüístiques. El paper del català en la vida quotidiana*. Leipzig: Leipzig Universitätverlag, p. 75-90.
- BRUMME, Jenny (2019): «Lengua viva en la traducción. Variedades y acentos en un modelo integrado. A propósito de *Águilas y ángeles*, de Juli Zeh», *Oralia*, vol. 22, núm. 2, p. 265-282.
- CABRERA, Carles (2016): «La plaça del Diamant de Mercè Rodoreda i la seva difusió a través de les traduccions», dins MASSOT, Josep (coord.): *Estudis de llengua i literatura catalanes LXX. Miscel·lània Jordi Bruguera/4*. Barcelona: Publicacions de l'Abadía de Montserrat, p. 175-188.
- CamDic = *Cambridge Dictionary*. En línia: <<https://dictionary.cambridge.org/>>. [Consulta: 21 de desembre de 2019.]
- CoDic = *Collins Dictionary*. En línia: <<https://www.collinsdictionary.com/>>. [Consulta: 20 de desembre de 2019.]
- CONCA, Maria / GUIA, Josep (2014): *La fraseologia. Principis, mètode i aplicacions*. València: Bromera.
- CONCA, Maria / GUIA, Josep (2017): «Les unitats fràsiques en context. *La meitat de l'ànima*, de Carme Riera», dins MONTOLIU, Xavier / MATEI, Ilinca (ed.): *La vida entre vides: Festschrift für Jana Balacciu Matei*. Bucarest: Omonia, p. 110-128.
- CONTRÍ, Imma / CORTÉS, Carles (1999): «La presència de la llengua oral en la narrativa simbòlica de Mercè Rodoreda. Un estudi de "Flors de debò" (1981)», dins MAS, Joan /

- MIRALLES, Joan / ROSSELLÓ, Pere (ed.): *Actes de l'onzè col·loqui internacional de llengua i literatura catalanes. Palma (Mallorca), 8-12 de setembre de 1997*. Palma de Mallorca: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 283-300.
- CORPAS, Gloria (1996): *Manual de fraseología española*. Madrid: Gredos.
- CORPAS, Gloria (2003): *Diez años de investigación en fraseología: análisis sintáctico-semántico, contrastivos y traductológicos*. Madrid: Vervuert.
- CORTÉS, Carles (2006): «El retrat psicològic dels personatges femenins de Mercè Rodoreda», *Des femmes. Regards catalans / sous la direction de Montserrat Prudon*. Saint-Denis: Université Paris 8-Vincennes Saint Denis, p. 153-174.
- CUENCA, Maria Josep (1998): «Mecanismes conversacionals en la narrativa breu de Mercè Rodoreda: el diàleg monologat», dins ALONSO, Vicente / BERNAL, Assumpció / GREGORI, Carme (ed.): *Actes del I Simposi Internacional de Narrativa Breu*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 399-416.
- DCVB = ALCOVER, Antoni / MOLL, Francesc de Borja (1980): *Diccionari català-valencià-balear*. En línia: <<https://dcvb.iec.cat/>>. [Consulta: 20 de desembre de 2019.]
- DDF = MARTÍ, Joaquim (2017): *Diccionari de fraseologia (segles XVII-XXI)*. València: Publicacions de la Universitat de València.
- DFDEA = SECO, Manuel / ANDRÉS, Olimpia / RAMOS, Gabino (2004): *Diccionario fraseológico documentado del español actual: locuciones y modismos españoles*. Madrid: Aguilar lexicografía.
- DÍAZ, Soledad (2017): «Estudio y traducción de los rasgos de inmediatez comunicativa en la novela *Ils sont votre épouvante et vous êtes leur crainte* de Thierry Jonquet», *Çédille: Revista de Estudios Franceses*, 13, p. 173-194.
- DIEC2 = *Diccionari de la Llengua Catalana* de l'Institut d'Estudis Catalans, segona edició. En línia: <<https://dlc.iec.cat/>>. [Consulta: 20 de desembre de 2019.]
- DNV = *Diccionari Normatiu Valencià*. En línia: <<http://www.avl.gva.es/lexicval/>>. [Consulta: 22 de desembre de 2019.]
- DSFF = ESPINAL, Teresa (2006): *Diccionari de Sinònims i Frases Fetes*. Barcelona: Universitat de Barcelona. Servei de Publicacions. En línia: <https://ddd.uab.cat/pub/llibres/2006/89642/Diccionari_sinonims_Espinal_a2006.pdf>. [Consulta: 20 de desembre de 2019.]
- DLE = *Diccionario de la lengua española*, Actualización 2018. En línia: <<https://dle.rae.es/?w=diccionario>>. [Consulta: 21 de desembre de 2019.]
- EVERLY, Kathryn (2012): «Masculinity, War and Marriage in “La plaça del Diamant” by Mercè Rodoreda», *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 37, núm. 1, p. 63-84.
- GAMISANS, Pere (1991): «La llengua de Mercè Rodoreda», dins FERRANDO, Antoni / HAUF, Albert (ed.): *Miscel·lània Joan Fuster. Estudis de llengua i literatura. Volum III*. València: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 353-358.
- GARCÍA-PAGE, Mario (2008a): *Introducción a la fraseología española. Estudio de las locuciones*. Barcelona: Anthrops.
- GARCÍA-PAGE, Mario (2008b): «La comparativa de intensidad: la función del estereotipo», *Verba*, 35, p. 143-178.
- GARCÍA-PAGE, Mario (2009): «Propiedades sintácticas de la comparativa estereotipada en español», *Romanistisches Jahrbuch*, 59, p. 339-360.

- GDLG* = *Gran Diccionari de la Llengua Catalana*. En línia: <<https://www.enciclopedia.cat>>. [Consulta: 20 de desembre de 2019.]
- GELC* = *Gramàtica Essencial de la Llengua Catalana*. En línia: <<https://geiec.iec.cat/portada.asp>>. [Consulta: 22 de desembre de 2019.]
- GONZÁLEZ, Marina (2013): «Usos y valores de veng a + infinitivo», *Iberoromania*, vol. 77, núm. 1, p. 72-89.
- GUSTÀ, Marina (2010): «Els tons de pell: notes sobre els estils rodoredians», dins MOLAS, Joaquim (ed.): *Congrés Internacional Mercè Rodoreda: ACTES, Barcelona, 1-5 d'octubre de 2008*. Barcelona: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales / Institut d'Estudis Catalans, Fundació Mercè Rodoreda, p. 83-93.
- IVORRA ORDINES, Pedro (2017): *Estudi de les Unitats Fraseològiques (UFs) en La plaça del Diamant i les seues traduccions a l'anglès, l'espanyol i el francès*. Treball de Fi de Màster. Universitat Pompeu Fabra.
- KEOWN, Dominic (2005): «No time for the Doves? Intrusion and Redrafting in the English Translation of “La plaça del Diamant”», *The Modern Language Review*, vol. 100, núm. 3, p. 659-672.
- KOCH, Peter / OESTERREICHER, Wulf (2007): *Lengua parlada en la Romania: espanyol, francès, italià*. Madrid: Gredos. [Traducció per Araceli López Serena.]
- KOLLER, Werner (2007): «Probleme der Übersetzung von Phrasemen», dins BURGER, Harald / DOBROVOL'SKIJ, Dimitrij / KÜHN, Peter / NORRICK, Neal (ed.): *Phraseology: An International Handbook of Contemporary Research*. Berlin / Boston: De Gruyter, p. 605-613.
- Larousse* = *Dictionnaire Larousse en ligne*. En línia: <<https://larousse.fr/dictionnaires/francais>>. [Consulta: 20 de desembre de 2019.]
- LPR* = *Le Petit Robert*. En línia: <<https://pr12.bvdep.com/robert.asp>>. [Consulta: 20 de desembre de 2019.]
- MALLAFRÈ, Joaquim (2010): «Les traduccions de l'obra de Mercè Rodoreda», dins MOLAS, Joaquim (ed.): *Congrés Internacional Mercè Rodoreda: ACTES, Barcelona, 1-5 d'octubre de 2008*. Barcelona: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales / Institut d'Estudis Catalans, Fundació Mercè Rodoreda, p. 69-81.
- MALLAFRÈ, Joaquim (2014): «Les traduccions a l'anglès de *La plaça del Diamant*», dins: JUFRESA, Monserrat / GARRIGA, Carles / MIRALLES, Eulàlia (coord.): *Som per mirar (II). Estudis de la literatura i crítica oferts a Carles Miralles*. Barcelona: Universitat de Barcelona Publicacions, p. 250-271.
- MARCO, Josep (2002): *El fil d'Ariadna. Anàlisi estilística i traducció literària*. Vic: EUMO Editorial.
- MARCO, Josep (2004): «Translating style and styles of translating: Henry James and Edgar Allan Poe in Catalan», *Language and Literature*, vol. 13, núm. 1, p. 73-90.
- MENA, Florentina (2003): «En torno al concepto de desautomatización fraseológica: aspectos básicos», *Revista electrónica de estudios filológicos*, 5. En línia: <<https://www.um.es/tonosdigital/znum5/estudios/H-Edesautomatizacion.htm>>. [Consulta: 4 de febrer de 2019.]
- OED* = *Oxford English Dictionary*. En línia: <<https://www.oed.com>>. [Consulta: 21 de desembre de 2019.]

- OXF* = *Oxford Living Dictionary*. En línia: <<https://en.oxforddictionaries.com/>>. [Consulta: 22 de desembre de 2019.]
- ROCA, Maria (1987): «Aspectes del sistema simbòlic a *La plaça del Diamant*», *Catalan Review*, vol. 2, núm. 2, p. 247-261.
- SHELLHEIMER, Sybille (2015): *La función evocadora de la fraseología en la oralidad ficcional y su traducción*. Berlín: Frank & Timme.
- TOURY, Gideon (1995): *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- TRIADÚ, Joan (1963): «Una novel·la excepcional: “La plaça del Diamant”, de Mercè Rodoreda», dins TRIADÚ, Joan: *Llegir com viure*. Barcelona: Fontanella, p. 132-139.
- VENUTI, Lawrence (2009): «Catalan literature», *World Literature Today*, vol. 83, núm. 5, p. 39-41.
- VIGARA, Ana (1992): *Morfosintaxis del español actual. Esbozo estilístico*. Madrid: Gredos.

Corpus

- RODOREDA, Mercè (1962): *La plaça del Diamant*. Barcelona: Bromera.
- RODOREDA, Mercè (1967): *The pigeon girl*. Londres: André Deutsch. [Traducció per Eda O'Shiel.]
- RODOREDA, Mercè (1980): *The Time of the Doves*. Nova York: GraywolfPress. [Traducció per David Rosenthal.]
- RODOREDA, Mercè (2006): *La Place du Diamant*. París: Gallimard. [Traducció per Bernard Lesfargues.]
- RODOREDA, Mercè (2007): *La Plaza del Diamante*. Barcelona: Ediciones Orbis S.A. [Traducció per Enrique Sordo.]
- RODOREDA, Mercè (2013): *In Diamond Square*. Londres: Virago. [Traducció per Peter Bush.]

RESUM

La llengua rodoorediana ha estat força ignorada al llarg dels anys tot i considerar l'autora barcelonina com una de les escriptores més eminents i traduïdes de la literatura catalana del segle XX. El present estudi té com a objectiu l'anàlisi d'una mostra de comparacions en tant que element característic per a expressar una qualitat en grau superlatiu. A través de *La plaça del Diamant* i les seues traduccions a l'anglès, l'espanyol i el francès oferirem una anàlisi detallada de com han afrontat els traductors aquest tret força característic en la novel·lística rodoorediana.

MOTS CLAU: Llengua rodoorediana, anàlisi estilística, comparacions, anàlisi traductològica.

ABSTRACT

Towards a stylistic analysis of *La plaça del Diamant*: similes, a figure of speech typical of Rodoreda. What does translation contribute?

Rodoreda's language has been largely neglected over the years despite the fact that she is considered one of the most prominent and widely translated writers of twentieth-century Catalan literature. This study aims to examine a sample of similes used as a way to refer to a superlative quality. Through *La plaça del Diamant* and its translations into English, Spanish and French, we will conduct a detailed analysis of how translators have dealt with this important figure of speech, which is highly characteristic of Rodoreda's narrative.

KEY WORDS: the language of Rodoreda, stylistic analysis, similes, approaches to translation.