




De la novela a la serie: *La Plaza del Diamante*

From the Novel to the Series: La Plaza del Diamante

 <https://doi.org/10.48162/rev.54.016>

Zoraida Sánchez Mateos

Universidad Internacional de La Rioja

Logroño, España

zoraida.sanchez@unir.net

Resumen

La transposición de best-sellers a series televisivas es una práctica cada vez más frecuente en la industria cinematográfica nacional e internacional. El presente estudio analiza la novela y la miniserie que se hizo de *La Plaza del Diamante* (1983) para resaltar el importante hito que marcaron en los ámbitos literario y audiovisual españoles, no solo por el gran éxito de público que obtuvieron, sino también por tratar desde una perspectiva diferente el tema de la Guerra Civil y de la posguerra. La obra de Mercè Rodoreda nos aporta una visión simbólica, humana y femenina de estas y la serie capta su carácter sombrío y represivo. Además, se han establecido las principales semejanzas y divergencias entre el texto y la serie para analizar si esta última introdujo cambios relevantes.

Palabras clave: La Plaza del Diamante; novela; serie; transposición

Abstract

The transposition of best-sellers to series is an increasingly frequent practice in the national and international industry. This study analyzes the novel and the mini-series that were made based on *La Plaza del Diamante* (1983), highlighting their place in the Spanish literary and audiovisual field, not only because of the great public success they obtained but also because they treated the subject of the Spanish Civil War and the Post-War on the small

screen from a different perspective. Mercè Rodoreda's work gives us a symbolic, human and feminine view of these events, while the series captures their dark and repressive character. The article discusses the main similarities and differences between the text and the adaptation to analyze whether the latter introduced significant changes.

Keywords: La Plaza del Diamante; novel, TV series; transposition

“Arriba, Colometa, que detrás de ti está toda la pena del mundo, deshazte de la pena del mundo, Colometa. Corre, deprisa. Corre más deprisa que las bolitas de sangre no detengan tu paso, que no te atrapen, vuela”

Rodoreda, La Plaza del diamante

La transposición de *best-sellers* a series de ficción es una práctica cada vez más habitual en la industria audiovisual, como lo demuestran los recientes datos aportados por Manshel, McGrath y Porter (2021). Dicha tendencia parece que seguirá en auge durante los próximos años no solo porque las productoras saben que contar con un público fiel y abundante de la novela supone *a priori* un menor riesgo de fracaso que el de un proyecto nuevo, sino también por la imperante necesidad de suplir la enorme demanda de contenidos seriados que exige la audiencia.

La literatura se presenta, por tanto, como un nicho diverso y rentable de historias que llevar a la pequeña pantalla. El éxito de transposiciones internacionales de amplísima recepción (*Juego de tronos, Outlander, Los Bridgerton, El cuento de la Criada...*) y de miniseries (*Gambito de Dama* o *Lupin*) lo avala. Lo mismo ocurre en el panorama español, que vive su época dorada. Su mejor estandarte en dicho género son las series de temáticas históricas. Basta citar títulos como *Patria* (2020), *Dime quién soy* (2020) o *La cocinera de Castamar* (2021) para

mostrar el interés que estas despiertan en el público. Cumplir con las altas expectativas de los lectores y seriéfilos no es sencillo. Estos suelen buscar subjetivamente la “fidelidad” de su experiencia lectora en la pantalla, obviando al hacerlo que se trata de códigos diferentes.

Las estrategias y formas que se utilizan en la escritura y las experiencias sensoriales y psíquicas que esta provoca son distintos a los del medio audiovisual. Para lograr una calidad estética y expresiva similar, guionistas y directores deben analizar la novela y el guion y realizar los cambios que crean convenientes. La “trasposición” de componentes que fueron considerados durante dicho proceso están constituidos por los “elementos de la historia y el discurso de la novela original que han podido ser transformados en lenguaje cinematográfico” y llevados al guion, los que podrían llamarse “elementos cinematográficos” de la narración (Díaz, 2021: 23-24).¹ Estudiar rigurosamente el complejo camino de luces y sombras que este conforma es vital si se desea valorar de forma objetiva el resultado final.

Génesis y características de la novela

La Plaza del Diamante nace durante el exilio en Ginebra de Mercè Rodoreda.² Tras una escritura febril, los vagos

¹ Carmen Díaz dedica un capítulo de su tesis a analizar el proceso teórico-práctico de la “transposición” de novelas al cine y a intentar resolver los problemas conceptuales que este plantea (2021: 95-160).

² Mercè Rodoreda (Barcelona, 1908 - Romanyá de la Selva, 1983) es una de las novelistas más destacadas de la literatura catalana y española del siglo XX. En su amplio repertorio, destacan títulos como *La Plaça del Diamant* (1962), *El carrer de les Camèlies* (1966) o *Mirall trencat* (1974). La escritora inició su exilio en París en 1939. Tras el triunfo franquista, sabía que no podía

recuerdos que conservaba de su barrio natal (Gracia), su interés por Kafka y la imagen de unas palomas oprimiendo a una mujer se plasmaron en una breve y poética novela. Aunque no ganó el Premio Sant Jordi (1962),³ llamó la atención de un editor: Joan Sales. Este aconsejó cambiarle el nombre con el que la había enviado al certamen (*Colometa*) y la publicó en 1962 en el “Club dels Novel·listes”. Era la primera narración de la autora barcelonesa que salía a imprenta después de más de veinte años y la que la encumbraría como una de las mejores escritoras hispanas del siglo XX.

Desde su publicación, ha sido traducida a más de treinta idiomas, cuenta con más de ochenta ediciones en catalán y ha sido adaptada a la televisión y al teatro (Serrat, 2021: 132-229). Algunos de los motivos que justifican el interés que despierta entre todo tipo de públicos y de épocas han sido recogidos por Campillo, en cuyo estudio se afirma que “tiene un valor de testimonio más agudo y conmovedor que la mayoría que han dado combatientes, políticos y estrategas” y que bajo su “monólogo casi pueril” pasa toda “la tragedia de nuestra época” una crisis, una guerra y un mundo que se cae a trozos (2002: 177).

permanecer en España por su condición de republicana nacionalista. La toma por parte de los nazis de la capital francesa la llevó a huir a otras ciudades, como Limosa y Burdeos, y a llevar a una precaria vida ligada a los cuentos y a la poesía. Desde principios de los años cincuenta, se instaló en Ginebra. Permaneció allí hasta su regreso a Cataluña en 1972 (Casals i Couturier, 1991: 122-328).

³ Uno de los jurados (Josep Pla) argumentó que no podían darle el premio a una creación que tenía título de sardana.

Sus lectores se emocionan y reflexionan con la historia de supervivencia y amor, sin un grano de sentimentalidad, de Natalia. Su indefinición misteriosa y su forma de expresar y ocultar su dolor nos desvela el universo femenino de la España republicana y franquista, que prescribían roles que infravaloraban y sometían a las mujeres. Además, la novela abre un mundo de alternativas para aquellas que intentan superar todo lo que lleva a una mujer a gritar, a hablar con medias palabras y entrelíneas. Protestas y propuestas “coexisten en el texto que señalan el camino para reconstruir relaciones nuevas y romper los esquemas que producen exclusión, anulación y sufrimiento” (Buendía, 2008a: 15).

Esta novela, que podría encuadrarse en el género iniciático y psicológico, está dividida en cuarenta y nueve capítulos muy cortos y sin título, en los que se desarrolla una narración lineal y fragmentaria. Natalia es una joven cándida y trabajadora del Barrio de Gracia que deja a su bondadoso novio Pere por un hombre atractivo y egoísta, Quimet, a quien conoce en un baile. Su matrimonio hace que pierda su identidad (la llama “Colometa”), como así también su oficio de pastelera. Como consecuencia, vive oprimida en su hogar por el carácter posesivo de Quimet, por las palomas que cría y por unos hijos que no deseaba tener. La Guerra Civil hace que vea morir a sus seres queridos, que pase hambre y que tenga que enfrentarse a todo tipo de dificultades para sacar adelante a sus pequeños. Esto la volverá más fuerte y decidida. Tras el triunfo franquista, se casará para garantizarles un futuro a sus hijos con un hombre que no ama, Antonio, y que la apartará de cualquier labor, tanto en el hogar como fuera de él. Pasará más de una década hasta que Natalia consiga dejar atrás su tormentoso pasado.

La metamorfosis anímica que sufre la protagonista se traslada al discurso narrativo y da lugar a cuatro grandes bloques. Cada uno de ellos, constituye una parte de su desarrollo vital y mental y se emplean estrategias narrativas distintas. El primero (cap. I-VI) muestra la pérdida de identidad de Natalia al convertirla Quimet en “Colometa”. El segundo (cap. VII-XXV) retrata el sufrimiento *in crescendo* de la joven al ser madre y al ser desplazada de su hogar por las palomas. Estos dos bloques se caracterizan por tener un ritmo de narración pausado. Abunda en ellos la descripción de su proceso de dominación y sumisión y de las intensas relaciones sociales que tienen ella y Quimet. Ambos son contruidos a través de la “escritura hablada” (una recreación artística y poética del lenguaje popular) y los “diálogos monologados”, los cuales “establecen una conversación con una segunda persona que no tiene voz, que está presente y participa del intercambio comunicativo” (Buendía, 2008b: 1178). El tercer bloque (cap. XXVI-XXXV) relata el plan que Colometa lleva a término para acabar con las palomas, la muerte de Quimet, el fin del mundo que conoce y su toma de conciencia respecto a lo que supone ser una viuda republicana y sin recursos en la España franquista. Las consecuencias de la guerra, el dolor y el hambre provocan en la protagonista terribles visiones y hacen que confunda el sueño y la vigilia. Su flujo de conciencia aparece desorganizado, inconcreto, alterado y repleto de símbolos:

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 rolando 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 (Rodoreda, 1987: 72).

El cuarto bloque (cap. XXXVI-XLIX) cuenta la recuperación de la identidad de Natalia y de una vida digna al unirse a Antonio y la ausencia de vitalidad y de vida social. En estos dos últimos bloques, el ritmo se acelera y “predomina el fluir del pensamiento de la protagonista, se va dando un proceso de interiorización y de aislamiento que lleva largos monólogos” (Buendía, 2008b: 1179). Rodoreda es heredera de Joyce y también se enmarca en la corriente de escritura experimental que desarrollaron los escritores hispanos a principios de los años sesenta. Es el caso de *Cinco horas con Mario*, de Miguel Delibes, o *Tiempo de Silencio*, de Martín Santos.

La escritora catalana destaca por su capacidad para describir de forma sugerente y sintética los espacios abiertos: “Cruzaba la calle Mayor, con tranvías arriba y abajo, amarillos, con campanilla (...) El sol venía todo entero del lado del Paseo de Gracia y, ¡plaf!, por entre las filas de casas caía encima del empedrado” (Rodoreda, 1987: 31). Sus pinceladas rápidas (cabe recordar su enorme afición por la pintura) llenas de colores y claroscuros, como las pinturas de Vermeer, contrastan con el detalle con el que se describen algunos objetos y los interiores.

Su interés por continuar el legado “de la “escuela de la mirada”, la novela *Le voyeur* de Robbe-Grillet y las creaciones de Tolstoi, Proust y Balzac hacen que desarrolle un estilo “cosista”. Este pone el foco en la exploración de los sentidos, en el lenguaje oral y en elementos de la infancia de Natalia, la única etapa que compartió con su querida madre. Las muñecas

de la tienda de los hules tienen “los mofletes redondos, con los ojos de vidrio hundidos (...) siempre riéndose y como encantadas (...) Vestidas de azul, de rosa, con puntilla rizada alrededor del cuello (...) Los zapatos de charol brillaban a la luz” (Rodoreda, 1987: 69). Rodoreda también toma los gritos y los silencios de algunos cuadros emblemáticos de Goya o Picasso (Arnau, 2010: 169) y los convierte en símbolos de la opresión del catolicismo y el patriarcado. Natalia crece en una familia donde no hay comunicación y donde todos reprimen sus emociones. Dicha tendencia se mantendrá en los hogares que crea con Quimet, sus hijos y Antony. Solo existen dos momentos en la trama en los que ella las exterioriza sin temor a incumplir una de las bases de la “perfecta casada”: ser silenciosa. Durante el parto de Tony, grita, rompe la columna de su cama (símbolo fálico) y alumbró su voz. Dicho despertar se consolida cuando, tras la boda de Rita, emite otro alarido en la oscuridad de la Plaza del Diamante. Ese “escarabajo negro” que sale de su interior es lo último que le impedía ser ella misma, tomar el poder sobre su palabra y volar (Buendía, 2008a: 182).

Las palomas son también símbolos de la opresión de la protagonista. La voluntad de Quimet de criarlas en su hogar y de ocupar cada vez más espacio convierte dicho icono universal de paz en auténticos enemigos. La torturan física y psicológicamente con sus ruidos, su olor y su caos. Será la visita de su suegra, empeñada en el cuidado de los huevos, la que la impulse a iniciar una guerra contra ellas. Dicha rebelión coincide con la sublevación militar de 1936 y termina casi con la caída de la República: “las palomas eran las amas del piso cuando yo estaba fuera. Entraban por la galería, corrían por el pasillo, salían por el balcón de la calle (...) mis hijos habían

aprendido a estar quietos, para no espantar a las palomas” (Rodoreda, 1987: 44).

Su triunfo sobre las palomas, cuyas crías encarnabas las aspiraciones de progreso social y profesional de su marido, representa su victoria sobre las cadenas que Quimet le impuso y la recuperación de su identidad, pues nunca más la llamarían Colometa. Resulta relevante señalar cómo, al final de la obra, ella escribe dicho nombre en la entrada de la casa de su primer marido con un cuchillo (símbolo fálico). Tras ese acto, Natalia tiene una ensoñación con pájaros “contentos”, que evocan la libertad y la paz alcanzadas.

La serie

La transposición audiovisual de *La Plaza del Diamante* marcó un hito en las series de ficción hispanas. Esta es la primera que recreó la España de los años treinta y cuarenta y una de las pocas que la evocan en la pequeña pantalla: *La forja de un rebelde* (1990), *Los jinetes del Alba* (1991), *El tiempo entre costuras* (2013) y *Dimen quién soy* (2020). Además, lo hace desde una perspectiva femenina, transgresora y apolítica. El proyecto que le dio origen también fue bastante innovador. Hasta entonces, Televisión Española no se había asociado con una productora de la industria nacional y tampoco se había realizado ninguna superproducción en Cataluña.

En junio de 1979, TVE hizo una novedosa convocatoria para emitir en su canal y en el cine obras de escritores españoles con un valor destacado. Un grupo de realizadores de Barcelona presentó el título cumbre de Rodoreda y este fue seleccionado junto a otros diecinueve. Gracias al presupuesto obtenido – cien millones de pesetas–, a sus productores, Carlos Gortari y

Pepón Corominas (Fígaro Films), a su director y guionista (Francesc Bertriu)⁴ y a los dos años que se dedicó a su preproducción, el proyecto se llevó a término con éxito.

En junio de 1981, arrancó el rodaje (en catalán) en la Vila de Gracia. Sus calles conservaban la estética de finales de los años veinte y solo se tuvo que construir una gran carpa en la Plaza del Diamante para las escenas del baile. Además, se contó con otros sets de la ciudad como la calle Creu de Moleres, en Poble Sec; el Casino de la Alianza, en Poble Nou; el Ayuntamiento de Barcelona, el metro de Provença y el trazado del tranvía.

La grabación terminó cuatro meses después y requirió ciento tres actores, la mayoría figurantes del barrio de Gracia, y ciento veintidós técnicos. Se recurrió a un casting realista y, en general, novel en el mundo del cine y de la televisión. A través de este, se consiguió plasmar la esencia de los personajes y dotarlos de características singulares que elevaron la calidad del ambicioso proyecto. El rodaje fue documentado en blanco y negro por el fotógrafo Josep Maria Contel, quien inmortalizó la presencia de Rodoreda en el set (Molina, 2021).

La serie se dividió en cuatro capítulos (cincuenta y cinco minutos cada uno) y la película se redujo a ciento once minutos. La disminución de tiempo implicó centrarse en el personaje de Natalia y dar más relevancia al texto de la novela. Los episodios se abren con la emblemática canción “La Plaça

⁴ Tras doce años intentando convencer a Rodoreda, Bertriu escribió, bajo su aprobación, el primer guion cinematográfico en septiembre de 1977. Este fue traducido del catalán al castellano por Benito Rosell Sanuy.

del Diamant”⁵ (compuesta por Ramon Muntaner) y se acompañan de imágenes históricas tomadas desde finales de los años veinte hasta los sesenta y de instantáneas de Barcelona, para que el espectador se introduzca en el drama de forma lenta e intensa. Los créditos, la emotiva melodía y la instantánea final del episodio sirven como cierre. Cabe señalar que cada cabecera recoge fotografías e ilustraciones de épocas distintas.

La película se estrenó en marzo de 1982 en el Ayuntamiento de la Ciudad Condal frente a Rodoreda y consiguió hacer llorar a muchos de los presentes. Una semana más tarde, vio la luz en Madrid en la Fundación Reina Sofía. La Generalitat de Cataluña le otorgó ese mismo año el primer premio de la Semana de Cine de Barcelona y el Ministerio de Cultura el de “Especial Calidad de la Dirección General de Cinematografía”. Se mantuvo casi dos mil días en cartel, consiguió más de medio millón de espectadores y logró una recaudación de más de seiscientos millones de pesetas. Fue calificada por la crítica como un film “de calidad y para casi todos los gustos” (Sánchez, 1982: 27).

La serie se estrenó el cinco de diciembre de 1983 por el canal catalán en horas de escasa audiencia. A partir del seis de enero

⁵ Muntaner deseaba que la canción (escrita en catalán) captara la esencia y la historia de la protagonista y el lirismo de la prosa de Rodoreda. Los versos siguientes son una muestra de cómo logró plasmar estas características: “Tienes los ojos llenos de palabras, / la vida tendida delante, / escaparaté de juguetes (...) Olor de rosa perdida, / claridad de cristal empañado, / juguete roto, / ceniza de pájaro amado”. Además, se crearon veinte sintonías para ambientar los distintos espacios y situaciones y para representar a los personajes principales. Dicha banda sonora se publicó en 1982 y fue muy aplaudida por el público.

de 1984, ocupó las mejores franjas horarias de televisión española y alcanzó una inesperada repercusión nacional. Esta encumbró a sus jóvenes actores y técnicos: Silvia Munt (Colometa), Lluís Homar (Quimet), Agustí Villaronga y Josep Rosell (directores artísticos), los cuales se acabarían convirtiendo en importantes profesionales del sector. Se retransmitió en el *prime time* de TVE tres años después de su estreno.

El cuidado trabajo visual y auditivo que se intentó desarrollar en la producción hizo que se prestara especial atención a la captación de los estados de ánimo de la protagonista, mediante primeros planos en interiores y planos generales con mucho aire en exteriores, y al ambiente. Bertriu preservó el estilo sombrío y lleno de claroscuros y detalles que creó la escritora catalana para potenciar la tristeza de la trama. También respetó su ritmo pausado, el lenguaje oral y lírico y gran parte de las voces en *off* de Colometa, las cuales consolidan su estética intimista y simbólica. Para reforzar esta apuesta estética, se evocaron los múltiples y precisos *leitmotivs* de la novela: la balanza, los muñecos, las palomas, las flores y la afición de Natalia de trazar con sus dedos figuras.

Colometa esboza, una y otra vez, con sus manos la balanza que está marcada en la entrada del piso de Quimet con el propósito de intentar encontrar equilibrio en su vida, pero esta siempre se inclina en su contra. Cuando las situaciones la sobrepasan o busca algo de paz y esperanza, las flores están presentes en las escenas. Igual ocurre al visitar el escaparate de la tienda de muñecos. El oso que contempla al otro lado del cristal permanece allí desde su boda con su primer esposo hasta el final de la serie.

El cuadro de las langostas es otro de los elementos que sirve de testimonio del paso del tiempo y de las normas del patriarcado que permanecen. Según Buendía (2008a: 140) representa el castigo apocalíptico contra las mujeres y se asocia con el sermón sobre la caída de Eva que hace mosén Joan en el matrimonio de Natalia. Cabe mencionar que Enriqueta se lo regala a Rita el día de su enlace, pues recuerda lo mucho que le gustaba contemplarlo de niña. El legado de desigualdad de género, por tanto, continúa.

Para retratar las diferentes épocas (1928-1952) que abarca la trama se utilizaron sucesos destacados que se produjeron en el barrio de Gracia y en la Ciudad Condal. Por un lado, las Fiestas Mayores de Gracia. Durante el final de la Dictadura de Primo de Rivera, estas rebosan alegría, cromatismo y la gente se acumula en las calles y en los diversos puestos de venta al ritmo de tangos y pasodobles. Los festejos del año siguiente, que coinciden con el final del primer embarazo de Natalia, se muestran a través de las danzas de cabezudos, la presencia de *castellers* y el barullo de la multitud y se acompañan de petardos y de música de orquesta. Este ambiente colorido y alegre contrasta con el que nos ofrecen las fiestas de la Vila de 1952. Las calles apenas están decoradas, permanecen casi vacías y quienes acuden al baile van con vestimentas más densas, oscuras y grises.

Por otro lado, la presencia de alimentos también marca el progresivo empobrecimiento de la población. En el transcurso del noviazgo, la boda y los primeros años de casados de Natalia y Quimet (1928-1930), se muestran en pantalla todo tipo de víveres en las casas, en las tiendas y en los restaurantes. Conforme se acerca la Guerra Civil y se produce su estallido y su fin, estos se reducen considerablemente tanto en variedad

como en cantidad. Por último, se plasmó con detalle la llegada de la II República y del Franquismo a través de los desfiles de sus tropas y seguidores en las calles. El entusiasmo y el fervor popular y el colorido que transmite el catorce de abril del 1936 se opone al gris, solitario y militarizado veintiséis de enero del 1939.

La Guerra Civil ocupa un lugar relevante en la trama del capítulo tres y sus consecuencias quedan retratadas de diversas formas. A través de las luces azules, de las ventanas marcadas y del refugio del metro vemos cómo la población intentaba sobrevivir a los ruidosos y trágicos bombardeos. El conflicto hace que la gente tiña de negro sus vestiduras, que la comida se les racione y que muchos niños, marcados por el hambre y la desolación, sean internados, como el hijo de Natalia, temporalmente en colonias. La serie también recoge cómo los catalanes fueron a combatir en la defensa de Madrid y de otros frentes y cómo se llevaban colchones o sacos de sus hogares para utilizarlos en las trincheras.

Comparación entre la novela y la serie

Francesc Bertriu realizó un complejo esfuerzo para recrear de manera verosímil el ambiente gris, triste y trágico de la obra de Rodoreda y para trasladar fielmente a la pantalla las voces interiores de Colometa. Sin embargo, añadió, suprimió y modificó elementos de la trama, de la caracterización de los personajes y de la simbología que alteraron ligeramente rasgos de su moralidad y de su riqueza expresiva. A continuación, se ofrece una tabla donde se recogen las modificaciones más importantes que la serie llevó a término respecto a la novela original:

La Plaza del Diamante: serie respecto a la novela			
	Añadidos	Suprimidos	Cambiados
Personajes	Presentador y vendedores de las fiestas de Gracia.	Pescadera, hija de los burgueses y sus inquilinos. Vagabundos y mutilados (posguerra).	Griselda y Julieta adquieren una menor importancia, Mateu es menos transgresor y Quimet es un personaje más positivo.

La Plaza del Diamante: serie respecto a la novela			
	Añadidos	Suprimidos	Cambiados
Escenas relevantes	<p>Recreación de las tradiciones de las Fiestas de Gracia y presencia de castellers. Baile solitario de los protagonistas en dichas fiestas.</p> <p>Recreación de Natalia de niña en el Parque Güell.</p> <p>Julieta y Natalia en el cine.</p> <p>Desfiles de la proclamación de la II República y de la Dictadura y cambio del nombre de las calles.</p> <p>Despedida de mosén Joan.</p> <p>Protagonistas refugiándose de las bombas en el Metro.</p> <p>Rita y Tony cenando con Natalia.</p> <p>Visión del interior del piso de Natalia y Quimet cuando esta se muda.</p>	<p>Natalia corriendo por las calles para huir de Quimet tras el baile.</p> <p>Natalia siendo acosada por hombres.</p> <p>Negativa de Natalia de usar la ropa tradicional que le quiere imponer Quimet.</p> <p>Diversos actos de agresión física y verbal de Quimet contra Natalia y de ambos contra Tony.</p> <p>Entierro del padre de Natalia.</p> <p>Natalia se desploma en la calle.</p> <p>Rita conversando con su madre y Antonio sobre su futuro.</p> <p>Natalia en el interior de la Iglesia.</p>	<p>Se cambian los besos que le da Quimet en el Parque Güell por juegos infantiles.</p> <p>Reencuentro con Julieta durante la guerra (menos transgresor).</p> <p>En el reencuentro entre Pere y Natalia está presente Julieta y ella no siente que él percibe su dolor.</p> <p>Tony se revela con menor vehemencia contra Natalia en las colonias.</p> <p>El paseo de Natalia por la calle tras la guerra es menos duro y revelador.</p> <p>Se le da un peso mucho más relevante a la comunión de Tony y Rita.</p> <p>La escena del final muestra a una Natalia más cercana y conforme y que expresa en voz alta su gratitud a Antonio.</p>

La Plaza del Diamante: serie respecto a la novela			
	Añadidos	Suprimidos	Cambiados
Tramas		Los dramas de la familia burguesa y la detención de su patriarca.	Se abrevia la evolución e implicaciones del palomar y la historia de Julieta y Mateu.

La Plaza del Diamante: serie respecto a la novela			
	Añadidos	Suprimidos	Cambiados
Diálogos y voz en off	Se representa la conversación entre Pere y Natalia durante su ruptura.	<p>Se suprime la aparición del Señor que tiene Natalia la primera vez que besa a Quimet.</p> <p>Algunos de los miedos sobre el sexo, los antojos y el parto que le han inducido a Natalia.</p> <p>Se omite que Natalia tiene estudios básicos.</p> <p>Parte del diálogo entre Julieta y Natalia tras su parto, que implican aspectos sobre el cuidado de la madre.</p> <p>Gran parte de los comentarios negativos de Quimet hacia Natalia y de las mentiras que emplea para hacerse la víctima.</p> <p>La profunda angustia que siente Natalia al tener que dejar a sus hijos solos para irse a trabajar y el agotamiento vital que sufre al tener que llevar también la casa.</p> <p>Se oculta que Quimet regala casi todas las palomas.</p> <p>Las impresiones negativas sobre la casa burguesa y sus habitantes.</p> <p>La crítica que hace Enriqueta a Natalia sobre la pasividad que muestra ante Quimet y muchos de los comentarios feministas de Julieta.</p> <p>Lamentos de Natalia sobre el hambre que pasa y que observa.</p> <p>El deseo de Quimet de continuar criando palomas tras la guerra. Reflexión sobre la guerra y la muerte.</p>	-Se extiende la conversación del cura con Natalia y Quimet antes de su matrimonio. En la conversación entre Rita y Tony sobre la guerra se le resta protagonismo a la niña.

La Plaza del Diamante: serie respecto a la novela			
	Añadidos	Suprimidos	Cambiados
Espacios	Interior del tranvía (escena de ruptura con Pere). Metro de Provenza.	Rambla, La Monumental, Montjuic y mercado de Gracia.	

La Plaza del Diamante: serie respecto a la novela			
	Añadidos	Suprimidos	Cambiados
Mensajes y símbolos		Ensoñación de las manzanas y las serpientes, de Cristo tras el primer beso, de las nuevas palomas, de unas manos fantasmales que cogen los niños como huevos y de las bolitas de luz en la Iglesia. Detalles que comenta Natalia sobre las hojas nuevas, aves y las caracolas (expresan su estado). La presencia del cuchillo en la huida de Natalia. La importancia del ombligo en la obra y en la escena final. La reflexión de Natalia al ver llorar a un hombre (Mateu).	

La Plaza del Diamante: serie respecto a la novela			
	Añadidos	Suprimidos	Cambiados
Elementos históricos	Imágenes de archivo en la cabecera, posters de propaganda y banderas. Desfile de republicanos y franquistas. Refugio antiaéreo (metro). Colas de racionamiento.	Tortura de los miembros de la FAI a un burgués. Carencias de suministros básicos durante la guerra. Indaga en las consecuencias sociales del conflicto y en la penuria de la guerra y de la posguerra. Cristales rotos de los edificios y olor a sangre en la iglesia. Exilio republicano.	

Tabla 1: Elaboración propia para este artículo.

La serie ofrece una visión más costumbrista, local y contextualizada que la novela. Incluye elementos folclóricos de las fiestas de Gracia, de la tradición catalana y actuaciones militares de las diversas épocas que recrea, al tiempo que transmite una ideología más conservadora y moralizante. Por un lado, se quita relevancia a Griselda y Julieta, quienes muestran roles de feminidad distintos al imperante “ángel del hogar”, y se suprimen elementos transgresores de masculinidad del personaje de Mateu. Por otro, se eluden muchas de las reivindicaciones, reflexiones y ensoñaciones que hace Natalia sobre su rol de madre de familia, trabajadora, esposa y amiga y sobre Quimet. Este resulta un personaje más benévolo y atractivo. Tales modificaciones, provocan que Colometa pierda carácter, complejidad emocional y de pensamiento, se halle menos reprimida y maltratada por el patriarcado y no tenga tanto en cuenta otras alternativas al de la “perfecta casada”.

Además, se eliminan escenas de violencia verbal y física entre los protagonistas y entre estos y sus hijos y de otros personajes (miembros de la FAI) y varias que muestran las duras consecuencias de la guerra: la abundancia de edificios sin cristales y llenos de ratas o la de vagabundos y mutilados en las calles de la Ciudad Condal al inicio de la posguerra. Dichos cambios podrían relacionarse con el reciente clima de transición que reinaba en España a finales de los setenta y que intentaba maquillar la miseria y la desolación que trajo el franquismo. Por último, se elimina una parte de la simbología de la obra original y se da más fuerza a elementos del catolicismo: las bodas de Natalia, la comunión de Rita y Tony y la presencia de mosén Joan se desarrollan más que en la narración.

Todo ello hace que la producción audiovisual pierda parte del carácter universal, atemporal y crítico contra el autoritarismo de la obra de Rodoreda y que se trastoque levemente el arco evolutivo de Natalia. Esta no se libera del todo al no clavar el cuchillo en la entrada de su antiguo hogar ni se masculiniza al introducir sus dedos en el ombligo de Antonio. No obstante, se debe reconocer que las transposiciones realizadas al cine y a la televisión supieron captar y trasladar la esencia de la novela y de los personajes y que recrearon con verosimilitud el ambiente de luces y sombras que vivió la Vila de Gracia durante casi tres décadas. Además, dejó en la memoria de los españoles canciones e imágenes entrañables y fomentó la divulgación no solo de la obra de la escritora catalana, sino también de lo acontecido en Barcelona antes, durante y después de la Guerra Civil.

Conclusiones

La veterana escritora del barrio de Gracia se atrevió a narrar en catalán y desde el exilio los recuerdos de la Barcelona alegre y libre que la sublevación militar borró y a mostrar el sufrimiento de las mujeres que son oprimidas por el patriarcado. Aunque su célebre novela no ganó el Premio Sant Jordi (1962) que le dio origen, el torrente de emociones y humanidad que transmite en algo más de cien páginas, a través de un argumento simple, lineal y con pocos personajes y localizaciones hizo que no pasara desapercibida entre los editores y productores audiovisuales. El intenso trabajo de Rodoreda creó una obra “crisol” que pretendía emular a las *Metamorfosis* de Kafka al equiparar la identidad y el estilo de vida de Colometa con la de sus palomas. Imito también el detallismo visual de Joyce o Proust y trasladó su gusto por la pintura y la lírica a su prosa. Gracias a ello, conformó una

narración minuciosa y simbólica, llena de luces y sombras, donde se explotan todos los sentidos y los silencios nos abren un mundo de interpretaciones. En este queda retratado con gran verosimilitud lo más duro de un conflicto bélico y del alma humana.

La transposición de *La Plaza del Diamante* supuso un enorme reto para sus guionistas y productores. Plantear una novela breve y concebida en catalán a finales de los cincuenta, pleno período franquista, en el inicio de la democracia era todo un reto. El desafío aumentaba al ofrecer una serie de ficción ambientada en la Guerra Civil, inexistente en el panorama español, y que retrataba modelos de mujeres poco convencionales. Si a esto le sumamos que la novela está construida sobre los monólogos fragmentarios de su protagonista, su traslado a la pantalla podía parecer una osadía. A pesar de todo ello, salió adelante y alcanzó una calidad notable.

Los vecinos del barrio de Gracia se involucraron mucho con el proyecto y recibieron como premio un fiel retrato de sus fiestas más emblemáticas, de elementos del folclore catalán (*castellers* y cabezudos) y de acciones militares que se produjeron en sus calles y que no se concretan demasiado en la novela. El estilo intimista, sombrío y detallista de esta se mantuvo y se potenciaron los claroscuros para captar la tristeza de la trama. Se preservó su ritmo pausado, el lenguaje oral y lírico y gran parte de sus monólogos y simbología. Pero se transmitió una ideología algo más conservadora, religiosa y moralizante y se eludieron las escenas más violentas o polémicas. Sin embargo, puede considerarse que Bertriu hizo una paragenia de la obra de Rodoreda. No alteró de forma

significativa sus funciones narrativas “distribucionales” ni las “integracionales” (Restom, 2003: 27-28)⁶.

La novela y la transposición audiovisual de *La Plaza del Diamante* sirvieron como modelo a otras exitosas narraciones y miniserias española modernas, tales como *El tiempo entre costuras* y de *Dime quién soy*. Tales creaciones también están protagonizadas por mujeres transgresoras, fuertes, que cuentan sus vidas y que luchan contra las cadenas que les imponen los hombres. Además, están ambientadas en los mismos periodos que la obra de Rodoreda y ayudan a trazar una continuidad en la recreación que la escritora catalana hace de estos y a evitar que los horrores ocurridos en la Segunda República, la Guerra Civil y la inmediata posguerra caigan en el olvido.

La literatura y las series se convierten, por tanto, en una fuente no solo de argumentos atractivos, sino también del progreso cultural y de la memoria individual y colectiva. No obstante, es necesario que se alejen de las transposiciones criterios vinculados a la “fidelidad” de la experiencia lectora. La valoración de estas debería centrarse en si ha habido un correcto entendimiento en la interpretación y correspondencia del contenido y de la expresión de la novela.

⁶ Todos los elementos que constituyen un texto o una obra audiovisual tiene funciones narrativas y estas adquieren un significado. Roland Barthes diferencia dos tipos: las *distribucionales* y las *integracionales*. Las distribucionales tienen relación directa con las acciones de la trama, mientras que las integracionales denotan un concepto necesario para el significado de la historia, como por ejemplo, los patrones psicológicos de los personajes, datos relacionados con su identidad, connotaciones simbólicas de la atmósfera y representaciones de lugar (Restom, 2003: 27-28).

Es decir, una adecuada “transposición semiótica” y no un “calco” del texto base (Restom, 2003: 24).

Bibliografía

AA.VV. “40 anys de ‘La plaça del Diamant’, quan Gràcia va fer el salt a la gran pantalla”. En: *L’Independent de Gràcia*, 18/06/201. <https://www.independent.cat/noticia/47024/40-anys-placa-diamant-gracia-salt-gran-pantalla> (16/06/2022).

ARNAU, Carmen. “La plaça del Diamant de Mercè Rodoreda. La fosca i la llum: una poètica de la mirada”. En: MOLAS I BATLLORI, Joaquim (eds.). *Congres Internacional Mercè Rodoreda*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda, 2010. pp. 165-188.

BUENDÍA, Josefa. *De mujeres, palomas y guerra: Gritos y silencios en la Plaza del diamante de Mercè Rodoreda Navarro*. San Pablo: Universidad de San Pablo, 2008a. https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8145/tde-08082007-154413/publico/T1ESE_JOSEFABUENDIA_GOMEZ.pdf (7/08/2022).

BUENDÍA, Josefa. “La Plaza del Diamante: ¿una historia? ¿Y dos ritmos?”. En: MATÍAS DE SOUZA, Warley (eds.). *Actas del V Congresso Brasileiro de Hispanistas e i Congresso Internacional da Associação Brasileira*, Universidad Federal de Minas Gerais: Belo Horizonte, 2008b. http://www.letras.ufmg.br/espanhol/Anais/anais_paginas_%2010051501/La%20plaza%20del%20diamante.pdf, (12/08/2022).

CAMPILLO, María. “Temps històric i veu narrativa a La Plaça del Diamant”. En: *Quaderns de filologia. Estudis literaris*, N°7 (2002): pp. 177-186.

CASALS I COUTURIER, Monserrat. *Mercè Rodoreda: contra la vida, la literatura: biografia*, Barcelona: Edicions 62, 1991.

DÍAZ COSTA, Carmen. *Teoría y práctica de la transposición cinematográfica. El proceso de adaptación al cine de la novela “Un mundo para Julius” de Alfredo Bryce Echenique*. Coruña: Universidad de Coruña, 2021. <https://ruc.udc.es/dspace/handle/2183/28597> (10/09/2022).

MANSHEL, Alexander et al. “The Rise of Must-Read TV”. En: *The Atlantic* (16/07/2021) <https://www.theatlantic.com/culture/archive/2021/07/tv-adaptations-fiction/619442/> (14/09/2022).

MOLINA, Aitana. “40 anys del rodatge de ‘La plaça del Diamant’ a la Vila de Gràcia”. En: *Betevé* (24/07/2021) <https://beteve.cat/cultura/40-anys-rodatge-la-placa-diamant-vila-gracia-fotos> (12/07/2022).

RESTOM, Marcel. *Hacia un teoría de la transposición. Cinco modelos latinoamericanos*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2003. <https://www.tdx.cat/handle/10803/4873;jsessionid=DFA823AE5F38596B3780461E4E7E6561> (6/07/2022).

RODOREDA, Mercè. *La Plaza del Diamante*. Barcelona: Club novel·listes, 1987.

SÁNCHEZ, Antonio. “Buena semana cinematográfica para los hermanos castelloneses”. En: *Mediterráneo: Prensa y Radio del Movimiento*, N°44 (1982): p. 27.

SERRAT, Xavier. *Mercè Rodoreda. Patrimonialització i arts escèniques (1975 -1990)* Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2021. <https://www.tesisenred.net/handle/10803/673253> (27/07/2022).

Zoraida Sánchez Mateos es Doctora en Lingüística, Literatura y Comunicación por la Universidad de Valladolid. Posee el grado de "Lengua y Literatura Española" (Universidad Autónoma de Barcelona) y los Másteres de "Estudios filológicos superiores" (Universidad de Valladolid) y "Dirección y realización de series de ficción" (Universidad Antonio de Nebrija). Cuenta con los postgrados de "Experto en Humanidades Digitales" (Universidad Nacional de Educación a Distancia), de "Gestor de proyectos e-learning" (Universitat Oberta de Catalunya) y de "Experto en guion de cine" (Grupo ESNECA). Ha impartido docencia en la Universidad de Valladolid, en la Escuela Universitaria de Magisterio de Fray Luis de León y en la Universidad Internacional de la Rioja.