

[Full paper]

Multilingüismo, variedades dialectales y traducción: el fenómeno Andrea Camilleri

GIOVANNI CAPRARA
Universidad de Málaga
✉

Resumen: Existe un fenómeno que caracteriza a casi la totalidad de los dialectos italianos: el bilingüismo. En Italia, la mayor parte de los hablantes, poseen la capacidad de pasar de la lengua (estándar) al dialecto (habla local) y viceversa con total normalidad, según el interlocutor y la región, o según el contexto y el argumento tratado. Hoy el papel jugado por los dialectos no es más el del código lingüístico antagonista a la lengua, sino más bien un "alternativa" (socialmente aceptada) al servicio de los hablantes. En Italia, además, el dialecto se ha convertido en un mediador importante en el proceso de "adecuación" hacia una sociedad más global. Estudiar los fenómenos relacionados con el bilingüismo y analizar la importancia de la traducción de textos que contengan elementos procedentes de lenguas "locales" es la demostración de la vitalidad, de la importancia y de la función de estas hablas en el desarrollo de toda cultura. El éxito de la literatura de Andrea Camilleri, dentro y fuera de Italia, es una demostración de ello.

Palabras clave: Estudios de traducción – Bilingüismo – Lengua Italiana – Dialecto.

Multilingualism, dialects and translation: the phenomenon Andrea Camilleri

Summary: There is a phenomenon that characterizes almost all Italian dialects: bilingualism. In Italy, most of the speakers, are very used to move from their language (standard) to their dialect (local speech) and vice versa according to the interlocutor and the region, or depending on the context and the argument treated. Nowadays, the role played by dialects isn't that of the linguistic code, which were antagonistic to the language, but rather it is an "alternative" (socially accepted) to speakers. Moreover, the dialect in Italy, has become an important mediator in the process of "adaptation" towards a global society. Studying all the phenomenon related to bilingualism and analyzing the importance of translating texts containing elements from "local languages" proofs the vitality, the significance and the role such dialects have in the development of any culture. The success of Andrea Camilleri's literature, inside and outside Italy, explains it all.

Key Words: Translation Studies – Bilingualism – Italian Language – Dialect .

Introducción

En el presente trabajo concebiremos la traducción como un acto de comunicación intercultural, partiendo de la base de que la realización de un mero trasvase entre lenguas, facilitado por una traducción literal, es insuficiente para poder transferir un texto de una lengua a otra, de una cultura a otra. A menudo las palabras quedan relegadas a un segundo plano para dar así relevancia a los significados que en ellas se esconden.

La dimensión comunicativa de la traducción y su estrecha vinculación con los factores extralingüísticos que completan los mensajes, hacen que la variación interna de una lengua cobre especial importancia en el proceso de traducción, ya que ésta añade un valor suplementario al evento comunicativo, máxime si contemplamos el análisis de la obra narrativa de Andrea Camilleri [Porto Empedocle, 1925], escritor siciliano catapultado a la fama en las últimas décadas por las razones que a continuación resumiremos.

Sin embargo, la transposición de variedades lingüísticas de una *lengua origen* a una *lengua meta* no es tarea fácil y ha llegado a convertirse en un problema que se agrava por la interacción de todas las variantes lingüísticas, para las que hasta ahora no se han formulado soluciones totalmente satisfactorias. La traducción de la variación lingüística en los escasos estudios que existen al respecto nos demuestra que existen varias opciones válidas, aunque ninguna de ellas sea definitiva, si es que se puede aspirar a esto. Inclinarsé por una u otra opción dependerá de factores esencialmente extralingüísticos, a saber:

- La finalidad del uso de una variante así como la información adicional que contenga, de otros elementos como el género textual en el que se inscriba;
- Información sobre el destinatario, la distancia entre la cultura de origen y la cultura meta o los parámetros de aceptabilidad de ésta última.

No tenemos que olvidar que la traducción se concibe, sobre todo, como un proceso que debe cumplir con las expectativas de los destinatarios potenciales (sin los cuales el proceso traductológico carecería de sentido).

En traductología, algunos de los enfoques más extendidos –funcionalistas, culturales y hermenéuticos–, coinciden en afirmar la importancia que supone el análisis sociolingüístico del texto para así lograr una equivalencia comunicativa, pragmática y/o cultural, en según qué casos. Nida (1964) comparte junto con Catford (1980) y House (1977) la idea de que la equivalencia formal resulta poco útil en traducción y opina que un enfoque meramente lingüístico resulta insuficiente. De ahí que otorgue especial importancia a la función del texto y de los elementos extralingüísticos más importantes: es decir, el lector y la cultura meta. A ésta, además, se añade el concepto de “marco de negociabilidad”: no existe traducción si no hay negociación entre todos los participantes en el

proceso, el autor, el traductor y el lector. En la misma línea se posiciona Bassnett (1991), para quien el traductor ha de tener presentes no solo las equivalencias lingüísticas sino también otros elementos como la clase social, la edad, la procedencia geográfica, etc. Hatim & Mason (1995), a este respecto, proponen un análisis de tipo comunicativo, pragmático y semiótico para descubrir la función del texto origen y la del texto meta. Considerando la incidencia del contexto, el traductor realizará los cambios pertinentes en la lengua meta: los factores sociales, políticos, económicos, por citar sólo algunos, podrán verse afectados o no en ambos textos y esto condicionará la estrategia de traducción que se haya de aplicar. Rosa Rabadán (1991) establece como primera etapa en el proceso de traducción la definición del receptor para alcanzar la adecuación a la cultura meta. Como hemos podido observar, en este ámbito todos coinciden en la pérdida de protagonismo de las palabras frente a los factores extralingüísticos.

Todo lo expuesto anteriormente nos lleva a la conclusión de que para abordar la traducción de cualquier tipo de variación lingüística previamente hay que situar el texto en su contexto histórico y sociocultural. Es esta la primera consideración a la que tiene que llegar el traductor que se enfrenta a un texto plurilingüe; una estrategia –por definirla de algún modo– que resulta imprescindible, en primer lugar, para reconocer las variantes mismas de una lengua (así como su importancia relativa) y, en segundo lugar, para realizar adecuadamente el análisis de la finalidad que persigue el autor con el uso de dicha(s) variante(s) *no-estándar*. Todo esto revela la importancia de la competencia bicultural que debe poseer el traductor. Este desarrolla el papel de mediador intercultural e interlingüístico y habrá de observar las diferencias, para proceder –en una segunda etapa de la operación del trasvase de una lengua a otra– a encontrar la solución más satisfactoria que se adecue al tipo de texto, reflejando la “atmósfera” creada por el autor en el texto original.

Ahora bien, una vez identificada e interpretada la importancia y la finalidad de la presencia de la variación, ¿cómo la reproducimos? Desde los enfoques más traductológicos los teóricos hablan de conceptos tales como “registro”, “usuario”, “negociación”, etc. Veamos ahora las posibilidades que nos han ofrecido para traducir la variación lingüística. Empezaremos nuestro recorrido por la traducción del registro.

La traducción del registro

Es un tipo de traducción de la variación lingüística relacionada con lo que se ha venido denominando registro, es decir traducción según el uso. Es quizás la componente variacionista para la que hay menos conflictos a la hora de elegir equivalentes funcionales en la lengua de llegada. Es en el campo donde hay que prestar especial atención al vocabulario ya que es el elemento que lo concreta y lo define (en especial en la traducción especializada). Los

problemas que plantea la traducción del campo –en especial cuando un campo en lengua origen no existe en lengua meta– se solucionan con una rigurosa documentación previa a la traducción.

Hay especialidades de traducción más sensibles a uno u otro registro como es el caso de la traducción audiovisual, la cual, por su carácter híbrido de oral-escrito plantea problemas relativos al modo o medio. El canal no tiene fronteras bien delimitadas, así lo observamos en los guiones o discursos –escritos para ser leídos– donde hay que prestar especial atención a las marcas de oralidad para respetarlas en la traducción.

Por lo general, se realiza una adecuación al tono de la cultura meta que presentará alguna correlación lingüística con el tono de la lengua origen. Sobre este punto es importante considerar la situación comunicativa a la que se incorpora el texto meta. Los patrones de relación entre interlocutores no tienen por qué coincidir en ambas culturas y pueden cambiar de forma: pasar de un estrato más coloquial a uno más formal o viceversa.

La traducción del dialecto

Es sin embargo, en el ámbito de la variación lingüística relacionada con los dialectos –traducción de la variación lingüística según el usuario–, donde se han producido los debates más acalorados sin haber alcanzado al día de hoy soluciones o normas aceptadas por la gran mayoría.

Veamos ahora las propuestas de traducción de las *variedades diatópicas*, ya que éstas son las que más debates han suscitado en torno a su traducción y cuyas reflexiones podemos considerar como “incompletas”.

En primer lugar, es necesario hacer una distinción entre textos que están escritos en dialecto en su totalidad o aquellos en los que la marca dialectal –o varias marcas de dialectos diferentes– es propia de uno o varios personajes, conviviendo así el dialecto con la lengua estándar. De esta forma podemos hablar de textos *monodialectales*, *polidialectales* o *parcialmente dialectales* (Hurtado Albir, 2001:584).

En el caso de los textos monodialectales, el problema podría ser solucionado al considerar el dialecto como una lengua sin mayores connotaciones sociales y cuya traducción se realiza a la lengua estándar. Si seguimos la dirección que propone Nida, se ha de buscar un dialecto funcionalmente equivalente. Algunos autores aceptan esta posibilidad y la búsqueda de equivalencia entre dos dialectos puede llevar a una situación de relevancia funcional. Para que esta propuesta sea aceptable Mayoral opina que es importante incluir marcadores (léxicos, fonéticos, sintácticos) con las que el receptor esté familiarizado para fijar el perfil del personaje (1990:36). Sin embargo no han de utilizarse gratuitamente. Así es interesante compensar las eventuales pérdidas mediante el uso de palabras más cultas o arcaicas para transmitir una sensación de

distancia temporal; la traducción se mantiene fiel al original y no pierde la forma.

Otra opción es cambiar un dialecto de la lengua origen por otro dialecto equivalente en lengua meta. Así lo considera Catford para quien además en esta estrategia ha de primar la geografía humana y no la física (no cambiar un dialecto del Norte por otro del Norte). Pero aquí cabe hacerse una pregunta: ¿Existen dialectos equivalentes? Los dialectos son específicos de una cultura, de ahí que no exista una correspondencia clara entre ellos (quizás deberíamos hablar de una equivalencia geográfica). Además existen diferentes realidades sociolingüísticas, diferentes estatus de dialectos, razones por las que el resultado podría no ser el adecuado. Según Rabadán, “es evidente que las diferentes estructuras sociales de ambos polisistemas no permiten un espacio de maniobra equiparable” (1991:83). A este respecto, rechaza el concepto de “dialectos funcionalmente equivalentes” (1991:97) y opina que estas opciones son peligrosas. Por ese motivo propone:

- Una transposición a la lengua estándar (para asegurar la comprensión, puesto que todos los potenciales lectores tienen acceso a esta *variedad superpuesta*);
- La adición de lo que denomina “coletillas” del tipo «dijo en dialecto», un recurso, según la autora, que adquiere mayor aceptabilidad entre los receptores meta.

Tras este breve planteamiento teórico, las principales líneas de actuación son las siguientes:

- El dialecto se transforma en registros o dialectos poco marcados desde el punto de vista geográfico.
- Se realiza una adaptación a un dialecto geográfico en lengua meta.
- La traducción del dialecto geográfico es imposible, por lo que se realiza, sin más, una traducción plana a la lengua meta.

Mayoral (1999) y Rabadán (1991) proponen compensar con el léxico la variación lingüística usada por los estratos socioeconómicos más bajos. De esta forma se produce un efecto similar al del texto origen con los recursos de la lengua meta. En esta línea avanza, asimismo, la propuesta de Catford (1980: 88) –secundada igualmente por Rabadán– ya que proponen como estrategia más apropiada hacer uso de marcadores léxicos o recurrir a un uso diferente de los rasgos sintácticos o fonéticos, pero no localizar un dialecto con el que se identifique temporalmente, de otra manera podría influir en el efecto especial deseado por el autor del texto origen y transmitir un efecto igualmente arcaico en el texto meta.

Para la traducción de los *idiolectos*, Rosa Rabadán opina que la mejor estrategia es usar la lengua estándar ya que es la que comparte el mayor

número de hablantes. Sin embargo, este estilo particular de hablar ha de quedar patente, de alguna forma, pues caracteriza al personaje (o personajes). Para transmitir el efecto del texto meta, la transferencia de los rasgos idiosincrásicos puede compensarse en cualquier momento del texto sin que ésta quede artificial.

En cuanto a las variedades motivadas por el uso de uno u otro sexo, éstas no suelen presentar mayor problema. Aunque haya diferencias relacionadas con el papel del hombre y de la mujer en la sociedad, por lo general, no suele afectar a las decisiones de traductor ya que suele suceder lo mismo en ambos sistemas, más aún si traducimos en un par de lenguas cercanas donde el sexo no queda sistematizado en la lengua.

En lo que respecta a los usos lingüísticos relacionados con la edad, se apuesta generalmente por añadir marcas que los lectores potenciales en lengua meta reconozcan como pertenecientes a una u otra generación.

Según Mayoral, “no existe una correspondencia de recursos en lenguas diferentes” para solventar el problema de la traducción de diferentes códigos lingüísticos con respecto a una lengua estándar. Resume el estado de la cuestión en su análisis acerca de la traducción del dialecto. Aunque su trabajo se ciñe al par de lenguas español-inglés, creemos que su estudio puede aplicarse también a otras lenguas. Según Mayoral, contamos con tres enfoques distintos que nos llevan a la definición de unas prácticas para la traducción del dialecto:

[...] el primero consiste en buscar un dialecto correspondiente en la lengua término (...). El segundo parte de la imposibilidad de encontrar ese equivalente y pretende la caracterización del dialecto original mediante la introducción de elementos marcados o marcadores (léxico, fonético, sintácticos o una combinación de los mismos) que sean fácilmente reconocibles al lector. El tercer enfoque renuncia a caracterizar el texto de forma positiva en relación al dialecto (Mayoral 1990:40).

El autor amplía el número de enfoques traductivos al darse cuenta de la problemática que surge alrededor del problema y nos indica otras posibilidades, otros factores que el traductor deberá respetar en su operación de trasvase de la variación lingüística (Mayoral *ibídem*: 40-42):

- Traducción a la lengua de término estándar (no marcada);
- Traducción a un dialecto de la lengua término considerado equivalente;
- Traducción a variedades subestándares de la lengua término;
- Traducción a variedades idiomáticas;

- Uso de elementos fonéticos que el lector de la lengua término identifica con el origen que marca el texto original;
- Uso de elementos léxicos que el lector de la lengua de término identifica con el origen que marca el texto original;
- Uso de elementos sintácticos que el lector de la lengua de término identifica con el origen que marca el texto original.

Entonces, ¿qué entendemos por variación lingüística? ¿Qué nos sugiere Mayoral con su propuesta? Está claro que el uso de la lengua está condicionado por factores de distinto tipo, en particular factores de tipo geográfico, sociocultural, contextual o histórico. Los hablantes emplean la lengua de diferente manera. Son muchos los factores externos que pueden pesar sobre su uso: circunstancias personales, contexto, edad, tiempo, etc., un uso distinto de la lengua según un tipo distinto de variación: la variación funcional (*diafásica*), la variación sociocultural (*diastrática*), la variación geográfica (*diatópica*) y la variación histórica (*diacrónica*).

En la traducción del dialecto existe una dificultad específica en el trasvase realizado de un texto original escrito en una lengua “improbable”¹ a un texto meta. El traductor habrá de respetar, en este caso, el papel “subalterno” otorgado a la lengua “argótica”, un concepto que quizás más que otros define el papel desempeñado por las lenguas denominadas “menores”.

Hasta el siglo pasado el dialecto era considerado principalmente como una desviación de las lenguas nacionales (estándar). La escala de valores sobre la cual se construía todo el sistema lingüístico de una sociedad, como si de una estructura piramidal se tratara, estaba representada por un vértice en el cual se colocaba la lengua estándar y por unos lugares inferiores en los que estaban representadas las lenguas locales. Con el tiempo esta separación se ha ido perfilando en un único bloque monolítico, en el cual los hablantes, todos y sin distinción de género, edad, sexo y clase social, están en contacto directo con la lengua estándar pudiendo cruzar el espacio nacional y comunicar no sólo valores rurales y folclóricos, sino incluso el pensamiento y el arte de una cultura marginal.

La función más importante que posee un texto escrito en dialecto reside en su propia lucha por la supervivencia, en contra de la imposición lingüística de una probable superlengua estandarizadora, globalizadora o monoculturalizadora, a menudo impuesta por los medios de comunicación (cuya función ejemplificadora es puesta cada día más en discusión), a menudo recomendada injustamente por las academias o depositada en la consistente expansión de la lengua inglesa. En estas últimas décadas estamos asistiendo en algunos países del mediterráneo, entre ellos Italia, a una vuelta a los orígenes.

¹ Entendemos por improbable una lengua cuyas características se ven claramente reflejadas en la presencia de un dialecto o de una experimentación lingüística no determinada.

Observamos, sobre todo, desde el punto de vista literario, una especie de redescubrimiento del dialecto (un fenómeno contrario a lo que ha ocurrido durante décadas donde se verificaba exactamente un fenómeno opuesto, es decir, donde se apreciaba un notable regreso del concepto dialectal con respecto al irrefrenable avance de la lengua estándar).

Este mismo fenómeno es extensible al latín. De hecho, latín y dialecto, siempre han seguido un recorrido paralelo, una búsqueda de una mayor pureza expresiva, impuesta por otros códigos lingüísticos dominantes, los mismos códigos repletos de literatura y contaminados por una serie infinita de estratificaciones culturales que, de vez en cuando, vuelven a los orígenes, vuelven al latín y al dialecto. El primero, ofrece la posibilidad de un lenguaje antiguo. Su arcaicismo, de hecho, nos lleva a definir al latín como una lengua distante de cualquier compromiso de homologación y de estandarización (que caracteriza la evolución lingüística de muchas lenguas post-industriales); El segundo, el dialecto, es el recurso lingüístico más apropiado para la búsqueda de la palabra concreta, cargada de significados afectivos, puros, el perfecto antídoto a la globalización lingüística de la que hablábamos anteriormente. Una tentativa por acercarnos a algunos conceptos tan familiares para todos: memoria y colectividad, comunidad y yo, en una búsqueda constante, necesaria, de nuestros propios orígenes, en los orígenes de nuestra patria (sobre todo después de un alejamiento).

El dialecto, entonces, se ofrece al lector como una lengua comunitaria, próxima a lo vivido y a lo sufrido, próxima lo concreto, a una colectividad real de hablantes en un sentido antropológico, el medio más puro para representar la experiencia coral de todos los participantes en un evento cultural o literario, o, como dice Francesco P. Franchi:

La scelta del dialetto non costituisce una scelta solamente estetica, ma è una dichiarazione sullo "stato caotico del cosmo, inafferrabile e incomprensibile nella sua totalità estesa, ma ancora in qualche modo decifrabile"² (1979:95).

Como hemos recordado anteriormente, el dialecto es, sobre todo, lengua de memoria, es el trámite necesario entre el pasado y el futuro, entre lo que está y vemos por dentro y lo que está y vemos por fuera. Se trata de un hilo a través del cual es posible recuperar el tiempo perdido, es un universo antropológico deshecho, desaparecido, como una civilización destruida, cuyos valores todavía persisten y parecen revivir, gracias al uso que del dialecto hacen

² La búsqueda del dialecto no constituye sólo una elección estética, sino es una declaración sobre el "estado caótico del cosmos, inaguantable e incomprensible en su extendida totalidad, pero todavía descifrabile".

algunos escritores. Gracias al dialecto, estos escritores recuperan su más auténtica especificidad cultural, recuperan sus más profundas vivencias individuales para ponerlas al servicio de la colectividad.

Una frase recurrente (pero nunca resulta excesivo repetir determinados conceptos) en traducción literaria es que cuando el texto procede de una lengua dialectal, se dice que la traducción es el mayor imposible, para demostrar la dificultad de su trasvase. La traducción de una lengua dialectal no resulta imposible, siempre que el traductor decida anteriormente definir cuales son las principales funciones otorgadas al dialecto del que traduce. Las principales funciones de un dialecto son, entre otras:

- uso jergal del lenguaje;
- marcador de contrastes entre las distintas clases sociales;
- espejo que refleja la cultura local;
- acto de trasmisión de la memoria;
- medio de transmisión del juego cómico.

Como decíamos anteriormente, desconocemos todavía si existe una única técnica o estrategia de reproducción de los dialectos. Lo que significa que al traductor se le asigna el papel de vehicular, de la manera que considere más oportuna, la presencia de ese dialecto de una cultura a otra. Algunas de esas técnicas, de las que hablábamos anteriormente, rechazan la sustitución de un dialecto por otro (una posibilidad que tampoco descartamos en su totalidad). No parece tampoco que sea muy satisfactorio acortar las palabras al final, con el objetivo de subrayar que se trata de un habla de campesino ignorante, por ejemplo. Consideramos más adecuado reproducir un lenguaje natural, jergal, con el único fin de dar a entender al lector que se trata de un término dialectal, en un intento de re-procesar el texto original a favor de una re-colocación del texto término dentro de la categoría de las variedades lingüísticas independientes. Ortega y Gasset, en su famoso artículo *Miseria y esplendor de la traducción* (1937) afirmaba la imposibilidad de la traducción aunque, esto sí, proclamaba su necesidad. La equivalencia entre dos lengua según Ortega y Gasset no existe y, sin embargo, el traductor es quien debe crear esos puentes vehiculares entre las diferencias, para construir así el texto original en la lengua de destino. Otro pensador, Walter Benjamin, define la traducción como el texto que mejor manifiesta la relación entre las distintas lenguas. Según Benjamin (1971), la verdadera traducción tiene que ser transparente, no debe ocultar el texto original, sino que debe garantizar la posibilidad de vehicularlo de una lengua a otra, todo ello potenciando el valor de la palabra en lugar del valor de la frase. Quienes más han contribuido al desarrollo de teorías posibles y han dado soluciones pragmáticas sobre este tema han sido las escuelas anglosajona y canadiense. Entre todos destacamos los estudios de Nida (1964)

Newmark (1981) y Catford (1980). Según estos teóricos, hay que tomar en consideración las siguientes indicaciones:

- Énfasis en el lector y la convención, y, por tanto, importancia de la capacidad de comprensión y del registro, según factores determinantes.
- Ampliación del campo temático: no sólo se traduce cultura, literatura y ciencia, sino también comercio, publicidad, actualidad.
- Variedad de formatos: se traducen libros, artículos, contratos, leyes, recetas, cartas, documentos, etc. Estos últimos tipos de texto son más numerosos que los libros, por lo tanto es difícil calcular el número de idiomas y traducciones que se producen.
- Parte de la terminología posee un uso estándar.
- Creación de grupos de traducción y equipos, por lo cual comienza a ser importante la figura del corrector.
- Impacto de la lingüística, sociolingüística y teoría de la traducción, más evidente en la medida en la que los nuevos traductores son formados en escuelas y universidades con programas especializados de formación.
- Uso de la traducción tanto para transmitir saber como para comunicarse entre grupos y naciones.

El uso del dialecto, mezclado con el uso de la lengua estándar, es el resultado de una inquietud interior por parte de quien lo emplea, de una especie de conflicto no resuelto. Creemos que la mejor técnica de traducción del dialecto es la adecuación de éste a un lenguaje capaz de reflejar todo el entramado de conflictos, de sentimientos y de inquietudes que animan a escribir usando, de hecho, un código dialectal. Lo que significa que el traductor en su labor de trasvase no puede no considerar el motivo que condiciona al escritor a usar su “propia lengua” y no la lengua de todos, la lengua estándar, como decíamos anteriormente. Para muchos autores el dialecto constituye la manifestación de todo un pueblo, de sus sentimientos, de su memoria. Es un instrumento para no perder el camino de la historia, de la comunidad, de las vivencias individuales y colectivas, del pasado, pero, sobre todo, es un instrumento valioso que puede ser usado en contra de la retórica, de la hipocresía lingüística de la lengua estándar, en cuanto que es expresión de sinceridad y de la verdad (un concepto que volveremos a encontrar en Andrea Camilleri). El dialecto, en realidad, es sonido (verdadero y concreto). El dialecto, según Gadda, es:

La lingua, specchio del totale essere, e del totale pensiero, viene da una cospirazione di forze, intellettive o spontanee, razionali o istintive, che promanano da tutta la universale vita della società, e dai generali e talora urgenti e angosciosi moti e interessi della società (Gadda 1958:94).

Desde esta misma óptica afirmamos, que el dialecto es, sobre todo, un medio para denunciar la hipocresía, es un “hablado” antes y un “escrito” después, un sinónimo de sinceridad que se opone a la hipocresía. El dialecto es el mejor vehículo para alcanzar y conocer la verdad, aunque ésta nunca sea total y definitiva.

¿Entonces, hasta qué punto es posible hablar de intraducibilidad del dialecto? Si, como sugiere George Steiner, traducir es “scendere al di sotto delle differenze esterne delle due lingue per farne intervenire in maniera vitale principi essenziali analoghi e, alla radice, comuni” (1995:105), esto significa que no existe intraducibilidad, como tampoco existirá la perfección traductológica, en el sentido que nunca existirá una perfecta sintonía y una total identidad entre un texto original y su traducción. Pero, es todavía posible realizar una traducción digna, capaz de no penetrar sólo “las barreras de la incertidumbre” (Steiner, *ibídem*: 482) que caracterizan a todo acto lingüístico.

Traducir debe ser una operación literaria antes y creativa después. En otras palabras: traducir es una cuestión de sensibilidad. El instinto y la intuición del traductor pueden ser sus mejores armas a la hora de traducir un texto literario en el que destaque la componente dialectal. El traductor debe organizar con el texto un juego hecho de razonamiento, de negociaciones que, a veces, comporta pérdidas, pero, en otras ocasiones, puede producir enriquecimiento (Eco, 2003: 93), como si de una ley de compensación se tratara en la que el traductor y el texto establecen un pacto de paz duradera ante la intraducibilidad de ciertas palabras y/o de expresiones idiomáticas, insertando, por ejemplo, elementos léxicos nuevos en el texto, que quizás consigan conferir al texto una sutil ironía o un coloquio más íntimo con el lector. Es inevitable, entonces, que el traductor establezca con el texto traducido una especie de relación íntima, un texto re-creado que impone al traductor re-plasmar su texto término sin perder nunca el paralelismo existente entre ambos textos.

Andrea Camilleri y el arte de escribir

Me gustaría definir al siciliano Andrea Camilleri como el más ilustre heredero contemporáneo de otros ilustres escritores sicilianos como Luigi Pirandello, Giovanni Verga y Leonardo Sciascia (por citar sólo algunos), que, con sus obras han sublimado Sicilia, nos han hablado de esa tierra, de su gente, de sus costumbres y de sus paisajes regalándonos páginas indelebles de literatura universal. Pirandello, quizás el más cercano a Camilleri (también por un estrecho vínculo familiar), autor de *Il fu Mattia Pascal* (1904), quiso crear un paradigma universal dentro del cual cabía sólo el escenario humano, incapaz de librarse de esas mascaradas artificiales que encierran las relaciones y los compromisos

sociales, que condenan inexorablemente el hombre a su condición de inmovilismo. Verga, el creador del realismo literario italiano, proyectaba sus lectores en un mundo rural, como es el caso de *I Malavoglia* (1881), un mundo desconocido, hecho de hambre y de miseria, un universo en el cual la única culpa del hombre era la de haber nacido pobre. Y, finalmente, Sciascia, autor de numerosas novelas como *Il giorno della civetta* (1961), hablaba en sus novelas de un resentimiento, el resentimiento y el dolor de una comunidad civil, de una conciencia, de las carencias y de la culpa de una clase dirigente, la de ayer y la de hoy, que tanto mal han hecho a Sicilia, en particular.

Andrea Camilleri recoge en nuestros días el testigo de sus predecesores y, en sus novelas nos habla también del hombre, de los políticos y de la sociedad corrupta, nos habla de una dimensión humana, herida pero digna en su capacidad de reaccionar ante las carencias humanas, realismo en estado puro, en el que las máscaras las llevan puestas sólo los que no quieren o no pueden deshacerse de ellas. Camilleri tiene hoy 84 años. Su nombre se hizo famoso en Italia antes y en medio mundo después,³ cuando tenía 70 años aproximadamente. Al principio, su nombre pasó desapercibido. En aquel entonces, final de la década de los '90, Camilleri seguía dedicándose a sus ocupaciones de toda la vida (en la Academia de Arte Dramático de Roma, donde enseñaba cómo hacer teatro y en la televisión pública italiana, donde había trabajado, desde siempre, como guionista). En la prensa, su nombre apenas se leía. Como en un cuento de hadas, un día, de repente, un editor –mejor dicho, una editora– Elvira Sellerio, apostó por este viejo y cansado escritor comunista. Era más o menos el año 1998 y Camilleri tenía 73 años. El peso mediático de un importante programa televisivo, el *Maurizio Costanzo Show*, producido en Italia por Canale 5, llevó a las casas de los italianos la cara de un señor, un abuelo, que hablaba de literatura, con tanta pasión que parecía un escritor novel. Hablaba sobre un libro, *Un mese con Montalbano* (1998), hablaba sobre un comisario de policía, Salvo (de nombre) y Montalbano (de apellido), el protagonista de sus novelas policíacas. Hablaba sobre su tierra, Sicilia, hablaba sobre los hombres, hablaba sobre las necedades del género humano, hablaba sobre la lengua de estos hombres, pero, sobre todo, hablaba de un amigo, un español, Vázquez Montalbán. Tantas eran las vinculaciones literarias, tanta era la simpatía que los unía, que Camilleri quiso brindar a su amigo catalán el honor de haber prestado un apellido tan famoso a su personaje principal, a su *alter ego*, el comisario Montalbano

A partir de entonces, tras aquel programa televisivo, en las calles, en los metros, en las casas empezó a circular insistentemente el nombre de Andrea Camilleri. Los italianos empezaron a comprar sus libros y Camilleri no paraba de escribir y de publicar. Parecía que cuanto más libros escribiera, más libros compraba la gente, más aparecía Camilleri en los medios televisivos y más se hablaba de él,

³ Sus obras han sido traducidas a muchos idiomas, entre ellos: español, inglés, francés, alemán, portugués, griego, ruso, chino, japonés, y un largo etcétera.

de Sicilia, de su gente, de sus costumbres. Así que los libros se sucedieron uno tras otro: *Il corso delle cose* (1978) *Il cane di terracotta* (1996a), *Il ladro di merendine* (1996b), *La gita a Tindari* (2000a), *Natale con Montalbano* (2001d), etc. hasta *La luna di carta* (2005b) o *La pensione Eva* (2006).⁴

Camilleri ha escrito en aproximadamente 30 años de intensa actividad pública y literaria unas 50 novelas. Desde la primera edición de *Il corso delle cose* (1978) hasta su última novela *La triple vita di Michele Sparacino* (2009) este autor no ha parado ni un solo momento de escribir. En su actividad pública decíamos, porque en su actividad privada durante mucho tiempo ha seguido dando clases en la Academia de Arte Dramático de Roma, ha seguido colaborando en numerosos programas de la televisión pública y creemos que nunca ha parado ni tan sólo un momento de expresar sus opiniones literarias y políticas (sobre su país, cada día más a la deriva). Camilleri empezó a escribir mucho antes de que el éxito lo catapultara a la fama, muchos antes de que su nombre fuera asociado a la literatura con mayúsculas.

El plurilingüismo de Andrea Camilleri

El motivo principal del éxito de Andrea Camilleri se evidencia en la particularidad lingüística de sus obras, caracterizadas por la mezcla de algunas variedades de la lengua y por el uso de distintas técnicas narrativas, lo que, en otras palabras, hemos definido como el plurilingüismo de Andrea Camilleri.

Interpretando la idea ya expresada por Luigi Pirandello, también Camilleri usa la lengua estándar para describir la realidad, mientras destina el uso del dialecto a la expresión de los sentimientos. Dice el mismo Camilleri:

Il dialetto insomma come linguaggio prismaticamente rilucente di toni, variazioni, sensi, significati, onomatopee, richiami propri e legati alle più profonde radici del sangue di chi l'usa si da farne un unico insostituibile per modificare, colorire, sfaccettare il segno omologante, astratto e razionale della lingua (1999:95).

El ámbito de uso del dialecto queda circunscrito al entorno informal de la comunicación, a lo familiar y a lo sentimental (sobre todo, si sirve para

⁴ Para un panorama bio-bibliográfico completo y exhaustivo sobre este autor, sobre traducciones, estudios críticos y demás informaciones recomendamos la visión del sitio Internet www.vigata.org, página Web Oficial de Andrea Camilleri en la que se recoge todo tipo de información.

interpretar el pasado y recordar hechos lejanos). Gracias al dialecto, el intercambio de experiencias que se sucede entre dos interlocutores asume un significado sentimental que da a la frase todo un sentido particular y popular. Desde la distinción pirandelliana se llega a la elaboración de una idea de conjunto sobre el uso del dialecto en Camilleri: el dialecto es usado para caracterizar a los personajes y sirve para expresar mejor una idea o un mensaje y facilita el desarrollo narrativo de la acción.

Aunque resulta bastante complicado poder establecer una distinción clara entre unos y otros, en las obras de este autor nos encontramos varios registros: el áulico, el culto, el formal, el medio, el coloquial, el informal, el popular y el familiar.

El plurilingüismo en las obras de Camilleri está muy relacionado con la diversidad de estructuras narrativas que en ellas encontramos. De hecho, es muy particular el procedimiento de construcción de las historias del escritor siciliano; es decir, Camilleri compone sus novelas (sobre todo, las que pertenecen al ciclo histórico), partiendo de un núcleo central, de un hecho (a veces real, otras fruto de su fantasía) para ir ampliándolo, conforme va avanzando el texto, intercalándolo con otras historias en las que van apareciendo los protagonistas de sus novelas y en las que las aclaraciones y otras anécdotas (acontecimientos históricos, noticias sobre la vida de los personajes, sobre su carácter, etc.), sirven como telón de fondo al hecho central.

En la novela *La concessione del telefono* (1997b) las estructuras narrativas dividen el texto en “cosas escritas” y en “cosas dichas”. Para nuestro autor la oralidad cuenta muchísimo, el poder llevar al texto escrito la originalidad de la comunicación oral y su inmediatez. De aquí, quizás, surge la definición de Camilleri como un narrador “cuenta-historias”, un “trovador” del siglo XXI, como lo define Anna Dolfi:

Mi sento, credo di essere, sono orgoglioso di essere un racconta-storie, come certi cantastorie che nella mia infanzia vedevo nelle strade del mio paese. Si mettevano in un cantone e cantavano una storia, generalmente un fatto di cronaca nera, accompagnandosi con una chitarra, davanti a un multicolorato tabellone diviso a riquadri in ognuno dei quali erano dipinti i fatti salienti dell'episodio cantato. Un assistente del cantastorie, con una canna in mano, indicava il riquadro al quale in quel momento stava riferendosi il cantastorie. Dopo era l'assistente, quasi sempre la moglie, la figlia, a passare col piattino per raccogliere le offerte degli ascoltatori (Dolfi 2001:35).

Las diversas voces que componen la historia no son una mimesis de lo real, sino que sirven para filtrar las finalidades irónicas que el autor quiere perseguir,

como evidencia Nunzio La Fauci, según el cual, la multiplicación de las voces, mejor dicho, de las escrituras, es pura apariencia en cuanto:

Non si tratta di mimetismo linguistico ma di buffi travestimenti antinaturalistici del solito tragediatore. Questi travestimenti sottolineano anzi la sua perenne e ricercata riconoscibilità linguistica e formale, dietro maschere dai tratti caricaturali d'una moderna commedia dell'arte (La Fauci 2001:154)

Así que es posible afirmar que el principal papel de Andrea Camilleri en sus obras es el del narrador omnisciente que expresa opiniones, juicios de valor (también ironía o comicidad) y lo hace usando la misma lengua de sus personajes, una manera de acercarse más a ellos y compartir sus mismas experiencias. El dialecto, empleado sobre todo en el discurso directo y el indirecto, favorece la fluidez del cuento, reduciendo la distancia entre narrador, personaje y lector. Mientras que con el discurso directo Camilleri parece favorecer, sobre todo, la descripción del carácter de los personajes, su manera de hablar, de ser y también su posición social, con el indirecto introduce las intervenciones y los comentarios del narrador, las descripciones de los hechos (el uso de la ironía es complementario), conservando todos los rasgos típicos de lo hablado e introduciendo aclaraciones puntuales sobre la realidad de los hechos.

La búsqueda de la verdad es uno de los temas fundamentales en la literatura de Camilleri, tanto en las novelas históricas como en las policíacas. A menudo, la verdad, no viene proclamada de forma absoluta, sino que ésta tiene que ser deducida mediante las interpretaciones de los hechos. Y, para descubrirla, Camilleri usa el lenguaje como medio para llegar a ella, el lenguaje como función para llegar a la verdad oficial.

Como veremos más adelante, la lengua de Camilleri nace de la combinación de varios estilos y técnicas que dan vida a una escritura multiforme. Siguiendo la evolución literaria de nuestro autor, es decir, empezando desde su primera novela, *Il corso delle cose* (1978), es posible notar cómo el uso del dialecto va aumentando progresivamente en sus obras: desde las incertidumbres iniciales, donde el autor intenta encontrar su voz de narrador, conforme se van produciendo nuevas entregas, la presencia del dialecto aumenta, como si el autor fuera tomando más confianza hasta llegar a una fusión de lenguas, variaciones y registros.

El significado y la importancia de la expresión lingüística a lo largo de la actividad literaria de Camilleri conducen a nuestro autor a una ruptura directa con la naturaleza del lenguaje literario tradicional. Con su lengua mezclada, modificando y alterando la sintaxis, el léxico y las diversas estructuras

narrativas, Camilleri quiere expresar, de algún modo, su inconformismo, su malestar y su inquietud hacia ciertos cánones que la sociedad en la que vivimos nos impone. Gracias a ello, Camilleri se acerca a algunos temas (la hipocresía, el sinsentido de las cosas, las guerras, las carestías, el problema de la emigración y de la injusticia, en general, de los ricos hacia los pobres), temas que el autor siente muy de cerca.

Camilleri con su medio expresivo no alcanza el sentido trágico y deformante del plurilingüismo de Carlo Emilio Gadda (del cual Camilleri no se considera un heredero literario):

Credo, malgrado qualche critico abbia scritto il contrario, di non dover nulla a Gadda, la sua scrittura muove da assai più lontano, ha sottili motivazioni e persegue fini assai più ampi dei miei. Molto devo invece al suo esempio: mi rese libero da dubbi ed esitazioni (Camilleri 1978 [1998]:142).

Lo que tienen en común Gadda y Camilleri es la búsqueda de un lenguaje no homologado, inconformista, que se aleja de la banalización y del intento de buscar un equilibrio cultural que la sociedad parece imponer con frecuencia. La principal diferencia de Gadda con Camilleri es que el primero usa los distintos niveles lingüísticos y estilísticos de la lengua para representar los infinitos aspectos de una caótica realidad. Como apunta Dolfi:

Gadda mi ha dato il coraggio di scrivere come scrivo, il coraggio attenzione, che è tutt'altra cosa della lezione che avrebbe potuto darmi Gadda. [...] l'uso che Gadda fa delle commistioni di dialetto ha un senso e una destinazione totalmente diverse dalle mie, proprio totalmente. Lo scopo di Gadda, diciamolo fuori dai denti, è assai più alto del tentativo di diretta narrazione mia, non so se mi spiego (Dolfi 2001:45)

Sin embargo, como señala Stefano Salis, la lengua usada y creada por Camilleri no es otra cosa que un medio "para ver el mundo":

Se il dialetto fosse confinato alle parole e ai pensieri potrebbe essere frainteso dai lettori semplicemente come intento mimetico di realismo e verosimiglianza; il suo sconfinamento e il dilagare nel referto dell'historicus avrà quindi altra valenza. Quella di fornire una precisa visione del mondo senza mediazioni ulteriori, di dare una descrizione e una immagine il più possibile oggettiva dei fatti narrati, proprio perché colti da una prospettiva (e quindi da una lingua) che quel mondo compartecita (Salis 1997: 45).

La visión “relativa” de la realidad, la mezcla de géneros, lenguajes, técnicas discursivas, etc., responde a una tipología clásica de las culturas de las sociedades industriales, en la que tienen mucho peso los medios de comunicación de masas y la informática. En esta tipología postmoderna, en este pastiche cultural y lingüístico, la literatura conserva un papel importante: no crea nada nuevo pero recicla, combina temas, estilos y lenguajes ya existentes.

Expresar un juicio sobre nuestro tiempo es algo complicado dado que la realidad en la que vivimos es, a menudo, contradictoria. Es por este motivo que Camilleri en sus obras no expresa ningún juicio de valor sobre el pasado (sino que lo recuerda para que el olvido no lo borre del todo), pero sí lo hace sobre nuestro presente y sobre las expresiones más típica que, de algún modo, ordenan y dirigen nuestra vida. Camilleri observa la realidad, o, mejor dicho, sus personajes observan la realidad con los ojos de los hombres de hoy, aunque, a menudo, la idea que sobresale es una idea distorsionada y por ello, negativa, de nuestra época.

Resulta difícil, por este motivo, clasificar la literatura de Camilleri en clave de “literatura postmoderna”: ni su plurilingüismo, ni la mezcla de elementos del pasado, ni tan siquiera el gusto para lo nuevo, son índices evidentes de que la obra de Camilleri se incardina totalmente en la mejor tradición literaria italiana. Camilleri ha sido capaz de crear una lengua original escribiendo novelas populares pero con un alto contenido cultural, sin exaltar, por ejemplo, los nuevos medios de comunicación (de hecho, la informática es, con frecuencia objeto de ironía en las novelas de Montalbano).

El plurilingüismo que hemos encontrado en sus obras es la consecuencia del deseo del narrador de transcribir todas las facetas que determinan la realidad que rodea al autor, contrastando magníficamente el sentido más puro de la homologación lingüística tan rechazada por Camilleri. Esta exigencia hace que el escritor siciliano use una lengua escrita que tiene todas las características comunes de una lengua hablada. El dialecto quiere ser tanto el vehículo principal que ayuda Camilleri a salir de la homologación del lenguaje como un homenaje a su tierra, un expediente realista que sirve para determinar mejor el lugar y el tiempo de la acción, como ocurre, sobre todo, en sus novelas históricas (el dialecto usado por las clases humildes contrasta con la difusión de una lengua estándar, impuesta por el Estado unitario y por las clases dominantes).

El uso del híbrido lingüístico de Camilleri tiene también otras finalidades, como son las irónicas y humorísticas, un remedio usado por nuestro autor para poner de manifiesto una de las principales esencias del pueblo siciliano, es decir, la capacidad de hacer teatro cada vez que la ocasión lo requiere, para la obtención de ciertos fines, como, por ejemplo, el respeto de las distancias sociales o la intención de construir un engaño o una broma.

Camilleri es un “tragediatore”, porque en su papel doble de autor y narrador mezcla diferentes voces y distintos lenguajes que sirven de disfraz narrativo cuando la situación lo requiere, llegando a expresar su propia ideología con el uso de la comicidad o la ironía.

Para Camilleri un “tragediatore” es quien crea tragedias:

Chi fa tragedie, ma non nel senso di tragediografo o drammaturgo. La traduzione letterale sarebbe questa, ma già nel suo *Kermesse Sciascia* opera una sottile distinzione tra due «tragediaturi», quello di area palermitana e quello della più ristretta area recalmutese. Il primo è colui che «tiene i familiari in triboli», il secondo invece è, all’Alfieri, «un ingegnoso nemico di se stesso». Dalle mie parti, a una manciata di chilometri dal paese di Sciascia, «tragediaturi» significa tutt’altra cosa: è propriamente chi organizza beffe e burle, spesso pesanti, a rischio di ritorsioni ancora più gravi (Camilleri 1995a: 82-83).

El dialecto para Camilleri no tiene una connotación populista, no quiere ser la celebración del mundo de los humildes y tampoco quiere ser la representación de un mundo fantástico inexistente, una vuelta a los orígenes de los idiomas o la evocación de la pureza de un mundo primitivo ya acabado. Andrea Camilleri usa el dialecto con el único fin de otorgar a esta lengua un papel social y cultural importante en una operación literaria que pasa a través del filtro de la invención, todo un recurso literario para la exaltación de la cultura literaria, una exaltación de las contradicciones presentes en nuestra sociedad (en el caso de Italia, desde la Unidad hasta nuestros días).

Como ocurre también con otros autores, en Camilleri el uso de la lengua nunca es neutral: a ésta le viene asignado un papel social y cultural importante para expresar una visión particular del mundo, gracias al uso de múltiples variedades, registros o lengua especiales. Así que es posible interpretar el pluringüismo presente en la obra de Camilleri como una consecuencia de la historia de Italia y de toda su producción literaria. Según Alberto Asor Rosa (*cfr.* 1987:89), hoy en día se asiste en Italia a la difusión de dos tendencias principales: por un lado, la necesidad de crear una lengua literaria nacional y unitaria, media, sin inflexiones dialectales, capaz de acercar lo escrito a lo hablado; por otro, el respeto de las tradiciones culturales y lingüísticas de cada centro. Pese a la unificación política de Italia y el intento de centralización del poder, en ese país no existe un único centro cultural, ni literario, capaz de difundir un modelo concreto y único. Hoy en día el dialecto es considerado como una expresión auténtica del pueblo, capaz de oponerse a una lengua pobre y homogénea (como es la lengua italiana actual), pero su uso va más allá: muchos consideran el dialecto como idea transgresora y de protesta hacia la modernización lingüística que ven muchas lenguas, entre ellas el italiano,

diariamente “atacado” por otros idiomas más fuertes.

Desde la unificación territorial y política de Italia hasta la actualidad, el dialecto ha seguido siendo la lengua hablada por la mayoría de los italianos y es por esta razón por la que muchos escritores actuales lo consideran como un recurso importante, una especie de “recurso” imaginario para ser utilizado en sus producciones artísticas. Según Asor Rosa, la elección por parte de algunos intelectuales de un híbrido lingüístico (italiano-dialecto) no depende de la voluntad de dar voz al pueblo, sino de contrarrestar las fuerzas unificadoras, hoy en día dominantes, «per rivitalizzare, attraverso il proprio immaginario individuale, un immaginario collettivo, che va esaurendosi»(cfr. *ibídem*: 65).

La elección plurilingüística de Andrea Camilleri es una elección que sirve para dar, por un lado, el espacio merecido a su imaginario individual y, por el otro, para reivindicar el uso que muchos hablantes hacen del dialecto o de cualquier otra forma de bilingüismo sobre el territorio.

En sus obras es posible encontrar algunos tipos de variedades inventadas y otras transfiguradas, unas más cultas y otras en desuso. Sin embargo, en sus novelas también existen ciertos rasgos típicos de la lengua media italiana y de la siciliana, como el uso alternado de algunas variedades de italiano y de dialecto, dentro del mismo contexto comunicativo, entre una frase y otra o también dentro de la misma frase. Tal como destaca Gaetano Berruto (cfr. 1994: 23), estos fenómenos lingüísticos y/o comunicativos están muy extendidos, sobre todo en Sicilia.

Otras particularidades encontradas en las obras de Camilleri son: la italianización del dialecto siciliano (y la presencia de términos dialectales puros) y la influencia ejercida por el dialecto sobre la lengua italiana.

Excepto el castellano usado en *Il re di Girgenti* (2001b),⁵ es posible afirmar que las obras de Camilleri carecen de otras influencias lingüísticas: de hecho, en sus obras hay poquísimos anglicismos o galicismos, y este dato concuerda con el estudio de De Mauro (1999: 201), según el cual, en la lengua italiana de uso medio existe un porcentaje escaso de palabras extranjeras.

Camilleri recurre al uso de este tipo de plurilingüismo con el único fin de no quedarse “anquilosado” en un italiano nivelado, alcanzando así un mayor nivel de expresividad, de verosimilitud. La que hace el escritor siciliano es, según nuestro parecer, una operación formal que le lleva a alejarse de un tópico lingüístico más bien anónimo, típico de la lengua común. Sirvan como botón de muestra las palabras utilizadas por el propio autor en el apéndice a la obra *Il corso delle cose*:

Mi feci presto persuaso, dopo qualche tentativo di scrittura, che le parole

⁵ Esta obra todavía no ha sido traducida en español.

che adoperavo non mi appartenevano interamente. Me ne servivo, questo sì, ma erano le stesse che trovavo pronte per redigere una domanda in carta bollata o un biglietto d'auguri. Quando cercavo una frase o una parola che più si avvicinava a quello che avevo in mente di scrivere immediatamente invece la trovavo nel mio dialetto o meglio nel «parlato» quotidiano di casa mia. Che fare? A parte che tra il parlare e lo scrivere ci corre una gran bella differenza, fu con forte riluttanza che scrissi qualche pagina in un misto di dialetto e lingua. Riluttanza perché non mi pareva cosa che un linguaggio d'uso privato, familiare, potesse avere valenza extra moenia. Prima di stracciarle, lessi ad alta voce quelle pagine ed ebbi una sorta d'illuminazione: funzionavano, le parole scorrevano senza grossi intoppi in un loro alveo naturale. Allora rimisi mano a quelle pagine e le riscrissi in italiano, cercando di riguadagnare quel livello d'espressività prima raggiunto. Non solo non funzionò, ma feci una sconcertante scoperta e cioè che le frasi e le parole da me scelte in sostituzione di quelle dialettali appartenevano a un vocabolario, più che desueto, obsoleto, oramai rifiutato non solo dalla lingua di tutti i giorni, ma anche da quella colta, alta (Camilleri 1978 [1998]:141-142):

Según La Fauci, la operación llevada a cabo por Camilleri es una “dramatización” del proceso creativo que el escritor realiza para el total cumplimiento de la ficción lingüístico-literaria presente en sus obras (2001: 154-155). No todas las expresiones italianas que podrían sustituir las dialectales usadas por Camilleri son, de hecho, obsoletas, y parece ser un tópico afirmar que el léxico dialectal posee mayor expresividad que el italiano estándar. Es por esta razón que, leyendo las palabras de Camilleri, es posible delimitar la tarea del “tragediatore”, de la que ya hemos hablado y que La Fauci nos aclara como sigue:

La funzione unificante dell'opera dello scrittore empedocloino è la funzione tragediatore (...). Ogni storia dell'universo narrativo di Camilleri, ogni voce che vi ricorre è proiettata a partire dalla voce narrante e passa attraverso il tragediatore. Costui è sempre identico a se stesso, anche quando, anzi soprattutto quando finge (ma mai troppo) di farsi da parte o di scomparire [...]. L'invenzione o (come Camilleri ama sostenere) il ritrovamento dentro se medesimo di tale voce narrante, della funzione tragediatore, è la sua massima trovata letteraria e una delle maggiori nel panorama linguistico-letterario italiano degli ultimi anni (La Fauci 2001: 154-155).

Aunque la lengua italiana posea infinitas posibilidades de poder expresar ciertas situaciones, sin tener que recurrir directamente al dialecto, es sólo gracias a éste que se alcanza un mayor nivel creativo de la lengua, la que Gadda define la «sostanza vitaminica» (1987:4), de una lengua demasiado homologada y estandarizada.

Camilleri cumple así con unas elecciones artísticas individuales, sin inspirarse en ninguna poética o ideología preestablecida. Su escritura no es la consecuencia de una operación de tipo léxico, sino la construcción sintáctica, y el uso de ciertas iteraciones, las preguntas que no tienen respuestas o que obtienen sólo respuestas monosilábicas, los silencios, etc. conforman una retórica capaz de inventar mucho más que los mismos términos y los dialectos locales.

Camilleri posee una espléndida predisposición para contar historias y esta capacidad le permite poder entrelazar formas y funciones de la lengua y de las historias que cuenta, filtradas a través de la atenta mirada del narrador-escritor. El enredo narrativo que, a menudo, caracteriza sus obras está siempre vinculado a un modo de escribir capaz de influenciar la estructura de la narración. Es decir, en sus novelas la lengua está directamente vinculada a la trama, es funcional y constituye una clave de lectura modélica para entender la situación política y social de Sicilia, tanto la moderna como la del siglo pasado. En este ejercicio interviene también la memoria, como es el caso de las novelas que tienen por protagonista al comisario Montalbano, un nostálgico de ciertos valores del pasado, que le conducen a no reconocerse ya en lo que son ciertos mecanismos que dirigen el mundo actual.

La escritura de Camilleri afronta estas cuestiones exponiendo las vicisitudes de personajes comunes, en un tono irónico, que hace reflexionar al lector. A menudo, sus ironías se transforman en carcajadas divertidas y, al mismo tiempo, amargas. La memoria de lo que ha acontecido se manifiesta a través de la unión de hechos realmente ocurridos, puestos al lado de episodios imaginarios. Al igual que ocurre cuando empieza un cuento, basándose siempre sobre un hecho real, para luego transformarlo y añadirle significados que proceden de su fantasía, en la lengua, Camilleri usa un lenguaje próximo a él y a su experiencia vital.

Hacia una definición de la lengua de Camilleri

Andrea Camilleri no es un lingüista de profesión, pero, a diferencia de muchos escritores, es un hablante-escritor omnisciente que usa en sus obras una lengua que no es sólo dialecto, sino es una lengua diaria, un extracto de un lenguaje particular que nace entre las cuatro paredes de su mundo más íntimo y de sus recuerdos.

Otro concepto recurrente en la narrativa de Camilleri es el término *sicilitudine*, es decir, la cualidad de “ser siciliano”, que nos atrevemos a transferir al castellano con el término *sicilianidad*, un neologismo creado para definir mejor el mundo que rodea a Sicilia (aunque aparentemente el término *sicilitudine*

parece más un neologismo fruto de la unión de los términos italianos Sicilia y solitudine —soledad—, este último como para querer resaltar la distancia que separa la isla de la península italiana, una soledad que se convierte en melancolía y recuerdo). Pero de ello hablaremos detenidamente más adelante.

Los diversos términos con los que se ha definido hasta el momento la narrativa de Camilleri (mixtura, hibridación, connubio, entre otros), demuestran que no existe todavía una única manera para definir la lengua de este autor. La incertidumbre terminológica se pone de manifiesto también en los diferentes trabajos científicos y lingüísticos que se ocupan de la fusión de dos o más idiomas. La lengua usada por Camilleri responde a una estructura morfosintáctica italiana, con interferencias morfológicas y léxicas, típicamente dialectales. Para los italianos, los dialectos son vernáculos de las distintas regiones con los que sus poblaciones se han expresado, sobre todo hasta bien entrado el siglo XX, tal y como se recoge en Grassi, Sobrero, Telmon (2003). Por dialecto se entiende también la simple distancia que posee la lengua nacional (estándar) de un sistema lingüístico autónomo, históricamente determinado por mecanismos conocidos.

Camilleri usa el manantial dialectal de su habla con el pretexto de extraer de la realidad oral de su tierra todas las fragancias que la vivifican y su lengua va progresando conforme aumentan sus publicaciones: desde los primeros temores iniciales, Andrea Camilleri parece ir asumiendo mayor seguridad con su lengua en cuanto reconoce que hay cada vez un público mayor que recibe positivamente sus hipérboles lingüísticas. Bien sabemos que, excepto en *Un filo di fumo* (1980), obra que apareció acompañada de un glosario recomendado por el editor Garzanti, las demás obras parecen cosechar por sí mismas un éxito tras otro. En *La forma dell'acqua* (1994), por ejemplo, los lectores se enfrentaron a un número superior de términos dialectales y éstos aumentan considerablemente en las publicaciones de la primera década de este siglo (como si el autor ya supiera que no existe ninguna barrera capaz de frenar a los que se acercan a su literatura). Esta evolución contamina el texto de tal forma que Camilleri va adquiriendo, de forma paulatina, más confianza en su forma dialectal de expresarse. Algunos términos que, al principio, aparecen tímidamente en sus obras, casi como si de un simple garabato de color se tratara, con el paso del tiempo contaminan el texto, ganan mayor espacio y relevancia, hasta llenar, en algunos casos, las páginas de Camilleri, componiendo magníficos cuadros de múltiples matices: por ejemplo, el verbo *taliare*, que en *La forma dell'acqua* precedía al término *orologio*, vemos cómo en una obra posterior, en *Il ladro di merendine* (1996b), por ejemplo, se transforma en *taliare il ralogio*, lo que confirma la identificación total del autor con su lengua materna.

No se puede afirmar que Camilleri escriba sólo usando el dialecto (aunque el dialecto predomine en sus textos). En los diálogos de sus novelas, y en la intervención de la voz narradora, el siciliano se reserva para las salidas

extemporáneas de los elementos populares, mientras que el italiano estándar pertenece más bien a la voz de algún funcionario público. Lo que más destaca en su literatura es un idioma mezclado, un híbrido entre siciliano e italiano. Si la lengua hablada (y escrita, añadimos nosotros) mezcla el substrato dialectal con la jerga, los lenguajes especiales con los regionalismos, quiere decir que esta lengua hablada es una lengua viva y permeable, como apunta Sobrero (1993).

Al lector italiano le hace falta poco para entender esta nueva lengua, para dominar los cambios que Camilleri hace de los sonidos de los términos más locales, de manera que evita la repetición obsesiva de las íes y de las úes, sobre las que se funda el vocalismo siciliano o la disposición a la derecha del verbo. El autor no teme usar construcciones sintácticas muy peculiares, en contra de lo “académicamente” correcto, como tampoco se arredra ante el uso de un léxico propio. A este respecto, insiste, sobre todo, en el uso de un centenar de términos, como *taliata*, *camurria*, *gana*, *macari*, etc. que una vez aprehendidos por el lector italiano, ya no representan un problema para él. ¿Aprehendidos por el lector? Sí, pero ¿cómo? El lector italiano que aprecia a Camilleri posee ya en su bagaje cultural y léxico (en su enciclopedia personal) cierta predisposición hacia la comprensión de los dialectos italianos, y no sólo del siciliano. Es imposible olvidar las lecciones magistrales aprendidas del teatro napolitano de Peppino y Edoardo De Filippo, del cine de Totò, de la poesía de Trilussa y de Pasolini y también del mundo de la música de Fabrizio de André, que canta en sardo, o de Bruno Lauzi, que lo hace en genovés. Camilleri posee una estrategia que definiríamos como sublime: es el propio autor (porque a nadie se le ha ocurrido, afortunadamente, poner notas a pie de página en sus textos) quién cuando lo considera útil o necesario, ayuda al lector a comprender su habla y lo hace, sobre todo, para explicar lo que significan términos usados, considerados como realmente difíciles de comprender por el lector de sus obras. Es decir, cuando Camilleri usa palabras desconocidas para el lector, el propio autor se apresura a explicar su significado. Un ejemplo lo constituye el término *farlacche*, que aparece en *Il cane di terracotta* (1996a). Seguidamente, ante el estupor del interlocutor del comisario Montalbano, que no entiende este término, es el mismo Montalbano el que lo explica. Y esta solución se repite muchas veces a lo largo, sobre todo, de las primeras publicaciones. A este respecto, habría que añadir que, en la versión española, la traductora, Maria Antonia Menini Pagés, también deja inalterado y en cursiva el término *farlacche*, en la página 86 de *El perro de terracota*: «Ahora no me sale la palabra en italiano. Digamos que son unas tablas muy gruesas.»

Esta decisión de Camilleri, para nada sofisticada, facilita inmensamente la lectura (y la traducción) de sus novelas. Como afirma Cotroneo, «Camilleri scrive in una lingua che si fa leggere» y del injerto de la rama del siciliano con el tronco de la lengua italiana se produce lo que definiríamos como el resultado de un proceso muy culto, como lo ha llamado Lo Piparo en un artículo

aparecido en el periódico *La Repubblica* en 1997.

La relación de Camilleri con el dialecto no es una fidelidad nostálgica y conservadora para defender una identidad personal, de escritor y de individuo, sino una identidad con la memoria activa de palabras y de modos de decir, en cuyo interior se esconde un microcosmos entero, una realidad geográfica y cronológica más amplia, que se refiere a la isla de Sicilia vista desde nuestros días. Su lengua es un precioso instrumento vivido antes que pensado o escrito.

Entonces, ¿qué ha hecho Camilleri con su lengua? Este escritor ha creado un lenguaje más mimético y más realista, identificando el espíritu dialectal y dialéctico del siciliano y entonando la nota narrativa de sus creaciones. Esto nos permite comprender por qué tanto los personajes de sus obras como el propio autor, dentro del papel de narrador, usan este híbrido léxico. Las expresiones locales, las voces de los personajes, que llevan al lector a moverse, cogidos de la mano de Camilleri, por las tierras y por las calles de la isla, se componen y se ordenan como en una inmensa encrucijada de términos, muy fina y gustosa, en particular cuando el comisario Montalbano se dispone a comentar la composición de algún plato regional, uno cualquiera de la isla, o realiza algún comentario sobre el físico de un personaje. Y es el mismo Camilleri quien lo explica todo cuando dice que para él el dialecto, mejor dicho los dialectos, son la verdadera esencia de los personajes:

Uno immagina un personaggio e poi ha qualche problema a farlo parlare in modo che si presenti come te lo eri immaginato. Si scoprono delle differenze fortissime tra una lingua, un dialetto e un altro (Sorgi, 2000:120).

La lengua de nuestro autor tiene connotaciones discursivas fluidas, muy comunicativas, enmarcadas en el dialecto. El estilo propio de su extravagante escritura se compone de diálogos y se estructura en una abundante presencia del estilo indirecto libre. El placer que produce la lectura de sus historias en el lector italiano, se debe también a la ligereza estilística del autor. La presencia del dialecto, a veces jocoso, irreverente y festivo, es el ingrediente lingüístico principal más fuerte y vistoso que ha atraído hasta el momento el interés de lectores y críticos hacia este autor.

El dialecto usado por Camilleri entra tanto en las voces de los personajes, a través de la forma directa, como en las intervenciones indirectas del narrador. Esta “contaminación” dialectal entre narrador y personajes está bien resumida en una frase de Pier Paolo Pasolini: «Il dialetto ha la funzione quasi fisica di dar corpo a settori della realtà che contrariamente rimarrebbero sconosciuti» (Corti, 1975:86)

El siciliano de Camilleri reduce las distancias entre narrador y personajes (y

entre narrador y lector), y sirve como instrumento de oposición irónica y de extrañamiento al mismo tiempo. La importancia de la caracterización lingüística de un personaje salta a la vista, sobre todo, en las novelas policíacas, como ya hemos recordado, puesto que el enfoque individual reside también en la peculiaridad de la lengua hablada. El comisario Montalbano habla una lengua mixta entre italiano y dialecto y usa expresiones coloquiales o formales, según la situación. Pero en los personajes que definiríamos como “menores”, la lengua constituye en ellos la medida de su nivel sociocultural. Aquí el dialecto es aún más estricto. Entre ellos, un caso emblemático es el del policía Catarella, quien, en la versión original de *Il cane di terracotta*, dice, con frecuencia: «Pronti, dottori? E' lei pisonalmente di pirona? Catarella sono». El catarellés, como nos gusta definirlo, es un idiolecto sensacional que resume todo el conjunto de usos de una lengua propia de un hablante. Catarella, el ayudante de Montalbano, responde al teléfono y confunde a un cierto Sozio Melato con Poncio Pilatos, cometiendo innumerables anomalías con los nombres propios, es decir, tomar uno por otro. Las oscilaciones onomásticas, sumadas a otras vacilaciones, generan un modo de decir único y probablemente irreplicable. Siendo él el telefonista del comisario, las confusiones están garantizadas. Camilleri apuesta por un idiolecto embarullado, que tiene la virtud de hacer sentirse al propio lector como superior con respecto a este personaje.

La lengua de Camilleri, además, se concreta en el uso de neologismos creados a partir de expresiones dialectales mezcladas con el italiano. Entre los registros del lenguaje puestos por Camilleri en los labios de sus personajes, encontramos una variedad muy amplia: un italiano medio, o lengua nacional, un idioma “improbable” (una mezcla sin reglas de italiano y dialecto), una lengua de jerga (sobre todo, el personaje Montalbano cuando habla con sus superiores), una lengua de lo que en Italia se ha dado en llamar *parla come mangi* “habla como comes”, que es dialecto puro, y un odiado lenguaje burocrático, en italiano *burocratese* (correspondencias, fax o telegramas).

Para ello, son muy persuasivas las tesis críticas de los que interpretan el lenguaje de Camilleri como el elemento básico de su escritura, no como “contenedor” formal sino como “reflejo” ideológico-cultural. Se entiende así la importancia de esta mezcla lingüística efectuada por Camilleri, esta amalgama de italiano y dialecto. La peculiaridad del dialecto en sus novelas y, a menudo, su intraducibilidad, «consiste nel fatto che il dialetto non si identifica soltanto nel significato di un termine, ma piuttosto in quello di un codice a cui si riferisce e che è relativo ad una situazione storico sociale» (Demontis, 2001:57).

Para Camilleri hablar es “ser”: las palabras que usa (sean éstas procedentes del dialecto o del italiano estándar), tienen la función de describir la realidad de los personajes y la universalidad de ciertas temáticas sin fronteras ni temporales ni geográficas. Es así como el estilo de Camilleri, extravagante y singular en su género, constituye un verdadero fenómeno literario en Italia. La

gran presencia de diálogos, el uso del estilo indirecto libre, la adopción del dialecto, hacen que su literatura guste e interese tanto a los lectores como a los que deciden estudiar de cerca su invención lingüística. El interés por ella se deriva, sobre todo, del equilibrio que parece existir en la suavidad estilística adoptada por nuestro autor en sus obras. Aquí, la presencia del dialecto es un componente importante, tanto desde el punto de vista lingüístico como estilístico.

Lo que sí es evidente en su forma de escribir es que el dialecto, para Camilleri, no asume los rasgos típicos de un objeto ornamental, sino que es el elemento constitutivo y esencial de su lenguaje. En sus obras, como hemos visto, se pasa progresivamente a una intensificación del elemento dialectal a través de una creciente especialización y reforzamiento lingüísticos, que va aumentando con el paso de los años. El propio autor definió su primera novela *Il corso delle cose* como el inicio discreto de una larga e intensa investigación acerca de su lengua (Camilleri 1978 [1998]:142). En esta novela, de hecho, el lenguaje es más tenso y nervioso y el uso del dialecto es mucho más limitado con respecto al que hace en obras que vendrán después, como ya hemos apuntado en reiteradas ocasiones.

Lo que ocurre en las obras que siguen cronológicamente a *Il corso delle cose* es que el autor cede a una verdadera necesidad expresiva, a una magnífica fusión entre italiano y dialecto. De hecho, en la novela *Un filo di fumo* (1980) y en *Il Birraio di Preston* (1995b) el lector asiste a una verdadera “explosión” dialectal que exalta la vivacidad de la historia, lo que se traduce en una delimitación de las dimensiones reales en las que se expresa cada uno de los personajes. En *La mossa del cavallo* (1999a), a diferencia de lo que ocurre en las demás novelas, el dialecto, muy presente a lo largo de toda la historia, adquiere una connotación que es posible definir como dramática, que acompaña y delimita el destino trágico de los protagonistas. Mientras en *L’odore della notte* (2001c) la presencia del dialecto está aún más definida (resulta interesante, a este respecto, destaca el uso del habla dialectal que hacen algunos personajes pertenecientes a un sector humilde de la sociedad), en la novela *Il re di Girgenti* (2001b) el dialecto es usado tanto en los diálogos que quieren reflejar la lengua hablada por el pueblo como en las partes en las que el autor hace uso de un estilo indirecto libre y quien habla es el narrador. Veamos dos ejemplos de ambas obras:

Cu è? — spìò una voce di fimmina anziana. — Montalbano sono. Un commissario di Pubblica Sicurezza. - Commissario? Sicuri semo? — Da parte mia ne sono sicuro, d’essere un commissario. — E che voli da nui? — Parlare con sua figlia Michela. E’ in casa? — Si, ma è corcata, havi tanticchia d’infruenza. Aspittasse un mumentu ca chiamo a mè marito (Camilleri 2001b:65).

Ah, chista? disse il vidranno. Ora a vuscenza ci lo spiego. Nuantri semu tutti amici e canuscenti di Zosimo. Vossia ne intisi parlari? — Si, ne intisi parlari. — Aieri sira u primu figliceddru di Zosimo, ca manco aviva tri anni di etati e ca di nomu faciva Gisuè, morsi di fevri maligna (*ibídem*:295).

El dialecto ayuda Camilleri a reducir las distancias entre el narrador y el personaje, pero, sobre todo, asume la función de instrumento de transmisión de cierta carga irónica y de extrañamiento. Sin embargo, antes de establecerse la relación entre ironía y dialecto, existe una relación previa entre personaje y dialecto, lo que el propio autor define como “interdependencia” entre la fase de creación del personaje y la lengua que éste usa: «Ho bisogno di costruire il personaggio nel suo linguaggio» (Sorgi, 2000:121).

Por lo tanto, el autor realiza una extrapolación del lenguaje y en ésta define el alma de sus personajes: la lengua no tiene sólo la función de homologar a los personajes según su procedencia siciliana, sino que consigue caracterizarlos individualmente, transformándolos en personajes verdaderos y reales. Resulta interesante, en este sentido, destacar la importancia que también asume el vínculo entre lengua y pensamientos. A menudo, los personajes de Andrea Camilleri intervienen en la narración hablando sólo con la mente y sus ideas se plasman en dialecto, se manifiestan tal y como nacen en su mente. A este respecto, nos gustaría ilustrar estas afirmaciones con un ejemplo encontrado en *La mossa del cavallo* (1999a). En la primera parte de esta novela, las reflexiones íntimas de Giovanni Bovara aparecen en dialecto genovés, y el uso del estilo indirecto libre evidencia el elemento discursivo de las palabras de este personaje. En la segunda parte de la novela, el lector asiste a una recuperación del dialecto siciliano (y las motivaciones de esta elección se encuentran en las palabras del protagonista, en las declaraciones que hace en el interrogatorio final).

En las novelas policíacas, el autor usa el dialecto para representar los pensamientos del comisario Montalbano en sus momentos de reflexión, y en sus razonamientos emergen, como si de un fluido diálogo interior se tratara:

C’era un leame tra la scomparsa dei due vecchiareddri e l’ammazzatina del picciotto? (...) Del resto, a pinsarci bene, che cavolo di rapporto poteva correre tra due anziani ursigni no socievoli, anzi di malo carattere, che non davano confidenza ad anima criata e un ventenne, con troppi soldi da spendere dintra la sacchetta, che si portava a casa una fimmina diversa una notte sì e una no? La meglio era di tenere le due cose, almeno provvisoriamente spartute. (...) Del resto, macari senza dirlo apertamente, non aveva già deciso accusi? (Camilleri, 2000a:99)

La importancia de la caracterización lingüística de los personajes se pone de

manifiesto, de forma especialmente relevante, en las novelas policíacas, allí donde la lengua hablada asume un papel superior con respecto a otras formas expresivas. El comisario Montalbano se expresa en un italiano medio mezclado con el dialecto y también usa, con frecuencia, expresiones coloquiales o formales (según la situación, formal o informal, y el interlocutor). Por lo que respeta a los personajes considerados menores (en función del nivel sociocultural de cada uno), el uso del dialecto va aumentando (hasta llegar al habla del policía Catarella, del cual nos ocuparemos más adelante). Sin embargo, la parodización lingüística funciona también en las novelas históricas (resulta emblemático el personaje del gobernador de *Il birraio di Preston*).

En Andrea Camilleri el dialecto adquiere un valor estructural importante con respecto a la coralidad de sus novelas, y esto pone de manifiesto la vitalidad de la sicilianidad representada en las obras de nuestro escritor, lo que expresado en otros términos significa que la expresión lingüística ligada a la realidad de los personajes constituye el indicio estilístico de la propensión del autor siciliano a contar historias honestas. El dialecto homogeneiza el texto en la medida en que reduce las distancias entre el estilo directo y el indirecto que se van alternando armónicamente a lo largo de cada entrega. Mientras la intervención directa sirve al autor para expresar la objetividad de los comentarios, las descripciones y las intervenciones del narrador (muchas veces irónicas y distantes), el estilo indirecto libre concilia la inmediatez y la subjetividad de los diálogos con la objetividad de la forma indirecta, anulando así la monotonía del cuento (*cf.* Herczeg, 1963:14). Las reflexiones, el tono y el comportamiento de los personajes, con el uso del estilo indirecto, conservan la misma naturalidad del lenguaje indirecto. El resultado es una representación de tipo mimético que funde el estilo directo con el indirecto, anulando cualquier diferencia entre ellos. La fluidez del cuento se deriva de la capacidad de coparticipación del narrador y de su complicidad expresiva con los personajes, que usan el mismo código lingüístico.

Se distinguen varios niveles de discurso indirecto, más o menos mimético, hasta encontrar una forma definitiva de indirecto libre. El narrador baja al nivel de los personajes, modelando y uniformando su propio lenguaje con el de los personajes, usando expresiones populares a menudo desgramatizadas:

La storia era principiata una Domenica, quando lei e sua sorella Agatina erano arrivate tardo alla santa missa. La chiesa era piena, delle seggie di paglia che il sagrestano affittava a mezzo tari l'una manco l'ummira, e davanti avevano una fitta schiera di omazzi che non era di dicoro traversare dimandando primisso. Abbisognava perciò, di necessità, starsene lontane dall'altaro (Camilleri, 1995a: 30).

En algunas ocasiones, usando la alternancia expresiva del estilo directo y del indirecto, emerge el punto de vista externo de la voz narradora con respeto al de los personajes. Un tono más objetivo y distante, la ausencia de términos dialectales y el uso de expresiones gramaticalmente más correctas, evidencian la presencia del narrador:

L'ultima notizia che riguardò il farmacista fu un fatto strettamente privato che invece, come sempre succedeva a Vigàta, divenne subito pubblico. Dunque: alla signora Clelia non era riuscito di agliuttirisi una cosa che era successa mentre da Palermo se ne tornava al paese con il Franceschiello. A un certo punto della navigazione, mentre stavano mangiando, capitano Cumella se ne era uscito a dire che trent'anni prima, in quel preciso posto dove si trovavano, un tre alberi astreco se ne era calumato a mare senza preciso motivo con tutti i passeggeri e l'equipaggio. A quella novella, la signora Clelia decise di farsi pigliare dal sintòmo. Attisò, girando la testa a dritta e a mancina, facendo lamenti e svotando gli occhi. Era un esercizio che le veniva sempre bene, ci si era esercitata da quando aveva otto anni, se una cosa le andava storta (Camilleri, 1992: 25).

En otros diálogos, el estilo indirecto libre penetra en la mente de los personajes y sirve para evidenciar el flujo de sus reflexiones más íntimas, tal como se desarrollan en su mente (uso de un lenguaje hablado, interrogativas retóricas o frases interrumpidas):

Perché, a ragionarci sopra senza sangue grosso, i fatti erano andati in un modo preciso. La sera prima — se ne rammentava perfettamente — quando era uscito dal cinema, Scimeni l'aveva salutato e aveva cacciato dritto. (...) Se era una cosa organizzata, la carezza e la botta insomma, il dottore si era troppo fidato del caso. E poi, stringi stringi, nel discorso di Scimeni che cosa c'era che non suonava? Un tono che gli era parso curioso, e va bene, ma aveva detto che si era sentito male tutta la giornata e macari era insitato sull'agro (Camilleri 1978 [1998]: 93).

Además, la elección de un estilo indirecto libre da lugar a una focalización interior sobre el personaje, es decir, sirve para recrear la multiplicidad de puntos de vista que ponen de manifiesto una visión relativa y no absoluta de la realidad (*cfr.* Marchese, 1990: 175)⁶. Es sobre todo en las novelas históricas,

⁶ Angelo Marchese encuentra la correspondencia entre el uso del indirecto libre y el relativismo cognoscitivo de los escritores contemporáneos: la técnica del movimiento, es decir, la entrada del narrador oculto en la conciencia de los personajes pone de relieve el relativismo de las conciencias en el aproche con la realidad, que se desgasta en una gran cantidad de expresiones y juicios contrastantes y de la que no emerge ninguna verdad objetiva.

donde Camilleri pone de relieve la voz de la colectividad. En algunos casos es posible hablar de una forma particular de indirecto libre, que Chatman define como un estilo que se basa sobre la percepción implícita del pensamiento del personaje, a través de la intervención del narrador (*cf.* Chatman, 1981:218). En Camilleri, el nivel superior de la función ocupada por el narrador se distingue fácilmente del nivel dialectal de los personajes. Esta perspectiva es claramente visible, sobre todo, en los momentos cargados de emotividad y de meditación de los personajes, en los momentos de soledad o de desolación individual que reflejan un malestar existencial e individual. En la novela *Il corso delle cose* esta perspectiva emocional es muy evidente, la emotividad del personaje Vito es representada por la intervención del narrador externo, que interpreta sus emociones usando un lenguaje icástico y al mismo tiempo trágico:

Uscire dal portone e impedirsi di taliare in alto verso l'intonaco sbriciolato, muovere i primi passi nella violenta luce del sole che, più che denudarlo, gli parse offerisse agli occhi dei paesani la trama interna delle sue nervature aggruppate da nodi di terrore [...]. Sudava, ma c'era l'estate che prima di andarsene sparava malignamente l'ultima sua ferocia a fornirgli un alibi, a fare naturale il fazzoletto che aveva cavato dalla sacchetta e che di tanto in tanto portava alla fronte (Camilleri 1978 [1998]:47).

Mientras tanto, en las novelas policíacas, la narración se sirve de un tono lírico y partícipe de la voz del narrador cuando nuestro autor quiere subrayar algún momento de tormento interior del comisario Montalbano:

Lo scoglio del pianto. E sul serio lì aveva pianto, un pianto liberatorio, quando aveva saputo che suo padre stava morendo. Ora ci tornava, a causa dell'annuncio di una fine per la quale non avrebbe sparso lacrime, ma che l'addolorava profondamente (Camilleri, 2000a: 59).

El secreto de la escritura de Camilleri reside, sobre todo, en la yuxtaposición de una lengua culta con una lengua popular, más solemne y burocrática la primera, folclórica y sentimental la segunda, que son capaces de convivir gracias a la capacidad del escritor para interaccionar con ellas, creando un "pacto" implícito entre autor y lector, una complicidad que nace como una relación íntima entre uno y otro. Al lector le basta una simple *taliata*, una mirada, para entenderse con el autor. La comunicación en Camilleri llega a su fin sólo cuando el autor consigue compartir su memoria con la de su público, creando un único patrimonio común. Y viendo el éxito de Camilleri creemos que este pacto llega a su cumplimiento.

En la narrativa de Camilleri la lengua, decíamos, es humor y comicidad, es léxico, es descripción de los ambientes, de la vida de los personajes y de sus costumbres, es ironía, es sicilianidad y moralidad. Pero también es el vehículo más apropiado para descubrir algunos valores como el de la amistad. La lengua en Camilleri es también razonamiento, el mismo que usa el comisario Montalbano para descubrir la verdad de sus casos, pero también es intuición, es sentimiento.

De acuerdo con el autor, afirmamos que su lengua se ha ido consolidando en su literatura de manera “natural”, como si se tratara de respetar una antigua tradición o una costumbre modélica:

Mi feci presto persuaso, dopo qualche tentativo di scrittura, che le parole che adoperavo non mi appartenevano interamente. Me ne servivo, questo sì, ma erano le stesse che trovavo pronte per redigere una domanda in carta bollata o un biglietto d’auguri. Quando cercavo una frase o una parola che più si avvicinava a quello che avevo in mente di scrivere, immediatamente invece lo trovavo nel mio dialetto o meglio nel parlato quotidiano di casa mia (Camilleri 1978 [1998]:141).

Continúa Camilleri:

Allora misi mano a quelle pagine e le riscrissi in italiano, cercando di riguadagnare quel livello di espressività prima raggiunto. Non solo non funzionò, ma feci una sconcertante scoperta e cioè che le frasi e le parole da me scelte in sostituzione di quelle dialettali appartenevano a un vocabolario, più che desueto, obsoleto, ormai rifiutato non solo dalla lingua di tutti i giorni, ma anche da quella colta, alta (*ibídem*:142).

El juego lingüístico al que Camilleri acostumbra a sus lectores, no es más que el fruto de una elección “instintiva” que nace, sustancialmente, de la escasa elasticidad de la lengua italiana, una lengua considerada «ormai media, anodina, utile alla comunicazione formale e burocratica, ma priva di efficacia espressiva, di sottigliezze affinate, di personalità» (Demontis 2001:27). El dialecto, por el contrario, se presenta a los ojos y a los oídos de su autor y de sus lectores como una lengua «pulsante, ricca di sottintesi, di potenziale incisività, di intensa vivacità, la vera lingua madre» (*ibídem*).

Desde que el editor Garzanti sugirió la edición de un pequeño glosario que acompañase la publicación de *Un filo di fumo* en 1980,⁷ para mayor comodidad

⁷ No faltan en la historia de la literatura italiana casos parecidos: por ejemplo, en el libro de Sergio Atzeni, *Il figlio di Bakunin* (Palermo: Sellerio, 1991); en Vincenzo Consolo, *Il sorriso*

de los lectores en lo que a la comprensión de los términos dialectales usados por Camilleri se refiere, las pequeñas dudas iniciales de nuestro autor, que reconocía expresarse de una forma muy rara, dieron lugar a la diversión, al buen gusto, al óptimo entendimiento, a la definitiva consagración de Andrea Camilleri como escritor. Sin embargo, si la editorial Garzanti decidió adjuntar a la novela de Camilleri un pequeño diccionario en 1980, no ocurrió lo mismo con la editorial Sellerio que, en 1984, procedió a la publicación de *La strage dimenticata*. Tras la llegada del personaje del comisario Montalbano, las dudas sobre el lenguaje usado por Camilleri desaparecieron por completo. Los lectores no sintieron en absoluto la necesidad de recibir explicaciones ulteriores respecto a las que el mismo autor les entregaba a lo largo de las obras (como veremos más adelante).

El diccionario de los que se acercaban a la literatura de Camilleri se iba enriqueciendo:

Voci che in italiano spesso dovrebbero essere rese con interlocuzioni, come ad esempio tanticchia (un poco), conzare (apparecchiare la tavola o preparare da mangiare), tambasiare (girovagare senza un motivo specifico), apparirebbero ben misere e scontate se tradotte (Demontis 2001:19).

Algunas consideraciones sobre las palabras del autor que acabamos de mencionar: cuando Camilleri dice que con el dialecto encuentra su manera personal de expresar sus ideas, frente a las interferencias que le llegaban del italiano, probablemente se refiere al hecho de haber querido evitar expresarse anónimamente, usando la lengua de nuestra vida diaria, aquel italiano común, por ejemplo, que la televisión y los medios de comunicación de masas en general, tanto presumen de haber creado. Cuando Camilleri afirma haber ensayado una primera narración en italiano con palabras que pertenecían a un vocabulario más que obsoleto, rechazado no sólo por la lengua usada todos los días sino también por la misma lengua culta, aborda los mismos problemas que ya habían expuesto Verga y De Roberto, aunque, a nuestro parecer, ellos habían intentado enlazar la búsqueda de un estilo original con el intento de crear una relación más directa con la realidad de sus historias. Y, finalmente, cuando Camilleri describe su reacción molesta al leer lo que había escrito en aquel italiano distante, nos demuestra no haber olvidado la lección de

dell'ignoto marinaio (Torino: Einaudi, 1992); en el propio Andrea Camilleri, en la primera edición de *Il gioco della mosca* (Palermo: Sellerio, 1995). El autor presentaba una especie de catálogo de situaciones, sentencias, frases idiomáticas, proverbios en siciliano, etc., con un glosario del dialecto de Porto Empedocle. Por último, más reciente, el libro de Erri De Luca, *Morso di luna nuova* (Milano: Mondadori, 2005), una comedia teatral escrita en napolitano donde el mismo autor juega con el lector a traducir entre paréntesis las expresiones más difíciles de entender.

Pirandello que tanto se había atrevido a denunciar el peso y el freno de la tradición literaria italiana al querer seguir cerrando el camino a los dialectos.

Cuando Camilleri inventa su lengua, no quiere limitar su elección a una poética predeterminada, ni de corte realista ni sujeta a ninguna otra etiqueta. Nuestro autor persigue más bien su talento, su gusto por la representación cómica de las historias.

La escritura de Camilleri no es sólo un tejido de expresiones dialectales mezcladas convenientemente con el italiano. La construcción sintáctica de su habla, el uso de ciertas alusiones, las preguntas sin respuestas, los proverbios, y, a menudo también las palabrotas, forman una retórica capaz de expresar mucho más que unas simples palabras encontradas en el dialecto local de Porto Empedocle. Todo ello pretende ser la demostración de que existe una ambientación precisa, lingüística y geográfica, en cuyo interior estos términos viven y no son olvidados. Su elección lingüística llega a significar también una «compensazione all'esilio involuntario, il tentativo di restare in possesso di un'identità culturale evitando la spersonalizzazione della grande città» (Demontis, 2001:28), por parte de un autor que ha recorrido su trayectoria profesional lejos de su tierra, de la que sigue guardando dentro de sí un fuerte recuerdo, gracias también al uso del habla local.

Particularmente interesante nos parece verificar el movimiento lingüístico del dialecto y del italiano en las obras de Andrea Camilleri. Empezando por las obras pertenecientes al ciclo histórico, es curioso observar cómo Camilleri se sirve del italiano cuando cita fuentes testimoniales. Sin embargo, cuando va en busca de la verdad confía en el uso del dialecto. Es el caso de la novela *La strage dimenticata* (1984) un texto en el que nuestro autor intenta reconstruir, a través de documentos verídicos, el episodio misterioso que rodea la masacre de unos detenidos encerrados en la torre de Borgara Molo, la antigua Porto Empedocle, en 1848. Aunque parte de la reconstrucción de esta historia es fruto de la fantasía del autor, Camilleri es consciente de que sólo con la literatura puede sustraer este acontecimiento al olvido de la memoria. También en *La bolla di componenda* (1993),⁸ Camilleri usa el italiano para la reconstrucción oficial de la historia, mientras confía en los matices dialectales de su lengua original para tomar las debidas distancias del idioma nacional, como si de una autodefensa se tratara:

Mi sono abbandonato alla fantasia, all'invezione, e forse è un atteggiamento disdicevole in un contesto tanto serio: ma è stato come un istintivo gesto di autodifesa, un tentativo inutile di fuga (Capecchi 2000:118).

⁸ Esta novela todavía no ha sido traducida al español.

El desprecio que el autor siente hacia las instituciones cuando éstas tienen la voluntad de esconder la verdad, como ocurre con frecuencia, demuestra su compromiso social, al igual que se percibe en sus intervenciones en periódicos y revistas. En esta novela, el dialecto asume un papel “ideológico” y las diferencias lingüísticas quieren ser el espejo o:

[Lo] iato fra il “paese legale” e il “paese reale”, vale a dire, fra lo Stato e i sudditi, obbligati a subire passivamente e a tramandare oralmente la memoria degli accadimenti, laddove la trascrizione di essi non risulta veridica, ma addomesticata dalla “ragion di stato” (Demontis, 2001:32).

En *Biografia del figlio cambiato* (2000c) observamos un fenómeno diferente. En la obra que quiere ser la biografía del escritor siciliano Luigi Pirandello, Camilleri, además de demostrar su buena predisposición a recopilar anécdotas y a narrar episodios reales mezclados con la fantasía, ha querido crear una historia capaz de proponer no sólo la verdad sobre este artista, sino también un relato destinado al lector común, para que llegue allá donde está prohibido llegar, donde no alcanza la verdad oficial. La obra *Biografia del figlio cambiato* tiene todas las características del cuento oral, con la excepción, con respeto a las demás entregas, de que el autor prefiere usar más el italiano que el dialecto, seguramente para que la historia de este personaje no se viese oscurecida por la presencia de aquel híbrido lingüístico.

El híbrido creado por Camilleri cuenta también con neologismos cuyo origen se encuentran siempre en el dialecto, como si de un calco se tratara, y con una mezcla de registros que dibujan la amplia tela sobre la cual Camilleri compone sus obras: en ella, cada personaje habla usando matices lingüísticos ya subrayados con anterioridad, que van desde los dialectos de otras regiones — el genovés, el milanés, por ejemplo—, a diferentes formas de italiano regional, es decir, de un lenguaje que contamina el italiano con el vernáculo al estilo slang familiar, de una lengua italiana de la calle, de una mezcla de lengua oral y escrita a un italiano áulico, burocrático e institucional.

Por lo que respeta al ciclo policíaco tampoco faltan ejemplos: sobre el estilo ya experimentado en el cine y en el teatro donde, no faltan ejemplos de personajes que, aunque usen el italiano, lo hacen de una forma irregular, con errores léxicos y sintácticos muy apreciables.

Si, por un lado, Andrea Camilleri distingue en sus obras el estilo burocrático y áulico del italiano escrito al estilo popular, dialectal, de los diálogos, por el otro, no faltan ejemplos de textos en los que los protagonistas escriben en un pésimo italiano, en los que las interferencias dialectales están muy presentes. Es el caso de este extracto de *Il ladro di merendine*:

Dottori Montalbano, lei personalmente non mi conosci e io non conosci a lei com'è fatto. Mi chiamo Prestifilippo Arcangelo e sono il socio di suo padre nell'azienda vinicola che ringraziando il Signori va bene assai e ci frutta (1996b: 201).

Algunos apuntes sobre este breve ejemplo nos llevan a señalar que el interlocutor del comisario Montalbano es un amigo del padre. Arcangelo Prestifilippo quiere comunicar al hijo del socio que el padre del comisario sufre una grave enfermedad. La lengua media que usa Prestifilippo es considerada más oportuna para tener que comunicar una noticia triste, mientras que el dialecto serviría, seguramente, para transmitir un mensaje en un tono más confidencial o más afectivo, y el protagonista considera que no es el caso. La formalidad, o al menos el intento del interlocutor de transmitirla en su escrito, es apreciable también en el uso inverso de poner el propio nombre: mientras en una carta no oficial el apellido iría tras el nombre, en el ejemplo anterior vemos que el redactor de la carta antepone el apellido al nombre, como si de una nota oficial se tratara. Aunque la noticia es seria y el destinatario también, un comisario de policía tan respetado, es imposible resistirse a una sonrisa provocada por un italiano pobre compuesto de sutiles interferencias dialectales sicilianas, con reiterados errores léxicos y sintácticos. En la versión al castellano de *El ladrón de meriendas* el texto seleccionado anteriormente queda como sigue:

Dottore Montalbano, usted personalmente no me conoce y yo no sé cómo es usted. Me llamo Arcangelo Prestifilippo y soy socio de su padre en la empresa vinícola que, gracias a Dios, va muy bien y es muy rentable (Camilleri 1996 (2000):194).

Como vemos, la dificultad de traducir todos los elementos es enorme y la versión española queda bastante lejos del texto original. Se pierden tanto los matices culturales y dialectales del texto como también resulta más complicado identificar la humildad de la lengua usada por Prestifilippo.

El comisario Montalbano no es sólo el personaje principal de las acciones que se desarrollan en las novelas policíacas de Andrea Camilleri, debido a su inteligencia, su simpatía o su desarrollado olfato. Su papel es importante también por lo que se refiere al uso de las expresiones lingüísticas, en la medida en que es capaz de moverse libremente en un entorno dialectal muy amplio y al mismo tiempo sabe usar, según el contexto, el italiano y el dialecto (dependiendo del interlocutor). Ejemplos muy significativos son los diálogos con la sirvienta Adelina, con el mafioso Tano 'u grecu, con el italiano "destrutivo" del policía Catarella o el italiano "burocrático" de algún alto cargo de la policía.

Resulta interesante destacar también que los personajes de Camilleri expresan, con frecuencia, juicios de valor sobre su particular manera de hablar y también sobre la del Montalbano: Catarella, por ejemplo, define su habla un «maccheronico taliano» (Camilleri, 1996b:25); el jefe de la policía Bonetti-Alderighi dice que la lengua del comisario es un «italiano bastardo» (*ibídem*:54); Livia, la novia genovesa, no quiere que Montalbano «parli in dialetto» (*op. cit.*:227).

La lengua de Camilleri es una obra literaria, un artificio formal, inspirado léxica y sintacticamente en el italiano regional de la burguesía siciliana. El autor mezcla esta variedad de italiano con una lengua culta, de tipo sintáctico atributivo, dentro de un sistema nominal con colocaciones y usos personales.

Los siguientes ejemplos los hemos encontrados en la novela *Il birraio di Preston* (1995b):

Al subito immancabile vagnaticcio (9).

La anteposición al predicado del adverbio temporal negativo mai, con la consiguiente elipsis de la negación:

Da quell'orecchio mai aveva voluto sentirci (10).

Es posible notar la ausencia de los artículos determinantes, un estilo muy usado, sobre todo, en textos poéticos más que en los narrativos:

Fu nottata stramma (14).

Los elementos léxicos del habla siciliana están “manipulados” en el más riguroso respeto de la morfología italiana, de tal manera que el lector podrá notar la presencia de morfemas tanto léxicos como funcionales del siciliano.

Seguidamente entraremos más en detalle en el estudio de los aspectos dialectales presentes en la obra de Camilleri, pero en esta breve anticipación quisiéramos proponer al lector de este trabajo una rápida visión del mundo lingüístico de Camilleri: términos como *scantusa*, *truniata*, *scappatina*, *arrisbigliarsi*, *picciriddo*, etc. muy usados por nuestro autor, no representan ningún problema para ser entendidos por el lector de habla no siciliana. Mayores complicaciones podrían derivarse del uso de otros términos como *scatascente*, *stascione*, *muffoletto*, *sparluccicavano*, etc. El efecto cómico, como ocurre en la comunicación familiar de la que el autor nos habla, reside efectivamente en este contraste existente entre elementos léxicos sicilianos y morfológicos del italiano. Tal efecto no sería posible no existiese en el lector una alta competencia lingüística tanto del italiano como de algunos de los principales dialectos regionales (y en esto los italianos son aventajados gracias, entre otras razones, a la rica tradición cinematográfica y teatral que durante años ha extendido mucho el uso de los dialectos).

Resumiendo, el elemento fundamental de la escritura de Andrea Camilleri reside en la correspondencia directa que existe entre la lengua y la visión del

mundo del autor. Por este motivo, nos parece acertado definir su lengua como reflejo ideológico y cultural de su narrativa, en la que el dialecto forma parte de la lengua y en ella se funde sin que aparezca división alguna. Procedamos ahora a analizar las distintas variedades empleadas.

Características peculiares del siciliano de Camilleri

En la obra de Andrea Camilleri la lengua italiana y el dialecto siciliano asumen funciones distintas. La connotación que se desprende de su uso afecta a la fonología, a la morfología y a la sintaxis. A este respecto, nos parece interesante poder analizar de forma sistemática algunos de los fenómenos lingüísticos más representativos de la obra de Camilleri, atendiendo, sobre todo, al punto de vista del autor y al uso que éste asigna a algunos términos.

Como es posible apreciar en nuestro análisis (que debido a la naturaleza y finalidad de este trabajo de investigación se centra exclusivamente en los fenómenos léxicos), hemos considerado sólo aquellos términos que, por sus características fonológicas y morfológicas, no se corresponden con el italiano estándar, sino que proceden, de forma directa o tras sufrir algún tipo de transformación, del siciliano. Los estudios de Gerhard Rohlfs (*cfr.* 1970a, b, c) han sido un valioso material de profundización de este análisis, en cuanto consideramos que un trabajo como el que proponemos, además de las informaciones que nos proporciona, nos permite ver cómo Camilleri reinventa el material léxico del que dispone.

En el análisis pormenorizado que hemos realizado en las obras de Andrea Camilleri, hemos observado una serie de particularidades que, debido a su extensión, hemos decidido clasificarlas atendiendo a sus rasgos fonéticos, morfológicos y léxicos.

Particularidades fonéticas

Algunos fenómenos lingüísticos son más recurrentes en las obras citadas, lo que se traduce en el uso sistemático o más extendido de algunos términos, como veremos más adelante. Se han examinado las siguientes obras pertenecientes al ciclo policíaco cuyo título abreviamos entre paréntesis de la manera que sigue (obras publicadas en Italia entre 2002 y 2005): *La paura di Montalbano (pdM)*, *Il giro di boa (gdb.)*, *La pazienza del ragno (pr)*, *La prima indagine di Montalbano (pidM)* y *Privo di titolo (Pdt)*.

a) En las obras de Andrea Camilleri es bastante común el cambio vocálico de la e a la vocal i y de la misma i en posición protónica en la sílaba inicial o en

posición átona final (Rohlf 1970a: 82, 162, 183). En (*pdM*): frisco, “fresco” (13); sira, “sera” (43). En (*gdb*): priparò, “preparò” (22). En (*pidM*): mentri, “mentre” (32). En (*Pdt*): sapiva, “sapeva” (19); botti, “botte” (20); leggero, “leggero” (p21).

b) Bastante común resulta también el cambio de la vocal de o a u (Rohlf 1970a: 96). En (*pdM*): allura, “allora” (15); malatu, “malato” (14). En (*gd*): camurriusu, “camorrista” (21); supra, “sopra” (45); addumannava, “domandava” (46). En (*pr*): ascutava, “ascoltava” (11); sintuto, “sentito” (44). En (*pidM*): nisciuto, “uscito” (37); arristastivu, “arrestaste” (40). En (*pdT*): balcuna, “balcone” (38); cunnanna, “condanna” (40).

c) También está presente en las obras del autor siciliano el desarrollo de ll en sonidos cacuminales dd (Rohlf 1970a: 328). En (*pdM*): nicaredra, “piccolina” (29); camaredra, “cameretta” (38). En (*pidM*): funtanedra, “fontanella” (36); capiddri, “capelli” (37); iddru, “illu, lui” (39); vudeddra, “budella” (163). En (*pr*): purpitteddu, “polipetto” (240). En (*Pdt*): vinticeddro, “venticello” (21); viddrani, “villani” (29); cappeddro, “cappello” (37).

d) Frecuentes son algunos fenómenos de rotacismo de ll, la conservación, la velarización, el rotacismo o la caída de l pre-consonántica y la disimilación de n y m (Rohlf 1970a: 333, 341, 352, 355). En (*pdM*): nfruenza, “influenza” (17); armalisco, “animalesco” (27). En (*pidM*): purmuna, “polmoni” (20); satò, “saltò” (38); duci, “dolce” (15). En (*Pdt*): sùrfaro, “solforo” (38); furminò, “fulminò” (227); antra, “altra” (21). En (*gdb*): votati, rivotati, “voltati, rivoltati” (9). En (*pr*): ascutarlo, “ascoltarlo” (15).

e) También es frecuente la metátesis de r (Rohlf 1970a: 454). En (*pdM*): vrigognano, “vergognano” (56). En (*pidM*): addrumisciuta, “addormentata” (25). En (*gdb*): distrubbo, “disturbo” (48).

f) Muy a menudo los nexos -nd- \ -mb- (-nv-) en posición media se transforman en -nn- (Rohlf 1970a: 356, 359). En (*gdb*): quanno, “quando” (18); granni, “grande” (22). En (*pdM*): funno, “fondo” (43); mutanne, “mutande” (56). En (*pidM*): arrenno, “arrendo” (35); munno, “mondo” (9). En (*gdb*): unnici, “undici” (21). En (*pr*): stinnendo, “stendendo” (28); priparanno, “preparando” (29); secunno, “secondo” (21). En (*Pdt*): addumannanno, “domandando” (38); quindicina, “quindicina” (23).

g) Al mismo tiempo, encontramos -zz- en correspondencia de nexos los cj y ccj (Rohlf 1970a: 387). En (*pidM*): ricominzare, “ricominciare” (30); casuzza, “casuccia” (22). En (*gdb*): ghiazzata, “ghiacciata” (22). En (*pr*): sudatizzo, “sudaticcio” (9); abbrazzarono, “abbracciarono” (67). En (*Pdt*): stratuzza, “straduccia” (p32).

h) Muchas formas evidencian la presencia de fenómenos fonéticos, según los cuales la r inicial es pronunciada de una forma más fuerte como -rr-: en este caso la r “reforzada” es pronunciada después de una vocal (la mayoría de las

veces a) (Rohlfs 1970a: 193, 223). En (*pdM*): arrinescio, “riesco” (57); arrispunnì, “rispose” (12). En (*pidM*) arrisaltava, “risaltava” (101). En (*pr*): arricampò, “tornò a casa” (31). En (*Pdt*): arriprometteva, “riprometteva” (26); arricevuta, “ricevuta” (20).

i) En muchos dialectos del sur de Italia la d- es pronunciada más fuerte y se transforma en -dd-. A esta -dd-, muchas veces, se antepone la vocal a (Rohlfs 1970a: 203). En (*pdM*): addritta, “davanti” (36). En (*pidM*): addimandandogli, “domandandogli” (37).

j) Lo mismo sirve para la vocal c- inicial (Rohlfs 1970a: 197). En (*gdb*): accussi, “così” (15). En (*pr*): accanosciuto, “conosciuto” (15).

k) Para la consonante b- (Rohlfs 1970a: 195). En (*gdb*): abbuttai, “buttai” (12). En (*Pdt*): abbadare, “badare” (20).

l) Para la consonante s- (Rohlfs 1970a: 224). En (*pdM*): assittandosi, “sedendosi” (55). En (*gdb*): assittatine, “sedutine” (17); assistimò, “sistemò” (19).

m) Para la consonante p- (Rohlfs 1970a: 220). En (*pdM*): appinniccato, “addormentato, da pennica” (15). En (*gdb*): appreoccupò, “preoccupò” (18).

n) Para la consonante z- (Rohlfs 1970a: 232). En (*Pdt*): azzappari, “zappare” (243).

ñ) También está presente el fenómeno de conservación de o_{le} (abierta), sobre todo en las regiones meridionales de Italia (Rohlfs 1970a:152). En (*pidM*): longo, “lungo” (9).

o) Digna de destacar es también la presencia de sonidos protéticos como s- (Rohlfs 1970a: 475). En (*pidM*): sdirrupò, “dirupo” (36); sdilinquenti, “delinquenti” (101). En (*gdb*): scangiate, “cambiate” (21). En (*pr*): scascione, “cagione” (25).

p) Quisiéramos subrayar el cambio de la consonante b- inicial a v- (Rohlfs 1970a:194). En (*pidM*): vivuto, “bevuto” (35); vuccata, “boccata” (35). En (*gdb*): vastasate, “bastardate” (13); vippi, “bevve” (22).

q) Significativo resulta el tratamiento de la vocal -v- intervocálica (Rohlfs 1970a: 291). En (*pdM*): nirbuso, “nervoso” (23); innirbusire, “innervosire” (51). En (*pr*): nerbi, “nervi” (52).

r) Nótese la desonorización de -g- (Rohlfs 1970a: 299). En (*pr*): asciuca, “asciuga” (12); macari, “magari” (17). En (*Pdt*): nàvica, “naviga” (179).

s) Por último, nos parece interesante observar el tratamiento de las consonantes oclusivas en los grupos consonánticos con r (Rohlfs 1970a: 369). En (*pdM*): quatrava, “quadrava” (26). En (*pidM*): latri, “ladri” (16); quattrittata, “quadrettata” (26).

Particolaridades morfológicas

En cuanto a los fenómenos morfológicos que pueden encontrarse en la obra de Camilleri, destacamos los siguientes ejemplos:

a) También el uso de los adverbios, Camilleri refleja las reglas ya definidas por Rohlfs acerca del dialecto siciliano (Rohlfs 1970c: 241). En (*pdM*): assà, “assai” (26); manco, “nemmeno”, fora, “fuori” (27). En (*pidM*): appresso, “vicino” (84); quatelosamente, “piano” (87); chiuttosto, “piuttosto” (143). En (*gdb*): narrè, “indietro” (35); alla dannata, “in modo disperato” (34); di cca, “da qua” (111). En (*pr*): chiossà, “in più” (68); accussì, “così” (52); tanticchia, “un po” (11). En (*Pdt*): cchiù, “più” (50); sutta, “sotto” (63); opuro, “oppure” (187).

b) La grafía de las preposiciones en Camilleri refleja las costumbres lingüísticas del siciliano (Rohlfs 1970c: cap. 630-642). En (*pdM*): allo spitale, “all’ospedale” (14); ca ci l’attrovu, “che (ce) lo trovi” (12); cosa di militare, “da militare” (11). En (*pidM*): ammazzerà a qualcuno, “ucciderà qualcuno” (34); mi viene di scantarmi, “mi viene da allarmarmi” (45). En (*gdb*): alla scordatina, “senza pensare” (10); tanto di permettergli, “tanto da permettergli” (23). En (*pr*): dell’americani, “degli americani” (16); di darrè, “da dietro” (28). En (*Pdt*): a la mè casa, “alla mia casa” (79).

c) En lo que respecta al uso de los artículos (con o sin preposición) nótese las siguientes particularidades (Rohlfs 1970b: 106). A menudo preceden a los pronombres, los nombres femeninos y los apellidos (cuando éstos no se refieren a mujeres o al plural). Este fenómeno aparece reflejado magistralmente en una obra de Camilleri que no es objeto de este análisis (y que todavía no ha sido traducida al español), pero es tan peculiar que nos parece importante subrayarlo de todos modos: *Il re di Girgenti* (2001). En esta obra encontramos I Zosimo, “Gli Zosimo” (13); en este caso “i” reemplaza al artículo masculino plural “gli”. A veces encontramos en Camilleri la presencia de “u”, como forma contraída del artículo determinante italiano masculino singular il - lo (Rohlfs 1970c: cap. 418): u Signuri Diu, “il Signore Dio” (16), u zù Casio, “lo zio Casio” (22). En (*pr*): U dutturi Mistretta, “il dottor Mistretta” (110). Bastante interesante también el uso de las preposiciones articuladas. En (*Pdt*): di la facci, “dalla faccia” (268); di le mano, “della mano” (268).

d) También en el uso de los pronombres emergen algunas características del dialecto siciliano (Rohlfs 1970b:120), por ejemplo, en (*pdM*) el uso de questo, pronombre demostrativo masculino singular: stu, “questo” (24). El pronombre demostrativo femenino singular, en (*pr*): ca “questa” (240). Los pronombres posesivos, en (*pdM*): so, “suo” (31); me, “mio/a” (33); to, “tuo/a” (68). Los casos oblicuos de la formas tónicas de los pronombres personales (Rohlfs 1970b: 136), que reflejan las típicas formas de muchos dialectos del sur de la península italiana y en particular de Sicilia, en (*pdM*): a tia, “a te” (42);

(secondo) tia, “secondo te” (60); a mia, “a me” (64). La forma subjetiva tónica del pronombre personal de tercera persona singular, en (*Pdm*): iddru, “lui” (39). El pronombre interrogativo “chi” abreviado en cu (Rohlf 1970c: cap.199) en (*gdb*: 26); la combinación de la partícula “ne” con un pronombre directo átono, sujeta a vocalismo siciliano con desdoblamiento sintáctico, cuyo resultado es una forma dialectal típica de la lengua oral, es decir: minni, “me ne” (64); el pronombre demostrativo típico siciliano chiddru, “quello” (*pr*: 181); el pronombre a vossia, “a vostra signoria” (*Pdt*: 12) es una forma de cortesía en tercera persona del pronombre personal. En Sicilia, el término *vossia*, de procedencia española, ha pasado a ser un saludo genérico, como en español lo es el “usted” (vuestra merced), sobre todo en tipos de relaciones entre personas pertenecientes a sectores humildes de la población o en la relación entre ricos propietarios y los miembros del servicio doméstico.

e) Frecuentes son los ejemplos de duplicaciones nominales (cfr. Leone 1995: 32). En (*pdM*): gli occhi gli facevano pupi pupi, “occhi che fanno fatica a stare aperti” (10); cerca cerca, “ricerca lunga” (11). En (*pidM*): allatu allatu, “vicino” (36). En (*gdb*): stritto stritto, “molto stretto” (25). En (*pr*): torno torno, “tutt’intorno” (158). En (*Pdt*): quasi quasi, “per poco” (279).

f) También los números se presentan con vocalismo y consonantismo típicos del siciliano (Rohlf 1970c: 309). En (*pdM*): deci, “dieci” (48). En (*pr*): quattru, “quattro” (19); novi, “nove” (21); unnici, “undici” (31); novantacinco “novantacinque” (234). Además: el término *vintina* que indica el “venti” es un número muy empleado en el siciliano actual. El término, probablemente de origen romano (Rohlf 1970c: cap. 975) aparece en muchas obras de Camilleri: entre todas destacamos en *pr* (15).

g) Un apartado interesante es el que se refiere a las concordancias (artículo – sustantivo y sustantivo – adjetivo) y a la formación del plural (cfr. Leone 1995: 118). En (*pidM*): i purmuna, “i polmoni” (20); il dintra e il fora, “il dentro e il fuori” (129). En (*pdM*): le mano in sacchetta, “le mani in tasca” (85). En (*gdb*): arrivato tardo, “arrivato tardi” (11). En (*pr*): i scaluna, “gli scalini” (165). En (*Pdt*): canala rotte, “canali, tubi rotti” (38). Tenemos que hacer algunas observaciones al respecto: ciertas formas típicas como *purmuna*, *scaluna*, etc., son plurales y su desinencia es en –a porque el singular correspondiente con el vocalismo siciliano (e>i) se confunde con el plural de los nombres masculinos de la segunda declinación (-i), así que una salida alternativa permite distinguir los términos masculinos en plural. Es un fenómeno típico del siciliano, como apunta Rohlf (1970a:369). La forma *le mano* es un tipo de plural que tiene su origen en la cuarta declinación: es una forma arcaica que ha evolucionado y sólo llega a distinguir el número en época más tardía (Rohlf *ibídem*:24-34). El número cinco “cinque” (en *pr*: 153), es una forma también muy usada en el sur de Italia: es indeclinable, aunque a veces es posible encontrar formas de unión con el plural (*ibídem*: 311); a menudo ocurre que el adverbio concuerda en

género y número con el sustantivo al que se refiere. Esta construcción es poco conocida en la mayoría de los dialectos del sur de la península.

h) Camilleri utiliza con profusión la hipercorrección, un fenómeno lingüístico que Leone pone de manifiesto en su obra *L'italiano regionale di Sicilia* (1982: 57). Observamos interesantes cambios consonánticos con un “empobrecimiento” del término. En (*pidM*): camminare, “camminare” (17). En (*gdb*): farabutti, “farabutti” (14); asasini, “assassini”. En (*pr*): caffè, “caffè” (28); machinetta, “macchinetta” (28).

Por otro lado, observamos también el uso impropio de las geminadas, la reproducción de un fonema o de una sílaba (que en el caso de Camilleri reproduce el sonido de las hablas locales). En (*pdM*): incarricata, “incarricata” (33); scarrico, “scarico” (79). En (*pidM*): sdirrupu, “dirupo” (36); caricatore, “caricatore” (29); vennirdì, “venerdì” (24). En (*gdb*): fastiddio, “fastidio” (69); studdio, “studio” (73). En (*pr*): cammisi, “camice” (17); malappena, “malapena” (17). En (*Pdt*): rimeddio, “rimedio” (23); stuffata, “stufata” (21).

Las formas verbales

Quisiéramos también evidenciar algunas particularidades de las formas verbales presentes en las novelas de Andrea Camilleri. Para ello, nos hemos servido de las teorías de Rohlfs (1970b: 329 y ss., 1970c: 463-471) y Leone (1995:33-48).

Hemos observado que Camilleri suele modificar con relativa frecuencia ciertos morfemas léxicos. Sin embargo, la particularidad de su lengua mezclada, también se refleja en los aspectos verbales presentes en sus obras. Gracias a estos recursos, nuestro autor, consigue, por un lado, superar el límite impuesto por la lengua estándar. Por otro, amplía la gama de posibilidades y de recursos expresivos que la lengua italiana le limita, dando al siciliano una connotación más extensa que el autor refuerza o atenúa a su gusto en el texto. Hemos escogidos algunos ejemplos de construcciones verbales que aparecen en las novelas de Camilleri y hemos formulado algunas observaciones sobre estos usos que indican las influencias dialectales sufridas por las construcciones verbales procedentes del italiano.

Modo indicativo

Presente:

En (*pdM*): avi, “ha” (144); sugnu, “sono” (179); sapi, “sa” (204). En (*pidM*): sacciu, “so” (154); (mi) susu, “(mi) alzo” (163). En (*gdb*) babbii, “scherzo” (15); (mi) voli, “(mi) vuole” (21). En (*pdr*): (ci) dugnu, “(ci) do” (110); sunnu, “sono” (111); mori, “muore” (171). En (*Pdt*): trasi, “entra” (177); fazzu, “faccio” (178); arrinesci, “riesce” (178); (lu) sacciu, “lo so” (183), havvi, “ha” (189); staiu “stò” (49).

Imperfetto (Imperfecto):

En (*pr*): avivano, “avevano” (18); taliava, “guardava” (18); s’attrova, “si trovava” (9); trimavano, “tremavano” (60). En (*gdb*): cataminava, “muoveva” (22); sgridrava, “sgranava” (18). En (*Pdt*): s’avia (a tiniri), “si doveva (tenere)” (186).

Passato remoto (Pretérito indefinido):

En (*pr*): gemette, “gemette” (62); susii, “alzai” (111); “pinsai” “pensai” (111). En (*pidM*): cuoci, “cosse” (49); godè, “godette” (49); cangiò, “cambiò” (50); desi, “dette” (60); vintiò, “arieggiò” (66). En (*gdb*): (si) taliarono, “(si) guardarono” (80); pigliò “prese”, arrispunni, “rispose” (228). En (*pidM*): arricivitte, “ricevette” (126); prui, “offrì” (126); liggì, “lesse” (132); ittai, “gettai” (154). En (*Pdt*): isò, “alzò” (104). En (*gdb*): arrussicò, “arrossì” (14); inchì, “riempi” (22). En (*pr*): morse, “morì” (234); vippi, “bevve” (239). En (*Pdt*): morsi, “morì” (178); capero, “capirono” (192).

Trapassato prossimo (Pluscuamperfecto):

En (*pidM*): aviva fatto, “aveva fatto” (281). En (*pdM*): era curruta, “era corsa” (142). En (*pr*) era semicummigliata “era semicoperta” (117); avivano telefonato “avevano telefonato” (122).

Infinito (infinitivo):

En (*pr*): rapriri, “aprire” (110); fari “fare” (110); cataminarsi, “muoversi” (107). En (*pdM*): innirbusire, “innervosire” (51). En (*pidM*): addunarisinni, “accorgersene” (114); cucirisi, “cucirsi” (117); isarisi, “alzarsi” (147). En (*gdb*): mittirisi, “mettersi” (14); trasire, “entrare” (13); sciarriar(mi), “litigare” (16).

Imperativo:

En (*pidM*): tàiami, “guardami” (162). En (*gdb*): lassa, “lascia” (19); votati, “voltati” (9); addrumisciti, “addormentati” (9). En (*Pdt*): amuninni, “andiamo” (30).

Participio passato (Participio pasado):

En (*pdM*): nisciuto, “uscito” (60); liggiuto, “letto” (64). En (*pidM*): addrumisciuto, “addormentato” (133).

Gerundio presente:

En (*pidM*): santianno, “santiando” (140); lamentianossi “lamentandosi” (140); gastimiando, “bestemmiando” (140). En (*Pdt*): cadenno, “cadendo” (177).

Congiuntivo (Subjuntivo)

Presente

En (*pdM*): *dicisse*, “*dicesse*” (72). En (*pidM*): *ragiunassi*, “*ragionasse*” (163). En (*pdT*): *vinissi*, “*venisse*” (178); *s’assittasse*, “*si sieda*” (181).

Podemos observar que las formas *staju*, igual que *haju*, son las más usadas en Sicilia en nuestros días, aunque su difusión se extiende a todo el resto del sur de la península (Rohlf 1970a: 272-276); *sacciu* es una forma meridional que presenta un tipo de palatización de la consonante final del tema: *sacciu* < *sapio*; lo mismo sirve para *sugnu*, por analogía de *aju*, “*io ho*” y para *dugnu* (Rohlf 1970c: cap.534); la forma *ivano*, deriva del presente del verbo “*ire*”; es una fase del presente de “*andare*” que se ha ido desarrollando en tres o cuatro versiones distintas sobre todo en los países neolatinos (Rohlf 1970a:280); *susiva* > “*susire*” en italiano “*alzarsi*”, es una forma muy presente también en las regiones meridionales de Italia; *erasi* es una forma meridional del verbo “*essere*” (Rohlf 1970c: cap. 553); *avia*, forma siciliana sujeta a vocalismo (*ibídem*: cap. 550).

Los verbos *arrisolse* “*risolse*” y *desi* “*dette*”, tercera persona del singular, presentan una desinencia típica del dialecto siciliano: a menudo se encuentran acompañados de *-si* (Rohlf 1970b:324); el verbo *sciogliette* “*sciolse*” tiene la desinencia del pasado remoto en *-etti*, una forma que nace de la analogía con “*stetti*”. El pluscuamperfecto en siciliano es poco usado dado que pretende sustituir todas las funciones que rigen algunos tiempos que expresan acciones acabadas en el pasado. Camilleri utiliza este tiempo verbal de manera literaria es decir, usa los participios dándoles un matiz siciliano.

En algunas formas dialectales en las que aparecen los pronombres o algunas partículas reflexivas, éstas siempre preceden al verbo: la forma *pinnuliari* presenta el sufijo nominal *-olare*, típico de algunos verbos usados en el sur de la península y corresponden a *-olo*, aunque éste expresa un grado menor, como apunta Rohlf (1970c: cap. 1169); *talè* es una forma abreviada del imperativo *-aunque* podemos afirmar que se trata de una fórmula fija más que de un verbo- (Rohlf 1970b: cap. 606); *amuninni* es una forma siciliana del verbo “*andare*”, típicamente usada en las relaciones coloquiales.

El uso del participio también es típico de las regiones del sur de Italia: de hecho, concuerda con el acusativo preposicional al que se refiere, aunque tiene una función pasiva: *trovari Angelo sparato* “*trovare Angelo cui avevano sparato*” (Rohlf 1970c: cap. 724). Todas las formas del participio presentan un vocalismo o un consonantismo típicos sicilianos, tanto en los morfemas léxicos como en las derivaciones.

El uso del subjuntivo presente no está muy extendido en los tiempos verbales del dialecto siciliano. El imperfecto de subjuntivo, a menudo usado por nuestro autor, asume distintas funciones; *putisse* “*potesse*”, es el verbo de una construcción subordinada final: “*perché il nobiluomo putisse*”. La elección del

subjuntivo con características finales no es rara en las hablas locales de algunas regiones del sur de Italia (a diferencia de otras funciones resueltas con el indicativo, como apunta Rohlfis (1970c:68); *piacissi*, es un imperfecto de subjuntivo que sustituye al condicional: *macari a mia piacissi digiunari accusi* “anche a me piacerebbe digiunare così”. Su uso es de tipo desiderativo: la sustitución de este morfema se debe al hecho de que el condicional es un modo verbal cuyo uso se está perdiendo en los dialectos del sur (cfr. Leone 1995: 40).

Conclusiones

No son pocos los discursos que se han desarrollado en las últimas décadas intentando dar cuenta de los fenómenos que rodean a la traducción, entendida como actividad teórica de reflexión en torno a la mediación lingüística y cultural, como práctica de esa actividad de mediación (práctica profesional de la traducción) o como objeto de investigación y enseñanza en contextos universitarios (didáctica de la traducción).

En el caso que nos ha ocupado, hemos visto como nuestra reflexión se ha centrado, al menos, en tres aspectos:

1. El concepto de traducción aplicado al ámbito editorial y, dentro de éste, a la traducción literaria de *best-sellers*.
2. El papel del traductor en este caso en particular, en el que la figura y el “idiolecto” del autor condicionan con mucho la labor de este profesional de la mediación lingüística y cultural. Volvemos a los conceptos tan manidos de “traducción literal” o “traducción libre”, de “extranjerización” o “domesticación”, en suma, de “visibilidad” o “invisibilidad” del traductor o, si se prefiere, del margen que va a tener el traductor para plasmar en la lengua y cultura metas lo que ha captado en la obra original objeto de traducción.
3. Por último, en este caso, reviste una especial importancia el tratamiento de la lengua original (de cara a su traducción): un híbrido entre italiano y siciliano, en el que coexisten elementos de la lengua materna del autor (el siciliano), de la lengua estándar de referencia (el italiano contemporáneo), de una interlengua creada por el autor (el dialecto siciliano italianizado) y algunos restos de arcaísmos y términos obsoletos. Incluso, en algunas novelas, Camilleri se atreve a introducir el español como lengua que permite caracterizar a personajes de esta nacionalidad.

Aunque hay muchos estudios realizados, desde una perspectiva teórica, sobre la traducción literaria (de inspiración en disciplinas muy diversas: teoría de la

literatura, crítica literaria, filología, traductología, lingüística, etc.),⁹ lo cierto es que, al igual que ocurre con otros ámbitos del saber, cuando el “cliente” de la traducción es una editorial comercial (independientemente de la temática del libro objeto de traducción: literatura, historia, filosofía, etc.), ésta pone las “reglas de juego” en las que ha de desenvolverse la labor del traductor, máxime cuando las obras de las que se trata constituyen auténticos best-sellers en la cultura origen.

Insistimos sobre la condición de *best-sellers* de las obras de Camilleri. Durante el pasado siglo XX se ha producido, gracias, entre otras cosas, al desarrollo de los medios de comunicación de masas, de las redes de comunicación (Internet), un desarrollo exponencial de los intercambios culturales a escala planetaria (incluida, como producto, la literatura). La literatura, sobre todo la literatura en prosa, se ha consolidado como un producto más de consumo, máxime cuando la mayoría de los best-sellers han sido llevados (orquestando de esta manera una difusión a gran escala y para un público más amplio) al cine o a la televisión (como es el caso de Camilleri), mediante adaptaciones — más o menos autorizadas— de las novelas originales.

Esta transformación a “producto audiovisual” de muchas obras literarias ha supuesto, entre otras cosas, una reducción de las posibilidades de interpretación y lectura de la novela original en la que se basa la película. Son llamativos los casos de novelas como *El nombre de la rosa* de Umberto Eco (1980), de *El Código Da Vinci* de Dan Brown (2003) e incluso de obras de la literatura juvenil (Astérix en el cine, las series de dibujos animados de Walt Disney adaptados al cine), por citar sólo algunos. Una vez que el producto original se “vulgariza”, gracias a la interpretación cerrada que ofrece el cine, esto condiciona a los lectores potenciales de la novela (si vieron la película antes de leer el libro), que asocian los personajes con una “única interpretación”, la “visual”.

Este fenómeno, como hemos visto, no es ajeno a la obra de Camilleri. Sus personajes también han pasado, en muchos casos, por la pequeña pantalla y su popularización en este medio ha hecho una labor de apoyo inestimable a la difusión de su obra literaria. De alguna manera, al igual que ocurriera con las traducciones de los clásicos (hoy en día Dante, Shakespeare o Goethe forman parte del imaginario literario español tanto como Cervantes, Góngora o García Lorca), la difusión en medios audiovisuales de novelas adaptadas (*Sentido y Sensibilidad*, *El silencio de los corderos*, *Memorias de África*, etc.) ha propiciado una “ampliación” del público receptor de las obras literarias consideradas como best-sellers (aunque sea por medio audiovisual interpuesto), pero quizá también haya empobrecido la riqueza de matices que encierra la lectura, sin apoyos visuales de una novela, en la que el autor y el

⁹ Cfr. los repertorios bibliográficos ofrecidos por Julio-César Santoyo (1987 y 1996).

lector entran en un universo de intercambio de “visiones del mundo”. Es lo que Eco denomina en su *Lector in Fabula* (cfr. 1979) la cooperación interpretativa del lector en la comprensión del texto objeto de lectura. Hay personajes que se convierten en auténticos iconos de la cultura, a escala planetaria, gracias a su difusión y popularización en los medios audiovisuales. Personajes como Superman y Mickey Mouse han sido adoptados en todas las lenguas y culturas como “iconos” universales, como términos integrados.

En la obra de Camilleri nos encontramos ante un personaje integrado dentro de la cultura italiana, el comisario Montalbano (gracias, entre otras cosas, a su difusión en los medios audiovisuales), frente a él, están todos los personajes locales (más o menos anónimos) que desfilan por sus novelas, los apodícticos. En medio hay toda una serie de personajes que presentan un grado más o menos general de aceptación y/o conocimiento dentro de la cultura origen, caracterizados, eso sí, desde una óptica particular.

Otros factores que influyen lógicamente en las posibles traducciones de las novelas de Camilleri al español a distintos niveles son:

1. La cercanía entre las dos lenguas (el italiano y el español) plantea no pocos problemas de equivalencias. Son muy numerosos, a este respecto, los “falsos amigos” entre una y otra lengua.
2. La cercanía entre las dos culturas y, al mismo tiempo, las diferencias que las caracterizan. La cultura italiana y la cultura española, entendidas como un todo, se parecen en ser culturas mediterráneas que se han ido construyendo, a lo largo de los siglos, mediante la incorporación de muchos elementos. Ese crisol de culturas que algunos denominan “España plural” también es aplicable a Italia. El problema radica en cómo trasladar esa visión “intencionadamente sesgada” de un autor, Camilleri, con respecto a su propia cultura (la italiana) a otra cultura (la española), en la que no son fácilmente reproducibles los fenómenos lingüísticos descritos para el italiano. En este caso, el del español, su unificación ya estaba planteada por la *Gramática de la lengua castellana* de Elio Antonio de Nebrija en 1492 y las modificaciones sufridas por la lengua “estándar” han sido mínimas (excepción hecha, claro está, de los fenómenos de contacto lingüístico en América e incluso en distintas regiones de España que han dado lugar, principalmente, a variaciones en el léxico, pero que han tenido poca repercusión en las estructuras gramaticales o en la dimensión morfosintáctica de la lengua a lo largo de los siglos) si lo comparamos con el italiano, lengua que es la última en unificarse, dentro del ámbito de las lenguas románicas, y que tiene que esperar a la estandarización operada por los medios de comunicación en el siglo XX para poder hablar de un referente “universal” de italiano, común a todos los habitantes de la península itálica y de sus islas.

3. En tercer lugar, nos encontramos con el problema de la “estilística” del autor. Camilleri tiene una forma particular de escribir, pues entre otras cosas mezcla lengua oral y lengua escrita, registros diversos (culto, administrativo, informal, familiar) para caracterizar a sus personajes, recurriendo, en no pocas ocasiones, a técnicas muy cercanas a la producción audiovisual y a la creación y dirección teatral (sectores éstos a los que se dedicó durante buena parte de su vida como actividades profesionales principales).
4. Sin embargo, en Camilleri hay que distinguir entre sus “valores universales” y su “compromiso social”, conceptos éstos que son fácilmente extrapolables a la cultura meta (la defensa de su lengua y cultura maternas en un contexto de homogeneización administrativa, la búsqueda de la verdad, el uso de la ironía para denunciar las lecturas falseadas de la Historia, etc.) y su peculiar visión localista de las cosas. Todo se observa, se analiza y se critica desde una óptica siciliana, lo que no es tan fácil de reproducir en una cultura meta (sea ésta la que sea), máxime si tenemos en cuenta que la caracterización de personajes y el desarrollo de las tramas narrativas se realiza con el apoyo inestimable de la lengua, de una lengua inventada por el autor con “piezas” de procedencia muy diversa: italianismos, sicilianismos, términos arcaicos, términos sicilianos adaptados parcial o totalmente al italiano estándar, términos de otras lenguas (anglicismos, hispanismos, etc.).
5. Por último, y no por ello menos importante, nuestro autor no sólo crea su propia lengua, como apuntábamos en el apartado anterior, sino que hace un uso particular de géneros y estilos en sus novelas. Ese pastiche, que tantos éxitos editoriales y de público ha cosechado en los últimos veinte años, supone una trasgresión de la norma, una huida de la “estandarización” para reivindicar su peculiar interpretación de los hechos, de la vida, de la cotidianidad, de la “visión del mundo” en nombre de un pueblo —el siciliano— injustamente tratado por los estereotipos culturales (mafia, pobreza, retraso cultural, etc.) dentro y fuera de las fronteras italianas.

A este respecto, podríamos afirmar que traducir a Camilleri significa realizar una operación compleja de mediación lingüística y cultural que incluye, entre otras cosas:

1. El respeto del “punto de vista del autor”, omnipresente en toda su obra a través de sus personajes e incluso con voz propia, como narrador de historias y contextualizador de las tramas narrativas.
2. El respeto de la “lengua y del estilo del autor”, en este caso plagado de usos particulares de la gramática (italiana, se entiende), del léxico, de la sintaxis y de transgresiones a la “norma estandarizada” tanto lingüística como estilísticamente.

3. El respeto de la “cultura materna” del autor, entendida ésta como “crisol” en el que convergen y del que parten todas sus reflexiones sobre la vida, la cotidianeidad, la historia, la “visión del mundo”, etc.
4. El respeto, por último, a la libertad literaria del autor y a su compromiso social e incluso político con una tierra y sus habitantes (Sicilia). Este elemento se aprecia, ante todo, en su creación de “géneros”, más o menos anclados en géneros canónicos de la literatura como la “novela policíaca” y la “novela histórica” (de amplia tradición literaria en Italia y en el resto de Europa).

Todas estas dificultades no son fácilmente solventables en el proceso de traducción, máxime si tenemos en cuenta que su finalidad es la de cosechar éxitos (convirtiendo en best-seller en otro idioma a un autor que ya es una figura de primerísimo orden dentro del panorama literario italiano) en una lengua que no está expuesta, al menos no de forma tan importante, a los mismos fenómenos lingüísticos y culturales que la lengua italiana.

Del acercamiento a la obra traducida de Camilleri al español podemos afirmar, como premisa inicial, que Camilleri en español no es el mismo que Camilleri en italiano. A este respecto, la profesora Muñiz Muñiz afirma que el éxito de Camilleri en España es comparable al de Italo Calvino (cfr. Muñiz Muñiz, 2004:206), posiblemente, junto a Dante Alighieri, uno de los literatos italianos más conocidos en España. Sin embargo, hay similitudes entre los fenómenos que contextualizan la obra de Camilleri y los que se han producido en la cultura receptora (en España) en las últimas décadas. La “globalización” de la economía, de la política, de la cultura, etc. han propiciado una vuelta a los orígenes. La no identificación de los pueblos con esa cultura universal, homogeneizante, que difunden los medios de comunicación de masas e Internet, hace que se produzca una vuelta hacia el contexto más inmediato: las raíces de cada comunidad. Así, en paralelo a la difusión de una cultura general y homogeneizante se vuelve la mirada hacia la visión particular de las cosas que ofrece el contexto sociocultural más inmediato.

Este fenómeno que, en España, se ha visto claramente reflejado en el apoyo recibido (social e institucionalmente) por la defensa de la “diferencia”, sea ésta lingüística, en las comunidades autónomas que tienen lengua cooficial (Cataluña, Valencia, Islas Baleares, País Vasco o Galicia) e incluso en aquellas que tienen un dialecto o variedad lingüística con trayectoria histórica (aragonés, asturleonés, andaluz, etc.); o cultural (en todas las comunidades autónomas con el deseo de construir o reafirmar su “identidad cultural”, sea ésta histórica o sobrevenida –o también política– por el proceso de construcción del Estado Autonómico operado en los años 80 del pasado siglo), tiene una traducción evidente en la propia configuración cultural de la Italia de principios del siglo XXI. 

Referencias bibliográficas:*Obras de Andrea Camilleri*

CAMILLERI Andrea

- 1978 *Il corso delle cose*, Poggibonsi: Lalli; Palermo: Sellerio, 1998, (tr. esp.: *El curso de las cosas*, [traduc.: Juan C. Gentile Vitale] Barcelona: Destino, 2000).
- 1980 *Un filo di fumo*, Milano: Garzanti; (tr. esp.: *Un hilo de humo*, [traduc.: Juan C. Gentile Vitale], Barcelona: Destino, 2002).
- 1984 *La strage dimenticata*, Palermo: Sellerio.
- 1992 *La stagione della caccia*, Palermo: Sellerio.
- 1993 *La bolla di componenda*, Palermo: Sellerio.
- 1994 *La forma dell'acqua*, Palermo: Sellerio; (tr. esp.: *La forma del agua*, [traduc.: M. Antonia Menini], Barcelona: Salamandra 2002).
- 1995a *Il gioco della mosca*, Palermo: Sellerio.
- 1995b *Il birraio di Preston*, Palermo: Sellerio; (tr. esp.: *La Ópera de Vigata*, [traduc.: Juan C. Gentile Vitale], Barcelona: Destino, 1999).
- 1996a *Il cane di terracotta*, Palermo: Sellerio; (tr. esp.: *El perro de terracota*, [traduc.: M. Antonia Menini], Barcelona: Emecé, 1999).
- 1996b *Il ladro di merendine*, Palermo: Sellerio; (tr. esp.: *El ladrón de meriendas*, [traduc.: M. Antonia Menini], Barcelona: Salamandra, 2000).
- 1997a *La voce del violino*, Palermo: Sellerio.
- 1997b *La concessione del telefono*, Palermo: Sellerio; (tr. esp.: *La concesión del teléfono*, [traduc.: Juan C. Gentile Vitale], Barcelona: Destino, 1999).
- 1998 *Un mese con Montalbano*, Milano: Mondadori.
- 1999a *La mossa del cavallo*, Milano: Rizzoli; (tr. esp.: *El movimiento del caballo*, [traduc.: M. Antonia Menini] Barcelona: Salamandra, 2003).
- 1999b *Gli arancini di Montalbano*, Milano: Mondadori.
- 2000a *La gita a Tindari*, Palermo: Sellerio.
- 2000b *La scomparsa di Patò*, Palermo: Sellerio.
- 2000c *Biografia del figlio cambiato*, Milano: Bur; (tr. esp.: *Biografía del hijo cambiado*, [traduc.: F. de Julio Carrobles.] Barcelona: Salamandra, 2006)
- 2000d *Favole del tramonto*, Roma: Edizioni dell'Altana.
- 2001a *Racconti quotidiani*, Roma: Libreria dell'orso.
- 2001b *Il re di Girgenti*, Palermo: Sellerio.
- 2001c *L'odore della notte*, Palermo: Sellerio; (tr. esp.: *El olor de la noche*, [traduc.: M. Antonia Menini], Barcelona: Salamandra, 2003).
- 2001d *Natale con Montalbano*, Milano: Mondadori.
- 2002a *Gocce di Sicilia*, Roma: Edizioni dell' Altana, 2001.
- 2002b *La paura di Montalbano*, Milano: Mondadori.
- 2002c *Storie di Montalbano*, Milano: Mondadori.
- 2002d *L'ombrello di Noè*, Milano: Rizzoli.
- 2002e *Montalbano a viva voce*, Milano: Mondadori.
- 2003a *Il giro di boa*, Palermo: Sellerio.
- 2003b *La presa di Macallé*, Palermo: Sellerio
- 2003c *Le inchieste del commissario Collura*, Roma: Libreria dell'Orso.
- 2004a *La prima indagine di Montalbano*, Milano: Mondadori.
- 2004b *La pazienza del ragno*, Palermo: Sellerio
- 2005a *Privo di titolo*, Palermo: Sellerio.
- 2005b *La luna di carta*, Palermo: Sellerio.
- 2006 *La pensione Eva*, Milano: Mondadori.
- 2009 *La triple vita di Michele Sparacino*. Milano: Rizzoli.

- ASOR ROSA Alberto
1987 *La centrifugazione degli stili, in Letteratura italiana. Storia e geografia. L'età contemporanea. Vol. III, Turin: Einaudi.*
- BASSNETT-MCGUIRE Susan
1991 *Translation Studies, Londres: Routledge.*
- BENJAMIN Walter
(1971) *Angelus Novus* [trad. de H. A. Murena, prólogo de Ignacio de Solá-Morales], Barcelona: Edhasa.
- BERRUTO Gaetano
1994 "Come si parlerà domani: italiano e dialetto", en DE MAURO Tulio (acura di), *Come parlano gli italiani*, La Nuova Italia, Florencia, 1994: 15-24.
- CAMILLIERI Andrea
1999 *L'uso strumentale del dialetto per una scrittura oltre Gadda*, in *Il concetto di popolare tra scrittura, musica e immagine*, Atti del Convegno di Sesto Fiorentino, 30-31 maggio 1997, in "Bollettino dell'Istituto De Martino", n. 9.
- CAPECCHI Giovanni
2000 *Andrea Camilleri*, Fiesole, Firenze: Cadmo.
- CATFORD John Cunnison
1980 *A Linguistic Theory of Translation*, London: Oxford University Press.
- CHATMAN Seymour
(1981) *Storia e discorso*, Parma: Pratiche Editrice.
- CORTI María
1975 *Dialetti in appello*, en BECCARIA Gian Luigi, *Letteratura e dialetto*, Bologna: Zanichelli. 1975: 177-182.
1999 *Capire le parole*, Roma-Bari: Laterza.
- DEMONTIS Simona
2001 *I colori della letteratura*, Milán: Rizzoli.
- DOLFI Anna
2001 *Identità e linguaggio, Identità alterità doppio nella letteratura moderna*, Roma: Bulzoni.
- ECO Umberto
1979 *Lector in fabula*, Milano: Bompiani.
2003 *Dire quasi la stessa cosa*, Milano: Bompiani.
- FRANCHI Francesco Piero
1979 "Clausole d'una memoria infelice. Appunti sul "clavus" venetico nel "Filò" di Andrea Zanzotto", in DE BIASIO Giordano (a cura di), *Lingua, dialetto e culture subalterne*, Longo: Ravenna, pp. 73-110.
- GADDA Carlo Emilio
1958 "Lingua letteraria e lingua d'uso", in *I viaggi la morte*, Milano: Garzanti.
1987 *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, Milano: Garzanti.
- GRASSI Corrado, SOBRERO Alberto, TELMON Tullio
2003 *Introduzione alla dialettologia italiana*, Roma: Laterza.
- HATIM Basil & MASON Ian
(1995) *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso*, [trad. esp. Salvador PEÑA], Ariel: Barcelona.
- HERCZEG Giulio
1963 *Lo stile indiretto libero*, Florencia: Sansoni.
- HOUSE Juliane
1977 *A Model for Translation Quality Assessment*, Tübingen: TBL Verlag Gunter Narr.
- HURTADO ALBIR Amparo
2001 *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*, Madrid: Cátedra.

- LA FAUCI, Nunzio
2001 "Prolegomeni ad una fenomenologia del tragediatore: saggio su Andrea Camilleri", en *Lucia Marcovaldo ed altri soggetti pericolosi*, Roma: Maltemi.
- LEONE Alfonso
1982 "Gli ipercorrettismi", in *L'italiano regionale di Sicilia: esperienze di forme locali nella lingua comune*, Bologna: Il Mulino, pp. 57-64.
1995 *Profilo di sintassi siciliana*, Palermo: Centro Studi Filologici e Linguistici Siciliani.
- MARCHESE Angelo
1990 *L'officina del racconto*, Milán: Mondadori.
- MAYORAL Asensio Roberto
1990 "Comentario a la traducción de algunas variedades de lengua", *Sendebarr*, 1:35-46.
1999 *La traducción de la variación lingüística*, Soria: Diputación Provincial de Soria.
- MUÑIZ MUÑIZ María
2004 "Lo stile della traduzione: Camilleri in Spagna" en AA.VV. *Il caso Camilleri. Letteratura e Storia*, Palermo: Sellerio, pp. 206-212.
- NEWMARK Peter
1981 *Approaches to translation*, Oxford: Pergamon Press; New York, Prentice Hall, 1988.
- NIDA Eugene A.
1964 *Toward a Science of Translating*, Leiden: E.J. Brill
- ORTEGA Y GASSET José
1937 "Misericordia y esplendor de la traducción", *La Nación*, Buenos Aires, 13 de junio, p.1.; *Revista de Occidente*, 1942: 134; Granada: Universidad de Granada, 1980.
- PIRANDELLO Luigi
1904 *Il fu Mattia Pascal*; (tr. esp.: *El difunto Matías Pascal*, [trad. Julio García Prieto.], Madrid: Nórdica, 2008).
- RABADAN Rosa
1991 *Equivalencia y traducción. Problemática de la equivalencia transléctica inglés-español*, Zamora: Universidad de León.
- ROHLFS Gerhard
(1970a) *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti, Vol. I: Fonetica*, Torino: Einaudi
(1970b) *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti, Vol. II: Morfologia*, Torino: Einaudi.
(1970c) *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti, Vol. III: Sintassi e Formazione delle parole*, Torino: Einaudi.
- SALIS Stefano
1997 "In attesa della mosca: la scrittura di Andrea Camilleri", *La grotta della vipera*, XXIII (79-80): 37-51.
- SANTOYO Julio-César
1987 *Teoría y crítica de la traducción. Antología*, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona: Bellaterra.
1996 *El delito de traducir*, León: Universidad de León, 3ª ed.
- SCIASCIA Leonardo
1961 *Il giorno della civetta*, Torino:Einaudi (tr. esp.: *El día de la lechuza*, [trad. J. Ramón Azaola] Barcelona: Tusquets, 2008).
- SOBRERO Alberto
1993 *Dialetti in Italia*, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.
- SORGI Marcello
2000 *La testa ci fa dire. Dialogo con Andrea Camilleri*, Palermo: Sellerio.

- STEINER George
 (1995) *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*, [Traducción de Adolfo Castanon y Aurelio Major], México: FCE.
- VERGA Giovanni
 1881 *I Malavoglia*, Milano: Treves (tr. esp.: *Los Malavoglia*, [trad. M. Teresa Navarro] Barcelona: Círculo de Lectores, 1999).

Bibliografía de consulta:

- CAPRARA Giovanni
 2005 “Andrea Camilleri: consideraciones sobre la (in)visibilidad del traductor”, *Trans. Revista de Traductología*, Universidad de Málaga, (8): 41-52.
- 2006 “Traducción, experimentación, lengua y dialecto: entrevista a Andrea Camilleri”, en *Trans. Revista de Traductología*, (10): 147-155.
- 2007 “La variación lingüística en la obra de Andrea Camilleri”, en *HIKMA, Revista de Estudios de Traducción*, Universidad de Córdoba, (5): 49-76.
- 2007 *Variación lingüística y traducción: Andrea Camilleri en castellano*, Tesis Doctoral, Málaga: Universidad de Málaga, Servicio de Publicaciones.
- CORTELLAZZO Michelle
 1972 *Avviamento critico allo studio della dialettologia italiana*, Pisa: Pacini.
- 2000 *Italiano d’oggi*, Padua: Esedra.
- CORTELLAZZO Michele, MIONI Alberto M
 1990 *L’italiano regionale, Atti del Congresso Internazionale di Studi della SLI*, Roma: Bulzoni.
- CORTELLAZZO Michelle, PACCAGNELLA Ivano
 1992 “Il Veneto”, In BRUNI Francesco, *L’italiano nelle regioni: lingua nazionale e identità regionali*, Torino:UTET, pp. 302-315.
- LO PIPARO Franco et. al (a cura di)
 1990 *“La Sicilia linguistica oggi”*. Palermo: Centro Studi Filologici e Linguistici Siciliani.
- NEWMARK Peter
 1988 *A Textbook of Translation*, London: Prentice Hall International.
- NORD Christiane
 (1991) *Text Analysis in Translation. Theory, Methodology and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*, Rodopi, [traducción de Christiane Nord & Penelope Sparrow], Rodopi: Amsterdam/Atlanta.
- SOBRERO Alberto
 1993b *Introduzione all’italiano contemporaneo*, Bari–Roma: Laterza.