

## La ambigüedad semántica en Andrea Camilleri. Propuesta para una traducción no estándar

Antonino Pingue<sup>1</sup>

Recibido: 12 de septiembre de 2019 / Modificado: 20 de diciembre de 2020 / Aceptato: 2 de abril de 2021

**Resumen.** Andrea Camilleri, autor de novelas policíacas de éxito publicadas en numerosos países extranjeros, no escribe en la norma culta del italiano. Todas sus obras utilizan una interlengua que ha sido descrita como un híbrido entre el italiano y el dialecto siciliano. Aunque existen muchas novelas que se caracterizan por adoptar una variedad diatópica –pensamos en textos como *Ragazzi di vita* de Pasolini, o *Quel pasticciaccio brutto di via Merulana* de Gadda– Camilleri es el primero que realiza una elección semejante en un ámbito de literatura de género con vocación comercial. Eso lo ha convertido en una anomalía y en un reto para su publicación en el extranjero. Las editoriales han tenido que plantearse si traducir la variedad lingüística empleada, en detrimento de una comprensibilidad, o eliminar los rasgos dialectales en la traducción. La mayoría han optado por esta última alternativa, aunque muchos traductólogos y traductores han avanzado otras propuestas. En el centro de este debate está el axioma de que la dificultad lectora de las novelas de Camilleri surge en el momento de traducirlas. Este trabajo quiere proponer un enfoque distinto. El punto de partida es una simple observación: el léxico empleado por Camilleri dificulta la lectura también al lector italiano. Solo una minoría de italianos hablan y entienden el siciliano. La problemática polisistémica que conlleva la traducción a una lengua meta, en realidad, ya existe en la edición original. Si es así, el dialecto cumple en las novelas policíacas de Camilleri una función inédita: poner al lector –también al lector italiano– dentro de un juego de descodificación. Intentaremos sacar a Camilleri del debate sobre la traducibilidad del dialecto para colocarlo en un marco paralelo y más amplio: el del autor que juega con la lengua y su ambigüedad semántica.

**Palabras clave:** Andrea Camilleri; traducción dialectal; variación lingüística; Montalbano; transculturalidad.

[en] The semantic ambiguity in Andrea Camilleri. A proposal for a “non-standard” translation.

**Abstract.** Andrea Camilleri, the author of successful detective novels published in numerous foreign countries, did not write in a standard variety of Italian. He uses in all his works an interlanguage that has been described as a hybrid between Italian and the Sicilian dialect. Even if there are many novels that are characterized by the presence of dialectal features, e.g., *Ragazzi di vita*, by Pasolini, or *Quel pasticciaccio brutto di via Merulana*, by Gadda, Camilleri is the first writer who makes this choice in a literary genre with a commercial projection. This constitutes an exception and a challenge for his publications abroad. The publishers have had to consider whether it is more appropriate to translate this variety of the language for the sake of clarity or to remove its dialectal features. Most of them have chosen the latter option, despite the fact that many translators have suggested alternative proposals. The focus of this debate is on the axiom that the reading difficulties of Camilleri’s novels appear at the moment of translating them. Therefore, this work intends to suggest a distinct approach. The starting

<sup>1</sup> Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, Ciudad universitaria s/n, 28040 Madrid.  
Email: [apingue@ucm.es](mailto:apingue@ucm.es)

point is based on a simple observation, which is that the lexicon adopted by Camilleri also hinders the reading for an Italian native speaker. Only a minority of Italians speak and understand the Sicilian dialect. The problems that entail the translation into the target language already exist in the source text. If so, the dialect adopted in the detective novels of Camilleri covers an unprecedented function, which is to introduce the reader – also the Italian one – to a decoding game. We will try to exclude Camilleri from the debate about the translatability of the dialect to place him in a parallel and wider framework: the framework of the author that plays with the language and its semantic ambiguity.

**Keywords:** Andrea Camilleri; dialectal translation; linguistic variation; Montalbano; transculturality.

**Sumario:** 1. Introducción 2. El uso del dialecto en literatura 3. Camilleri autor dialectal 4. Camilleri autor mestizo 5. El lector como traductor 6. Traducir Camilleri 7. Conclusiones.

**Cómo citar:** Pingue, Antonino (2021): «La ambigüedad semántica en Andrea Camilleri. Propuesta para una traducción no estándar», *Cuadernos de Filología Italiana*, 28, pp. 163-187.

## 1. Introducción

Del mismo modo que un bávaro tiene dificultades para entender el Plattdeutsch y aún más el silesio, y que la gente natural de Estocolmo no entiende fácilmente los dialectos del norte ni del sur de Suecia, o los estudiantes extranjeros en París no entienden automáticamente el parisino a pesar de que conozcan perfectamente bien el francés (Even-Zohar 1986: 126-135), los italianos no entienden –o entienden con muchas dificultades o solo parcialmente– el dialecto siciliano. Sin embargo, los numerosos traductores de Camilleri, que escribe sus obras en una interlengua que mezcla «varietà di italiano e di dialetto [siciliano] all'interno dello stesso evento comunicativo» (Caprara / Plaza González 2016: 38), han tenido que preocuparse por cómo traducir esta variedad lingüística sin crearle dificultades al lector meta. No se ha tenido suficientemente en cuenta que el texto presentaba problemas de comprensión también para el lector italiano, aspecto, este último, que debería ser considerado relevante en el momento de elegir la estrategia idónea para traducir correctamente las obras de Camilleri.

La explicación de cómo ha sido posible que este elemento pasara desapercibido se debe a que Camilleri ha escrito novelas que se han hecho muy populares, lo que ha condicionado enormemente la estrategia de las editoriales extranjeras, acotando el problema a las exigencias de un presunto lector de género en busca de obras fáciles y entretenidas que huyen de la complejidad. Por lo tanto, «la scelta editoriale di realizzare un prodotto nel quale è stata pressoché neutralizzata la sperimentazione linguistica è assolutamente comprensibile, data la complessità del testo fonte che avrebbe comportato un'eccessiva sperimentazione» (Brandimonte 2017: 39). Sin embargo, complejidad y entretenimiento no son incompatibles. No siempre. Novelas como *Il nome della rosa*, de Umberto Eco (1980) –uno de los autores de referencia de Camilleri– lo demuestran sobradamente.

Los libros de Camilleri presentan innumerables atipicidades lingüísticas –expresiones ambiguas, vocablos desconocidos, alteraciones ortográficas, sintácticas, léxicas– y, a pesar de eso, han tenido un gran éxito. Un hecho incontrovertible que hay que destacar antes de hacer otras consideraciones.

Un ejemplo ayudará, sin duda, a comprender mejor de qué estamos hablando. Así arranca *Il sorriso di Angelica* (2010), una de las novelas pertenecientes al ciclo del

comisario Montalbano (en negrita las palabras que no son italianas, o no pertenecen al italiano estándar; subrayadas las palabras que sí son italianas, pero están utilizadas con un significado distinto o poco frecuente):

**S'arrisbigliò** subitáneo e si **susi** a mezzo con l'occhi prontamente aperti **pirchì** **aviva** di sicuro **sintuto** a **qualchiduno** che **aviva** appena appena **finuto** di **parlari** **dintra de sò càmara di** letto. E dato che era **sulo** 'n casa, s'allarmò.

Po' gli **vinni d'arridiri**, **pirchì s'arricordò** che Livia era arrivata a Marinella la **sira** avanti, all'improvviso, per farigli 'na **sorprisa**, grandissimo almeno al principio, e ora dormiva della bella **allato** di lui (Camilleri 2010: 9).

Y así debería aparecer el texto si fuera escrito en italiano:

Si svegliò improvvisamente cercando di alzarsi con gli occhi ben aperti perché aveva sicuramente sentito qualcuno che aveva appena finito di parlare nella sua camera da letto. E visto che era solo, si spaventò.

Poi gli venne da ridere, perché si ricordò che Livia era arrivata a Marinella la sera precedente, all'improvviso, per fargli una grandissima sorpresa almeno all'inizio, e ora dormiva profondamente accanto a lui.

Esta, en cambio, es la traducción al castellano hecha por Teresa Clavel Lledó en la edición español publicada por la editorial Salamandra:

Se despertó de repente y se incorporó con los ojos bien abiertos. Acababa de oír a alguien hablando dentro del dormitorio. Y dado que estaba solo en casa, se alarmó. Al cabo de un momento le entraron ganas de reír, porque recordó que Livia había llegado de improviso a Marinella la víspera para darle una sorpresa, agradabilísima, el menos al principio, y ahora dormía como un tronco a su lado. (Camilleri 2013: 9)

Es evidente que la “traducción” al italiano improvisada por nosotros y la traducción al castellano son bastante similares, mientras que ambas presentan notables diferencias con el original. La lengua utilizada por Camilleri ha sido descrita como un híbrido entre términos tomados del dialecto siciliano, el italiano estándar, una *interlengua* creada por el mismo autor que se corresponde con una especie de siciliano italianizado y la utilización de términos arcaicos y obsoletos (Caprara *et al.* 2010: 95-110; Castiglione 2014: 63; Valenti 2014: 244). Es decir, Camilleri no se expresa en una lengua estándar, pero tampoco en un dialecto estándar. Su habla es fruto de una amalgama totalmente original que solo se encuentra en sus novelas. Además, esta elección –radical, compleja y sin embargo exitosa– afecta a los diversos planos narrativos hasta el punto de que incluso la voz narradora (heterodiegética) habla esta *interlengua*. La inmersión del lector en el lenguaje pseudo-dialectal *camilleriano* es total.

## 2. El uso del dialecto en literatura

En primer lugar, es importante señalar que, cuando hablamos de variaciones lingüísticas, la primera dificultad es encontrar una línea de demarcación entre regis-

tros, dialectos y la relación de estos con la lengua estándar; esta última entendida como variedad ampliamente difundida y aceptada por parte de toda la comunidad lingüística, la que se usa habitualmente en la educación formal. Caterina Briguglia, que también ha investigado las variaciones lingüísticas de Camilleri y su traducibilidad, recuerda que la sociología, la antropología, la etnología, la lingüística y la estilística han desarrollado diferentes propuestas para conseguir esta demarcación, aunque seguimos caminando «en un terreno resbaladizo, en el que cada afirmación y definición puede ser refutada y los parámetros válidos para marcar las distinciones no son aceptados por todos» (Briguglia 2006: 7). Este trabajo –así como los de Briguglia– ha privilegiado un enfoque estilístico. Es decir, lo que interesa es el efecto que el escritor pretendía conseguir eligiendo un determinado lenguaje y la eficacia y el papel del mismo dentro de la literatura en su conjunto y no solo desde un punto de vista meramente lingüístico o social (Briguglia 2006: 5).

Empezaremos por comparar, desde este enfoque, la obra de Camilleri con dos obras que también han empleado expresiones diatópicas: la novela *Ragazzi di vita* (1955) de Pier Paolo Pasolini, y *Quel pasticciaccio brutto di via Merulana* (1957), de Carlo Emilio Gadda. Intentaremos determinar si el uso de variaciones dialectales es suficiente para equiparar a los tres autores o si hay elementos que los diferencian. Como metodología de análisis tomaremos inicialmente la propuesta por Christian Mair, que advierte de que el uso del dialecto en literatura puede responder a distintas razones y pretender conseguir distintos efectos. En concreto, Mair propone distinguir entre un dialecto utilizado con función mimética –es decir, donde se pretende describir de forma fiel la realidad– y un dialecto utilizado con función simbólica –es decir, donde el dialecto representa algo más que su mero origen geográfico (Mair 1992).

En *Ragazzi di vita* la voz que narra la historia, que describe la ciudad y sus barrios periféricos, utiliza un registro alto, nunca dialectal, frecuentemente poético; Pasolini es, ante todo, un poeta. Los niños y los chavales que protagonizan la novela, en cambio, se expresan según corresponde a la condición social a la que pertenecen. Sus voces son dialectales, su forma de comunicarse sencilla y utilizan un lenguaje obsceno que llega hasta a la blasfemia. Este contraste, que es ante de todo social y cultural, se personifica en el texto a través de una constante contraposición entre el italiano culto propio de la lengua literaria y «le bassezze del parlato» (Mazzocchi Alemanni 1956: 78) de sus protagonistas. Para conseguirlo Pasolini realiza un verdadero trabajo sociológico. Su minuciosa observación de la realidad le permite realizar una descripción realista de la Roma de los años cincuenta y este realismo reside en gran parte en la forma, escrupulosamente *transcrita*, de expresarse de sus protagonistas (Asor Rosa 1964: 510-520). En este caso el recurso a expresiones diatópicas tiene una función claramente mimética. Pasolini no acepta ningún compromiso y da voz, sin ningún filtro, a la verdadera forma de hablar de la periferia romana de aquel entonces; como hará, posteriormente, también en sus películas.

Por otro lado, aunque también en el *Pasticciaccio* encontramos variedades diatópicas, la función de estas –es decir, el efecto que el autor pretendía dar con su uso– son distintas, casi opuestas. La Roma de Gadda es una ciudad caótica, multiforme, bochornosa. No solo hay personajes que se expresan en dialecto –además en muchos dialectos diferentes– sino que también la voz narradora reproduce el mismo caos a través de una escritura totalmente original solo equiparable, por su radicalidad, a la de Joyce o Céline. De hecho, la novela, por su estilo y por la presencia de una

multiplicidad de dialectos, es considerada uno de los textos más difíciles de traducir, llegando incluso a ser calificada por algunos «modelo de referencia para traductores y traductólogos» (Briguglia 2011:146).

Aquí la función de la variación diatópica tiene un uso simbólico. La Roma de Gadda no es realista, así como no lo es la de Fellini en *La dolce vita* (1960) –lo cual no significa que no sea cierta–. Todo es, primordialmente, símbolo, y el dialecto participa de esta simbolización. Anima y da forma a este caos, también babélico, que es el verdadero protagonista de la obra (Caprara / Plaza González 2016: 40). Bien dice Vila Matas cuando afirma que Gadda está «empeñado en decir que hay mucho –muchísimo– en el mundo y que nada es falso y todo es real, lo que conduce a una desesperación maniática en su pasión por abarcar el ancho mundo, por conocerlo todo, por describirlo todo» (Vila-Matas 2015:164).

Walter Benjamin nos proporciona una buena definición del dialecto utilizado en forma simbólica. En la reseña de la novela de Alfred Döblin, *Berlín Alexanderplatz* (1928), escribe:

Este libro es un monumento al berlinés, porque el narrador nunca recurre a las formas regionalistas para hacer la apología de su ciudad natal. Él habla por la boca de la ciudad. Berlín es su megáfono. Su dialecto es una de las fuerzas que se vuelven contra el carácter cerrado de la vieja novela. (Benjamin 1930: 230)

Como en Döblin, el dialecto en Gadda no sirve para hacer *apología de su ciudad*, no sirve para fotografiarla, más bien sirve para deformarla ulteriormente. Roma deja de ser simplemente Roma para transformarse en algo reconocible para todos.

Si confrontamos lo dicho con lo que sabemos hasta ahora de la lengua utilizada en las obras de Camilleri podemos sacar una primera conclusión importante: el mero hecho de que Camilleri escriba en una variedad lingüística no perfectamente coincidente con el siciliano no permite considerar su lengua como una simple representación mimética de este dialecto. Las diferencias con Pasolini son, por lo tanto, notables. También es importante subrayar que, si para Pasolini el romanesco era algo relativamente ajeno, porque Roma fue su «seconda patria linguistica e sentimentale» (Pasolini 1986: 519), para Camilleri el siciliano era, en cambio, su lengua de origen (Caprara 2006: 153). La relación de los dos autores con el dialecto es, por tanto, muy distinta.

Con Gadda el primer punto en común es el hecho de que en ambos autores la voz narradora se exprese de forma no convencional. La anomalía lingüística es algo que envuelve la totalidad de la narración y obliga al lector a confrontarse con ella. El segundo es que el dialecto, también en Camilleri, sirve para evidenciar una realidad multi-semántica que, en lugar de matizar una mera pertenencia geográfica, tiende a transformarse en una representación simbólica de la condición humana. Camilleri no hace una apología de su región, así como Döblin o Gadda no la hicieron de su ciudad. Lo cual nos lleva a una paradoja: el dialecto, en lugar de representar un sistema lingüístico normalmente utilizado es un espacio geográficamente limitado (Briguglia 2006: 7), se hace promotor de una representación más amplia de la realidad que pretende describir. Esta idea, en efecto, aparece recogida entre las razones que se adujeron para otorgarle el doctorado *honoris causa* por la Universidad de Cagliari en 2013: «Per l'efficacia di una sperimentazione linguistica che, apparentemente percorrendo le strade di uno spazio circoscritto e locale, sa farsi mezzo comunicativo

capace di avvicinare lettori in ogni parte d'Italia» (Melis 2016: 17).

Pero aquí terminan las coincidencias también con Gadda; Camilleri, a diferencia del autor del *Pasticciaccio*, se expresa con una escritura difícil en el nivel léxico, pero clara por lo que a la construcción de la frase se refiere. El lenguaje de Camilleri no es deformante y tampoco trágico «e non può essere assimilato al plurilinguismo gaddiano» (Caprara / Plaza González 2016: 40). Es el propio Camilleri quien lo dice: mi forma de escribir «è tutt'altra cosa dalla lezione che avrebbe potuto darmi Gadda» (Camilleri 2001b: 45).

En conclusión, aunque es cierto que los tres autores emplean variedades diatópicas en sus obras, un análisis estilístico nos permite afirmar que el recurso al dialecto no es suficiente para relacionarlos entre ellos. Tampoco la demarcación entre el uso mimético y el uso simbólico parece servir de mucho.

Prueba de ello es la comparación de las obras de Pasolini y Camilleri con la novela *El Jarama* (1955) de Rafael Sánchez Ferlosio. *El Jarama* no presenta variaciones diatópicas y, a pesar de esto, guarda evidentes relaciones tanto con *Ragazzi di vita* como con la lengua empleada por Camilleri.

Del mismo modo que en la novela de Pasolini, Ferlosio quiso describir la vida de un grupo de jóvenes del proletariado urbano reproduciendo, entre otras cosas, su jerga. También es cierto que Ferlosio, como Pasolini, recurrió a un doble lenguaje: norma culta y registro alto en la voz narradora, lengua coloquial en los diálogos. El hecho de que esta variedad lingüística no pueda ser considerada dialectal, pues, en efecto, se trata de variaciones diastráticas, no parece tener, desde este enfoque, una gran relevancia.

Tanto Ferlosio como Camilleri realizan un complejo trabajo de desarticulación de la norma culta literaria. Para ambos se trata de un método totalmente distinto al de Pasolini. En concreto, Ferlosio utiliza técnicas como: el uso del nombre propio de persona precedido del artículo; el adverbio demostrativo *aquí*, que se antepone al antropónimo; casos de laísmo, dequeísmo y modismos de sabor popular; el pronombre interrogativo *¿qué?*, que en un momento dado llega a adoptar la variante *¿lo qué?*; la presencia de palabras extranjeras adaptadas fonológica y ortográficamente al español como *Cuin Mery*, etc. (Hernando Cuadrado 2005); técnica, esta última, utilizada de forma casi idéntica por Camilleri (Cerrato 2018: 89).

Se aprecia en los dos autores cierto gusto por la desviación de la norma, sea esta ortográfica, sintáctica o léxica; desviaciones en las que se percibe una marcada intención irónica que puede llegar a ser hilarante; algo de lo que carece por completo Pasolini. Hay un indudable parecido entre el personaje de Esnáider en *El Jarama* y Catarella, el inseparable ayudante del comisario Montalbano. Como Catarella, Esnáider revela a cada paso un deficiente conocimiento de la lengua «por cuyo motivo su habla resulta sumamente curiosa en todo momento y con frecuencia regocijante» (Hernando Cuadrado 1986: 162). Finalmente es posible que a esta actitud de jugar con las palabras –que comparte con Camilleri– se refiera Ferlosio cuando contestó a un periodista que le preguntaba cómo había logrado recoger de forma tan cierta el habla de sus personajes: «No sé si la gente hablaba así o si me lo inventé yo» (Rojo 2017).

Luigi Pirandello acuña dos términos que tal vez puedan resultar útiles. En un artículo titulado «Dialeltalità», en lugar de hablar del uso simbólico o mimético del dialecto distingue entre: *scrittori di cose* y *scrittori di parole* (Pirandello 1921). Es evidente que en esta definición recaen todos los autores que hemos mencionado has-

ta ahora, incluido Ferlosio. Si Pasolini es escritor de cosas, Gadda, Camilleri, y en parte Ferlosio, son escritores de palabras, independientemente de que estas palabras sean o no de origen dialectal. La lengua en ellos adquiere un papel distinto. Su tarea va mucho más allá de una mera reproducción, de una mera transcripción. Las palabras son, ellas mismas, el espectáculo, lo que Céline define «la sorpresita» (Ferrero 1992: 562). En este espectáculo el protagonista no es el dialecto o la jerga local, sino la desviación de la norma en sí misma.

### 3. Camilleri, autor dialectal

Este trabajo intenta demostrar que es necesario abordar la obra de Camilleri desde un enfoque teórico no circunscrito a la traducibilidad de una variedad dialectal, para observarlo desde una perspectiva algo distinta: la del autor que juega con el lenguaje. La razón es sencilla: la traducibilidad del dialecto presupone otras dificultades añadidas que la mera traducción de un texto no estándar no posee.

Si decidiéramos traducir a Camilleri como un—por así decirlo— simple autor dialectal, la primera dificultad sería encontrar un dialecto equivalente en la lengua meta. Algo no siempre posible. Concretamente, en el caso de los dialectos italianos y españoles, esta equivalencia es muy difícil.

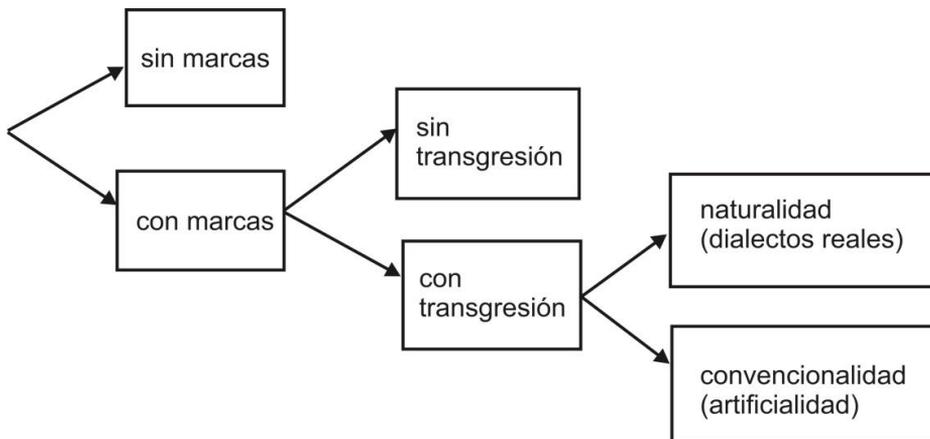
La situazione dialettale italiana differisce parecchio da quella spagnola. Ragioni di tipo storico fanno dell'Italia la culla di tre macro ceppi dialettali: dialetti settentrionali, dialetti toscani e dialetti centro-meridionali, che, a loro volta, si differenziano in numerosi sottogruppi e varietà [...]. Il panorama linguistico spagnolo è sostanzialmente diverso: quattro lingue ufficiali, considerate alla pari del castigliano, due dialetti storici (leonese ed aragonese) e parlate locali: variazioni di tipo fonetico, occasionalmente lessicale, che caratterizzano la lingua orale [...]. Ad ogni modo, i dialetti spagnoli, se così volessimo chiamarli, non corrispondono a livello linguistico ai dialetti italiani. (Panarello 2017: 31)

Sin embargo, la diferencia más importante no es lingüística sino cultural, y reside en la relación que estos dialectos tienen con la lengua estándar correspondiente. En Italia los dialectos se han ido desarrollando dentro de un contexto histórico donde la lengua oficial no ha sido durante mucho tiempo la lengua más hablada. Como bien advierte Ugo Vignuzzi (2002), académico de la Crusca, el italiano de antaño era prerrogativa de una élite, y era utilizado solo en determinadas circunstancias, «in ambiti e condizioni d'uso circoscritti al massimo». Eso ha traído consigo que la expresión dialectal no se haya identificado solo con una condición social baja. Existen en Italia dialectos cultos. «Dialetti vivissimi, vivacissimi e diffusissimi fra tutti gli strati della popolazione; e questo non valeva solo per gli strati inferiori della piramide sociale» (Vignuzzi 2002). Pasolini utiliza en *Ragazzi di vita* el dialecto para caracterizar al subproletariado romano. Es decir, el dialecto como sinónimo de baja condición social. Sin embargo, en su primera etapa no solo escribió poemas en friulano —dialecto del norte de Italia—, sino que también tradujo textos italianos y extranjeros a este dialecto (Briguglia 2009a: 78). En este último caso, el dialecto tiene un valor muy distinto porque está tratado y considerado como si fuese una variedad lingüística de prestigio (Pasolini 1999: 282-283).

Esta diferente “condición social” de la expresión dialectal ha propiciado que el límite entre lengua nacional y dialecto sea en Italia mucho más difuminado. El italiano es una lengua “permeable”, capaz «di accogliere e valorizzare la realtà locale (fino a quella municipale) senza però perdere la sua identità» (Vignuzzi 2002).

En conclusión, al traducir la obra de Camilleri al castellano, nos encontraremos ante el problema de trasladar un término dialectal a una lengua meta donde la expresión dialectal tiene un valor y una percepción radicalmente distinta. Sin embargo, antes de discutir una propuesta alternativa, será esencial ver cómo se ha intentado solucionar el problema dentro del enfoque que postula que Camilleri es un autor dialectal y como tal hay que tratarlo.

Según Miguel Sáenz (2000), traducir el dialecto no es un problema irresoluble, sino algo peor: un problema con muchas soluciones, todas ellas insatisfactorias. Caterina Briguglia nos proporciona esta posible encrucijada de estrategias, a su vez ideada por Josep Marco (Briguglia 2011: 141):



La primera decisión de un traductor al encontrarse con un texto que presente una variedad dialectal que indique la procedencia geográfica de quien habla es la de sustituirlo con un texto meta no dialectal o bien la de intentar traducirlo con una variedad lingüística que tenga una consideración social similar en el contexto de la lengua meta. Si se opta por lo primero, queda la posibilidad de poner una nota a pie de página que indique que en el texto origen había un término dialectal. Si, en cambio, se elige el segundo camino, el traductor se encontrará ante otra encrucijada: traducir el término dialectal sin transgresiones, por ejemplo, adoptando un habla informal pero correcta, o bien proceder añadiendo una transgresión lingüística. Es decir, violar la norma ortográfica (con la elisión de vocales o consonantes, por ejemplo) o la norma gramatical (introduciendo estructuras agramaticales) o violar la misma norma léxica (introduciendo palabras que no pertenecen a la variedad estándar). Si se opta por esta segunda posibilidad, o sea, traducir con transgresiones, queda la última encrucijada: o bien sustituir el dialecto presente en el texto origen por un dialecto meta local (opción interdialectal) o inventárselo (Briguglia 2009a: 55-59).

Como ha dicho Sáenz (2000), cada una de estas opciones presentan problemáticas que están profundamente entrelazadas con las características del texto origen

y con el diasistema del país donde será publicado el libro. Analizamos rápidamente algunas de las consecuencias de las opciones mencionadas (Briguglia 2011: 141) relacionándolas con lo que ya sabemos sobre la variación lingüística utilizada por Camilleri.

Suprimir el texto dialectal puede ser una opción viable, especialmente si la totalidad del texto está escrita en el mismo dialecto. Es decir, el dialecto se presenta como la única variedad lingüística en el texto de origen y como tal puede ser remplazado por una lengua meta; es el caso de Pasolini cuando escribía o traducía al friulano (Pasolini 1999: 282-283). Sin embargo, aunque ya hemos visto que la opción de eliminar la variación dialectal es la que más se ha empleado con Camilleri, es cierto que eso no se ha hecho por esta razón, sino simplemente porque se ha considerado intraducible o porque la traducción dificultaría demasiado la lectura.

Sustituir la variación lingüística con una nota es también una opción de los traductores. Depende, sin embargo, del texto y de la frecuencia con que aparezcan los términos dialectales. En el caso de Camilleri es evidente que esta opción queda descartada, no solo porque la totalidad de sus obras están escritas en variedades no estándar con marcas dialectales, sino también porque, tratándose de una literatura de género con vocación comercial, poner notas entorpecería la lectura.

Utilizar en lugar de un término dialectal un término coloquial (sin transgresiones) es la opción que más se ha utilizado con Camilleri. Sin embargo, no todos los términos dialectales corresponden a un habla informal. Frecuentemente los dialectos reflejan una precisa jerarquía social. Algunos personajes de Camilleri contestan a las preguntas del comisario Montalbano con un «*sissi*» y «*nonsì*», que son el equivalente de ‘sí’ y de ‘no’ (por ejemplo, cfr. Camilleri 2010: 34). Se trata en este caso de formas que realmente se utilizan en el dialecto siciliano como signo de respeto hacia alguien considerado superior. Es decir, no son en absoluto coloquiales. Traducirlo con un “sí tío” / “no tío” sería, por lo tanto, un error. Así se expresa Pau Vidal, traductor al catalán de algunas de las novelas de Camilleri: «Al principio, cuando todavía no conocía bien la situación lingüística italiana, razonaba en términos de dialecto, mientras ahora [...] me he dado cuenta de que la equivalencia que he hecho muchas veces (del siciliano con los registros bajos de mi lengua) no era justa» (en Briguglia 2009a: 314).

Y, finalmente, la opción interdialectal es otra de las estrategias a disposición de los traductores. Esta puede ser especialmente eficaz allí donde el texto presente más de un dialecto. Sin embargo, el peligro es una disyunción demasiado marcada entre la cultura donde se desarrolla la historia y el habla de los personajes una vez traducidos. Moshe Kahn, traductor al alemán de muchas novelas de Camilleri, sostiene que un dialecto nunca puede ser sustituido por otro dialecto, «se lo facessimo, correremmo il rischio di trasferire l’italianità o, nel nostro caso, la sicilianità in qualcosa di simile a una bavaresità o a una prussianità, con le conseguenze che ben possiamo immaginare» (en Boarini 2017: 39).

Briguglia (2011), en cambio, defiende esta postura, aportando como ejemplo la traducción del *Pasticciaccio* en inglés, español y catalán, donde en los primeros dos casos se optó por borrar las variaciones lingüísticas multidialectales presentes en el texto, mientras en la traducción al catalán se eligió el método interdialectal pasando los dialectos italianos a distintos dialectos catalanes «para que reflejasen los diferentes orígenes de los hablantes» (Briguglia 2009b: 234). Una operación análoga se hizo con la edición catalana de la obra de Camilleri *Il Birraio di Prestron* (1995) que también cuenta con la presencia de personajes que hablan distintos dialectos.

En conclusión, hemos visto que el uso de una variedad no estándar puede tener diversas finalidades y reflejar de forma distinta la realidad. El dialecto no siempre se limita a indicar el origen geográfico del personaje y, aunque lo haga, no siempre lo hace por la misma razón y pretendiendo conseguir el mismo efecto. También hemos descrito las herramientas y las estrategias a disposición de un traductor a la hora de traducir un habla dialectal. Entre ellas, las más viables han sido la utilización de un lenguaje coloquial y la traducción interdialectal. Sobre esta última merece la pena que nos detengamos un momento. En la edición catalana de *Il birraio de Preston* se ha realizado una traducción interdialectal, pero solo de los diálogos, con la declarada intención de matizar, únicamente, su procedencia geográfica, y olvidándose de que la voz narradora del texto origen tampoco se expresaba de forma estándar. Asistimos, por lo tanto, a una simplificación de la función que el autor quiso dar al dialecto, alterando sustancialmente el significado de la obra.

Tal vez considerar a Camilleri solo un autor dialectal y, por lo tanto, plantearse traducirlo dentro de las problemáticas inherentes al dialecto, es una limitación.

#### 4. Camilleri, autor mestizo

Una primera razón por la cual Camilleri no debe de ser considerado simplemente un autor dialectal es que en sus obras no se habla solo de temas inherentes a Sicilia. Sicilia es claramente la protagonista, pero siempre está vista como un *locus* que, por su ubicación geográfica y su legado histórico y cultural, es la perfecta representación de una idiosincrasia que va mucho más allá de una realidad regional. A continuación, analizaremos los libros de Camilleri para poner de manifiesto cómo los distintos niveles de sus textos, así como el panorama literario al que hacen referencia, contribuyen coherentemente a esta vocación suprarregional. Empezaremos por el nivel más sencillo: la trama.

Todas sus novelas están ambientadas entre las localidades ficticias del pequeño pueblo costero de Vigata y la cercana ciudad de Montelusa. A pesar de su marginalidad, en esta área geográficamente limitada, provinciana, y donde todos se conocen, se desarrollan hechos que nunca tienen origen o alcance local: en *Il cane di terracotta* (1996) se habla de un tráfico internacional de armas; en *Il Ladro di merendine* (1996) de un oscuro pacto entre la policía tunecina y los servicios secretos italianos para matar un terrorista; en *La gita a Tindari* (2000), de un tráfico internacional de órganos que explota a niños inmigrantes. Los argumentos siguen siempre el mismo mecanismo. Un elemento local, interno, culturalmente muy autóctono, que choca con algo que viene de fuera. Sin embargo, en el desenlace los dos elementos nunca terminan resultando ajenos. La retórica del forastero, del extraño, que acaba dañando, contaminando lo local, es desconocida en Camilleri. Sicilia nunca es víctima, nunca es ajena a la historia en su sentido más amplio, más bien es cómplice, participe, a veces culpable. De la misma manera las víctimas nunca se caracterizan por su lugar de origen, sino por su condición social, por su impotencia frente a un mundo que parece tener un alcance global y fronteras difusas.

No es casualidad que Camilleri haga constantes referencias al mar y al hecho de que Sicilia sea una isla. Montalbano todos los días, después de haber comido, se entretiene mirando el mar, vive al lado del mar y le gusta nadar. *Isla y mar* son símbolos potentes; representan al mismo tiempo el aislamiento y una vía de comu-

nicación –la vía de comunicación por excelencia–. La Sicilia camilleriana es una singularidad, un lugar a-*isla*-do, pero es también una puerta, una tierra de pasajes, de mestizajes, en definitiva, el centro del mediterráneo; donde por Mediterráneo se entiende un lugar «di contraddizioni e conflitti, di produzione culturale e movimenti di genti e popoli» (Carlotto 2012). Es decir, un *mare nostrum*, un territorio que, a fin de cuentas, pertenece a todos.

De esta vocación mediterránea, Camilleri nos deja indicios desde el principio; empezando por su protagonista. Montalbano es la italianización del apellido del escritor Vázquez Montalbán, amigo y sobre todo fuente de inspiración para sus novelas (García Sánchez 2017: 15). El mismo Camilleri (1996a: 10) lo cuenta en *Il cane di terracotta*: «Il commissario stava leggendo un romanzo giallo di uno scrittore barcellonese che l'intricava assai e che portava lo stesso cognome suo, ma spagnolizzato, Montalbán». En otras páginas de la misma novela vuelve a referirse a él: «A Barcellona di Spagna si scrivono romanzi assai belli» (Camilleri 1996a: 12). «Lesse qualche pagina del libro di Montalbán capendoci poco» (Camilleri 1996a: 18). «Decise poi di stendersi sul letto e di finire il romanzo di Montalbán» (Camilleri 1996a: 109).

A este primer referente se suman otros. En realidad, Camilleri se inscribe conscientemente dentro de una tradición novelística perteneciente a un subgénero de la novela negra, denominado *novela policiaca mediterránea* (Carlotto 2012). A Montalbán hay que añadir entonces autores como Simenon, Sciascia, Dürrenmatt, Tabucchi, Eco y el Gadda del *Pasticciaccio* (Garosi 2018: 42). Es decir: importantes representantes literarios de una buena cantidad de países europeos. Entre los autores actualmente activos en este subgénero merece la pena recordar al griego Petros Markaris, al argelino Yasmina Khadra, y a la española Giménez-Bartlett (Canu Fautré 2018).

Las características comunes a todos estos autores son las siguientes: la estrecha relación entre la psicología del investigador, su estilo de vida y un territorio (recordemos el fuerte vínculo entre Maigret y la ciudad de París); la capacidad de reflejar las condiciones sociales y los cambios históricos (pensemos en la transición española como constante telón de fondo del ciclo de Carvalho, o la crisis griega en la cual se mueve el comisario Jaritos, protagonista de las novelas de Markaris); el absoluto protagonismo del investigador, del cual se conoce no solo su vida sino sus ideas, pasiones, debilidades, límites; una crítica incisiva hacia la sociedad capitalista a la cual, sin embargo, no se contraponen una alternativa por parte del protagonista (Carvalho y Montalbano, son personajes post: pos-ideológicos, posmodernos); coincidencia entre tiempo narrativo y tiempo histórico (las novelas de Markaris se publican simultáneamente al desplome económico de Grecia del 2008; *Sabotaje olímpico* de Montalbán, fue publicado por entregas durante las olimpiadas de Barcelona '92; las novelas de Camilleri hablan del problema de los refugiados); y, finalmente, memoria individual que se convierte en memoria colectiva (Canu Fautré 2018: 15).

Podemos, por lo tanto, afirmar que Camilleri cuenta historias que, aunque se desarrollen en Sicilia, se proyectan siempre hacia afuera; o, mejor dicho, donde *fuera* y *dentro* son categorías fuertemente relativizadas.

Si las tramas y los temas tratados apuntan a un autor que escribe para un público que rebasa las fronteras nacionales –o que, por lo menos, quiere escribir para un público en un horizonte literario supranacional– la presencia de una fuerte intertextualidad, deja definitivamente patente esa ambición. En sus novelas se encuentran

referencias literarias, así como referencias a la crónica, a la historia y a la cultura de masa de muchos países.

Va osservato che numerose sono le citazioni dirette dei rappresentanti della più prestigiosa tradizione letteraria nazionale e internazionale, tra cui Manzoni, Pirandello, Vittorini, Pavese, Brancati, Sciascia, Bufalino e poi Faulkner, Borges, Conrad, Kafka, Dylan Thomas. D'altro canto non mancano riferimenti culturali che, come anche per Sciascia, spaziano dalla pittura, al cinema, alla filosofia. Si tratta di riferimenti che si mescolano e convivono con quelli che, invece, tracciano le coordinate di una cultura popolare di massa. Per quanto riguarda le citazioni dirette, valga l'esempio offerto dal *Cane di terracotta*, in cui *Le voci di dentro* di Eduardo de Filippo, il monologo di Amleto, l'allusione a Curzio Malaparte (attraverso il suo vero nome "Kurt Suckert"), a Pavese, Vittorini, Delio Tessa, Consolo, Eco, Kristeva, Faulkner e Borges sono funzionali alla narrazione al pari delle pellicole di Gianni e Pinotto, le comiche di Charlot, Stanlio e Ollio o *I predatori dell'arca perduta*. (Spinazzola 2001: 118)

Queda aquí demostrado algo que hemos dicho desde el principio: Camilleri es un autor complejo y sus textos presentan distintos niveles de lectura, una característica que lo vincula a su compatriota Umberto Eco. Asimismo, es evidente que, en lugar de ser un autor dialectal –en el sentido de hacer “la apología de su tierra” (Benjamin 1930: 230)– Camilleri es un autor mestizo. Un mestizaje que se desarrolla en diferentes niveles: hipertextual, con referencias a tradiciones literarias muy heterogéneas, cultural y, finalmente, lingüístico. Su habla, de hecho, es el producto de una mezcla de distintas lenguas. Es decir, «es una lengua mestiza» (Caprara 2006: 154).

Lo que es importante subrayar es que, como en Eco, los distintos niveles que se hallan en el texto interactúan de forma natural y sin dificultar la lectura. Pondremos un ejemplo: en la novela *Le pecore e il pastore* (2007), no perteneciente al ciclo de Montalbano, Camilleri reconstruye un pequeño hecho de crónica. Después del intento de asesinato del obispo de Agrigento, que estaba a favor de devolver las tierras a los campesinos, 10 monjas se dejaron morir de hambre a cambio de que Dios salvara la vida de su pastor. Los hechos son reales y tuvieron lugar en 1945. Por un lado, tenemos la reconstrucción de la vida de un convento de clausura siciliano con toda su complejidad social; por otro, la inevitable comparación con la realidad histórica italiana de posguerra camino a la democracia; y, por último, el detalle, en absoluto irrelevante, de que el señor y dueño del convento era la familia de Giuseppe Tommaseo di Lampedusa, autor de *Il Gattopardo*. Hechos reales, anécdotas, cultura local, relación con el exterior y referencias literarias se amalgaman perfectamente. Resulta superfluo añadir que también *Le pecore e il pastore* está escrito en esta particular lengua mestiza que se sigue considerando solo por su origen dialectal.

Es evidente que la variación lingüística introducida por Camilleri corresponde al último nivel de esta compleja construcción que hemos empezado a analizar. De ella, como de los demás niveles, parece desprenderse una idea constante y –si se me permite un comentario personal– de rabiosa actualidad: *la diferencia concebida como valor aglutinante*.

## 5. El lector como traductor

En un artículo publicado en la revista *Solaria* el novelista y ensayista italiano Leo Ferrero afirmaba:

Si chiama letteratura europea quella che dipinge il proprio paese, sottolineando gli altri. Lo scrittore europeo non deve quindi esiliarsi per amore del forestiero ma acquistare, conoscendo il mondo, quel sottinteso. Ogni libro è frutto di un paragone. (Ferrero 1929: 50)

La cita es interesante, no solo porque coincide con cuanto hemos dicho sobre Camilleri, sino también porque contiene un concepto que merece ser analizado en profundidad. ¿Qué es este *sottinteso* ‘sobreentendido’ mencionado por Ferrero? Aparentemente se trata de nuestro patrimonio común, lo que subyace y lo que compartimos. Lo que nos permite reconocernos. En definitiva: lo que llamamos cultura europea. En ese sentido *sottinteso* es sinónimo de *sustrato*.

Sin embargo, para Armando Gnisci (1991), profesor de literatura comparada, no es eso, o por lo menos no solo eso. El sobreentendido a que alude Ferrero es más bien un *método*. Es decir, una acción que cumplimos y que nos permite llegar a reconocernos. La cultura europea no como algo que hemos creado, y que podemos observar de forma estática, sino el producto dinámico que se desprende de nuestra forma de interactuar. «Una attitudine al paragone e al confronto continuo con l’altro» (Gnisci 1991: 17-19).

Ahora bien, es evidente que esta actitud, este método, no puede desligarse de la traducción. Es decir: del acto constante de traducirse. Una «pratica, meravigliosa e complessa, misteriosa e planetaria attraverso la quale i popoli comunicano e si intendono [...] riconoscendo, nella *traducibilità* tra le lingue, la più grande sfida e il più grande dono delle differenze» (Gnisci 1995: 212).

Entonces, es posible que la variación lingüística de Camilleri, incluida la presencia de términos dialectales, desempeñe un doble papel: por un lado –dentro de la narración– es una eficaz representación de este *mundo de diferencias*; por otro –en la relación entre texto y lector– actúa como un obstáculo. Una traba que Camilleri pone a propósito para que nos devuelva, y al mismo tiempo nos obligue, a esta *acción/método/actitud* que constituye el centro de nuestra cultura, la que nos hace sentir en casa: el esfuerzo de entendernos.

Encontramos aquí una inesperada coincidencia entre el significado del lenguaje camilleriano y las problemáticas que surgen en el momento de traducirlo y que hemos tratado hasta ahora. En definitiva, sus novelas hablan de esto: de cómo *nos traducimos*.

Hemos comentado más de una vez que la escritura de Camilleri, así como sus personajes, se mueven dentro de un mundo léxico y semántico, incierto y ambiguo. En realidad, esta ambigüedad raramente se manifiesta en un contexto propiamente multilingüe; son pocas las novelas donde se encuentran distintas lenguas o distintos dialectos (Caprara / Plaza González 2016: 38). En la mayoría de las obras de Camilleri, esta pluralidad se manifiesta dentro del mismo dialecto siciliano. Es decir, no todos los personajes de sus novelas hablan el dialecto de la misma forma. Los personajes de condición social más baja, como Adelina, criada del comisario, habla un dialecto más cerrado. Los principales compañeros de trabajo de Montalbano, Mimì, Augelo y Fazio, hablan entre ellos en italiano estándar intercalando alguna expresión

dialectal. Los superiores del comisario, por ejemplo el *questore* –jefe de la jefatura de policía–, o la eterna novia del comisario, Livia –que tampoco es siciliana sino genovesa– hablan italiano sin ningún rasgo dialectal. Y, finalmente, Catarella, telefonista de la comisaría y atípico experto informático, habla de forma incomprensible para la mayoría de las personas, sean o no sicilianos.

A primera vista parece que Camilleri haya recurrido al dialecto para indicar la condición social y cultural de las personas y con este valor se ha intentado traducirlo. Sin embargo, aquí el dialecto cumple otro papel: obligar a los personajes a adaptarse constantemente al habla del otro. Es decir, traducir, en un lenguaje apropiado al interlocutor, lo que quiere comunicarle. O viceversa: adaptarse al código lingüístico del otro para entender lo que se le está diciendo. Es distinto. El dialecto no sirve para matizar una singularidad, sino para marcar una *alteridad*.

Prueba de lo dicho, o sea, de la existencia de la que se podría definir como *una constante acción traductora*, son las muchas referencias intertextuales que el autor disemina en sus páginas. En *Il Cane di terracotta*, el eremita Alcide Maraventano pregunta al comisario si ha leído el *Trattato di semiotica generale* di Eco o la *Semiotiké* di Kristeva. Y luego añade: «Lei poco fa mi ha detto che adesso ammazzano senza fornire spiegazioni. Le spiegazioni ci sono sempre e sempre vengono date, altrimenti lei non farebbe il mestiere che fa. Solo che i codici sono diventati tanti e diversi» (Camilleri 1996a: 165-167). En un mundo donde los códigos se han multiplicado, la búsqueda de un significado pasa inevitablemente por la capacidad de reconocerlos. En este proceso de descodificación, el comisario Montalbano es el más hábil. Hasta se podría decir que es su principal destreza.

Il commissario Montalbano sa comprendere e parlare il dialetto locale così come sa usare i registri più alti e formali della lingua. È l'unico personaggio che si muove senza problemi e consapevolmente all'interno del continuum e che sa adattare il proprio modo di esprimersi a quello dei suoi interlocutori. (Cerrato 2018: 90)

Se establece aquí «un paralelismo tra l'assetto del processo ermeneutico e l'iter investigativo» (Garosi 2018: 42). La traductora al holandés de Camilleri, Emilia Menkveld (2017: 32), define al comisario como un «camaleonte lingüístico». En un estudio comparado sobre *Il ladro di merendine* se ha redactado un listado de los distintos grados de uso del dialecto de los personajes. Este el resultado:

| Personaggi           | Dialetto | Ibrido: alta percentuale dialettale | Idioletto | Italiano standard | Italiano standard registro burocratese |
|----------------------|----------|-------------------------------------|-----------|-------------------|--|
| Montalbano           | X        | X                                   | X         | X                 | X                                      |
| Signora Cosentino    |          | X                                   |           |                   |  |
| Signor Cosentino     |          | X                                   |           |                   |  |
| Signora Pinna        |          | X                                   |           |                   |  |
| Catarella            |          | X                                   | X         |                   |  |
| Commissario Piovesan |          | X                                   |           |                   |  |

Tabella 1. Uso del dialecto en los personajes de *Il ladro di merendine* (Panarello 2017)

La tabella dimostra chiaramente come, nel testo oggetto di studio, solo il personaggio di Montalbano abbraccia ed attraversa le varietà linguistiche (...). Montalbano si adegua alla situazione comunicativa, all'interlocutore e, spinto da ragioni comunicative e/o emotive opta per l'italiano o per il siciliano. Gli altri personaggi, come è possibile vedere, rimangono fedeli ad una categoria. (Panarello 2017: 30)

Camilleri no para de brindarnos escenas donde destaca la habilidad de su personaje. En la novela *La gita a Tindari*, el comisario se entrevista con el capo de una de las familias mafiosas más temibles de Vigata, Balduccio Sinagra, hombre mayor y enfermo. El viejo hace un largo discurso aparentemente sobre sus problemas de salud y la excesiva vitalidad de las nuevas generaciones. De este discurso no se entiende nada. Sin embargo, Montalbano, después de haber escuchado con atención, afirma: «He comprendido». A lo que Sinagra contesta estupefacto y admirado: «¿De verdad?» (Camilleri 2001a: 72). Montalbano ha sido capaz de leer el código alusivo e indirecto típico de la mafia. Además, Sinagra aparecerá en otras novelas y entre los dos parece existir un recíproco respeto que se fundamenta precisamente en la capacidad de Montalbano de entenderlo.

Sin embargo, donde la traducción resulta más divertida es, sin duda, en los diálogos con Catarella. El habla de Catarella ha sido descrita como una mezcla de dialecto, palabras extranjeras italianizadas, términos burocráticos utilizados fuera de lugar y un italiano macarrónico (Cerrato 2018: 89). Una verdadera epifanía del lenguaje.

Como ya hemos dicho, a Catarella no se le entiende. Así se lo explica al comisario un señor que ha tratado de hablar con su ayudante:

Gracias por recibirme. Usted es el comisario Montalbano, ¿verdad? Me llamo Davide Griffò y siento haber levantado la voz, pero no entendía lo que su agente me estaba diciendo. ¿Es extranjero? (Camilleri 2001a:15)

Aunque está formulada en clave cómica, la pregunta es pertinente. ¿Catarella es extranjero? La respuesta es “sí, en parte”. Catarella es un siciliano de origen humilde. Sin embargo, ha conseguido un nivel social para él inimaginable: es un policía. Trabajar al lado del comisario es un honor que más de una vez lo ha llevado a las lágrimas. Así que lo que hace Catarella es traducir; traducir a un idioma que le parece más apropiado.

Coloro che hanno come madrelingua il dialetto e non hanno dimestichezza con la lingua italiana, quando si sforzano di parlare la lingua nazionale producono realizzazioni simili ad una interlingua, una varietà di apprendimento: morfologia semplificata, lessico povero e sovra esteso, interferenze con la lingua materna, paratassi, assenza di pianificazione, difficoltà a dominare l'architettura del discorso. La comicità di questo personaggio deriva proprio dal suo linguaggio maccheronico ricco di frasi preconfezionate, paraetimologie, cancellazione di morfemi, tautologie, accumulo di preposizioni, ecc. (Cerrato 2018: 89)

Con el personaje de Catarella, uno de los más exitosos de la saga, Camilleri ha sido capaz de sintetizar en clave cómica todos los temas centrales en sus textos. A primera vista Catarella representa el extremo opuesto a su querido comisario. Es decir, un pésimo traductor. Sin embargo, por su empeño en adoptar un código comu-

nicativo digno del interlocutor, también encarna los valores que más definen al personaje de Montalbano. Catarella es la versión especular de Montalbano; consigue, al mismo tiempo, ridiculizarlo y humanizarlo. Su aparición es un constante recordatorio de la ambigüedad semántica en que se mueve la narración camilleriana y del esfuerzo de los personajes por entenderse —y del lector para entenderla—. Constituye también un grotesco contrapunto en el desarrollo de la investigación policial. No es casualidad que, de todos los personajes, sea el más íntegro, el que Camilleri nunca ha mancillado. Su inquebrantable actitud tiene un clarísimo valor ético. A pesar de eso, Catarella siempre resulta el más perjudicado en las traducciones.

## 6. Traducir a Camilleri

Tres preguntas. La primera será directa: ¿es posible traducir a otro idioma, por ejemplo al castellano, la inédita función que Camilleri atribuye al dialecto? La respuesta es sí, en buena parte o por lo menos de forma más coherente, pero solo si asumimos que en el centro del complejo tejido narrativo de sus novelas está precisamente la ambigüedad semántica. Las dificultades diastémicas en la traducibilidad del dialecto no son, en este caso, un límite, sino el punto de partida.

El método que proponemos es el ya adoptado por Umberto Eco para traducir al italiano *Exercices de style* (1947-1976) de Raymond Queneau, otra obra al borde de la intraducibilidad y que, sin embargo, en su edición italiana tuvo muchísimo éxito. Así escribe Eco (1983: xix) en el prefacio:

Si trattava in conclusione, di decidere cosa significasse, per un libro del genere, essere fedeli. Ciò che era chiaro è che non voleva dire essere letterali. Diciamo che Queneau, ha inventato un gioco e ne ha esplicitato le regole nel corso di una partita, splendidamente giocata nel 1947. Fedeltà significa capire le regole del gioco, rispettarle e poi giocare una nuova partita con lo stesso numero di mosse.

La propuesta de Eco no se limita a elegir una traducción no literal, sino a encontrar en el texto origen las que él define “reglas de un juego”, y ser fiel a ellas. En definitiva, volver a escribir la obra, pero dentro de los mismos parámetros/límites establecidos por el autor.

Es importante que quede claro que este tipo de enfoque va más allá de las distintas técnicas que Eco utiliza en cada ejercicio. Se funda más bien en una constante negociación. Por ejemplo, Eco hasta recurre, en algunos casos, a una suerte de traducción interdialectal. El capítulo *Vulgaire* ha sido transformado en un «romanesco di maniera» (Eco 1983: xvii). Sin embargo, en otros casos, allí donde no lo ve posible, Eco simplemente sustituye un ejercicio con otro de su invención. *Loucherbem* se transforma en *Reazionario*, *Homophonique* en *Vero?* «che insieme a *dunque*, cioè, traduce il francesismo *alors*» (Eco 1983: vii). Se trata de pasajes totalmente apócrifos, y que, sin embargo, recogen el desafío lúdico originario del autor. Eco admite, aunque finalmente no lo hizo, que tuvo la tentación de seguir “jugando”, añadiendo nuevos ejercicios: «Avrei voluto provare l’eufemismo, la metalessi, l’ipallage, ero tentato di parodiare il linguaggio avvocatesco, quello degli architetti o dei creatori di moda, il sinistrese, o di raccontare la storia alla Hemingway, alla Rodde-Grillet, alla Moravia...» (Eco 1983: xviii).

Entonces, la segunda pregunta será: ¿es posible hallar en Camilleri un *juego lingüístico* cuyas reglas puedan ser empleadas en «*un'altra partita*»? Otra vez, sí. Para encontrarlas tenemos que volver a la constatación inicial de este trabajo: la lengua de Camilleri dificulta la lectura también al lector italiano. En consecuencia, la última pregunta es: ¿cómo logró Camilleri alcanzar éxito en el mercado editorial italiano con un texto aparentemente no escrito en italiano?

Encontrar la respuesta a esta pregunta es encontrar las *reglas de juego* que estamos buscando.

Lo primero que es necesario señalar es que Camilleri elabora una escritura que solo aparentemente es extraña al lector. Lo consigue a través de distintas técnicas entrelazadas entre ellas. Estas técnicas se pueden dividir en dos grupos:

Primer grupo:

- posponer, en algunos casos, el verbo al final de la oración (típico del sur Italia);
- uso del pretérito indefinido para acciones recientes en lugar del pretérito perfecto compuesto (también típico del sur);
- palabras estándar que violan la norma ortográfica;
- uso de términos arcaicos;
- uso de vocablos dialectales pero comprensibles por la proximidad con el término italiano.

Como ejemplo utilizaremos un pasaje de *Il ladro di merendine* (Camilleri 1998: 129):

La signora Pipia Ernestina vedova Locicero ci tenne a precisare che non faceva l'**affittacàmmari** di professione. Possedeva, lasciatole dalla bonarma, un catojo, una cameretta a piano terra che una volta era stata una putia di varbèri, come si dice, salone da barba. Si dice accussì, ma salone non era, del resto i signori tra poco l'avrebbero visto e che bisogno c'era del coso, quello lì, il **mannato di piricquisizione**? Bastava appresentarsi, dire: signora Pipia così e così e lei non avrebbe fatto quistione.

En **negrita** palabras estándar escritas de forma incorrecta. Subrayada una frase con el verbo al final.

**Affittacàmmari** (quien alquila cuartos amueblados) En italiano: *affittacamere*

**Mannato di piricquisizione** (orden de registro). En italiano: *mandato di perquisizione*

“ma salone non era”. En italiano: *ma non era un salone*

En el pasaje también se pueden encontrar términos anticuados como *buon anima* (‘difunto, finado’) y *non avrebbe fatto quistione* –escrito *quistione*– (‘no habría discutido, armado un lío’).

El segundo grupo presupone una dificultad mayor. Este está formado por palabras auténticamente dialectales y, por lo tanto, indescifrables. Camilleri trata estos vocablos de dos formas distintas: en algunos casos añade una glosa interna al texto que explique el significado; en otros no proporciona ninguna explicación.

Ejemplos de glosas interdialogicas en el mismo pasaje de *Il ladro di merendine*:

La signora Pipia Ernestina vedova Locicero ci tenne a precisare che non faceva l'affittacàmmari di professione. Possedeva, lasciatole dalla bonarma, un **catojo**, una cameretta a piano terra che una volta era stata una **putia di varbèri, come si dice, salone da barba**. Si dice accusi, ma salone non era, del resto i signori tra poco l'avrebbero visto e che bisogno c'era del coso, quello lì, il mannato di piricquisizione? Bastava appresentarsi, dire: signora Pipia così e così e lei non avrebbe fatto quistione.

En **negrita** los términos en dialecto, cuyo significado es desconocido al lector. Subrayada la glosa que lo explica.

**Catojo** (pequeña habitación a nivel de la calle). No existe una única palabra equivalente en italiano.

**Putia di varbèri** (peluquería, barbero). En italiano sería: *barbiere* o *parrucchiere*

La presencia de glosas dialógicas evidencia el cuidado que tiene Camilleri en la utilización de un verdadero término dialectal. Es decir, es muy consciente de que se está dirigiendo a un público que no puede entenderlo y su escritura suple este déficit. Pondremos otros tres ejemplos:

Montalbano riuni le punte delle dita in su, a **cacòcciola**, a carciofo, le mosse dall'alto in basso e viceversa (Camilleri 1998: 73-74)

Non **t'affruntari**, non ti vergognare a dirlo (Camilleri 1996b: 39).

Ero **scantato**, terrorizzato da quello che credevo un avvertimento mafioso (*Un mese con Montalbano* p.110).

Según Brandimonte (2017: 55):

Camilleri adotta varie strategie – specialmente nei primi romanzi – allo scopo di istruire quella larga parte di lettori che non comprende il siciliano, strutturando l'intreccio in tal modo da veicolare l'informazione attraverso dei riferimenti puramente metalinguistici. Tali inserzioni, a modo di glosa interdialogica, possono essere opera del narratore, oppure è lo stesso personaggio a chiarire un vocabolo o espressione, anche su richiesta dell'interlocutore.

La glosa inter-dialógica pone de manifiesto también una función importante de la voz narradora. Si al principio parecía una dificultad añadida que no se expresara en italiano estándar, ahora se revela fundamental para ayudar al lector. El narrador guía al lector, «agendo da mediatore interculturale e introduciendo, gradualmente, una sorta di glossario interpretativo» (Brandimonte 2017: 60).

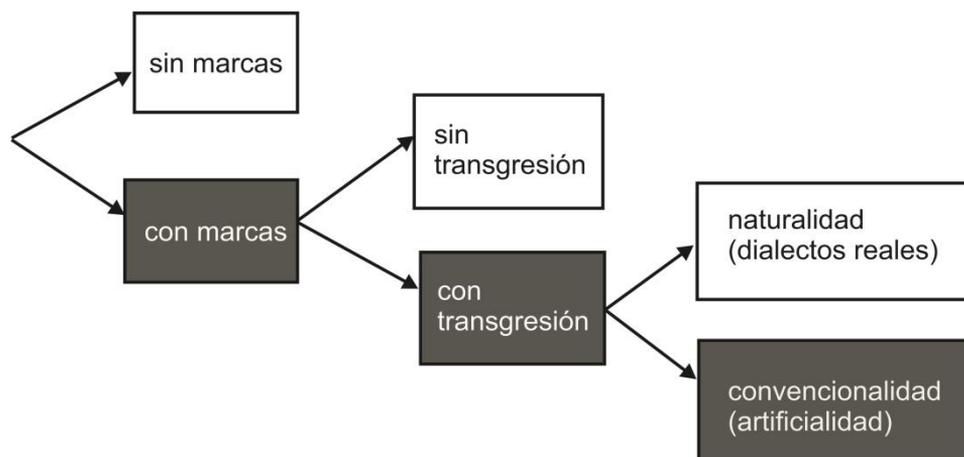
Los términos dialectales sin glosa, en cambio, cumplen una función diferente. Para empezar, son pocos y elegidos con mucho cuidado. Se utilizan de forma recurrente para que el lector pueda acostumbrarse a ellos y su significado es fácilmente deducible por el contexto donde están puestos.

A continuación, una lista de los más empleados:

| <u>Siciliano</u> | <u>Italiano</u>      | <u>Castellano</u>      |
|------------------|----------------------|------------------------|
| Cabasisi         | Coglioni - palle     | Huevos, cojones        |
| Taliare          | Guardare - osservare | Mirar                  |
| ‘nzemmula        | Insieme              | Juntos                 |
| Camurria         | Seccatura            | Lata                   |
| Babbiare         | Scherzare            | Bromear, tomar el pelo |

Come se ve, son términos con ningún parecido fónico con su equivalente italiano. El lector no puede más que quedarse perplejo delante de algo desconocido. Sin embargo, lentamente, va acostumbrándose a ellos, y más que deducir su exacto significado termina intuyendo su función (Caprara / Plaza González 2016: 40). El proceso hermenéutico se replica aquí para el lector, obligándolo a desempeñar las mismas habilidades que Montalbano. Si por un lado se trata de una operación sofisticada y compleja, por el otro la forma de intrigar al lector es bastante sencilla: es lo mismo que pasa cada vez que intentamos comprender un idioma parecido al nuestro, pero no igual; el mensaje no es totalmente inteligible, pero el mero hecho de que algo se entienda provoca una sensación de cercanía.

Finalmente, es importante subrayar que Camilleri ha utilizado en la construcción de su lenguaje la misma técnica de encrucijadas propuestas por Briguglia y a su vez ideada por Josep Marco (en Briguglia 2011: 141) para la traducción de un lenguaje no estándar con marcas dialectales. Solo hace falta volver a mostrar el esquema para darse cuenta:



Su primera elección ha sido la introducción de rasgos dialectales; la segunda ha sido descartar un lenguaje sin transgresiones –por ejemplo, limitándose a un habla coloquial– a favor de uno con transgresiones. Dentro de esta elección, ha explorado todas las opciones que se le brindaban: violar la norma ortográfica, gramatical, léxica. Finalmente, la última decisión del autor ha sido recurrir a un dialecto que solo aparentemente es real.

Camilleri no solo ha situado el tema de la traducibilidad –y todas las dificultades que de él se derivan– en el centro de sus historias, sino que lo ha transformado en un desafío literario. Un juego, incierto y sin embargo divertido, en el cual participan de igual manera el lector y el escritor.

Ahora bien, ¿semejante despliegue de herramientas podría ser aprovechado a la hora de traducir el texto a otro idioma? Sí, y en parte se ha hecho. Sobre todo manteniendo en el texto meta la glosa inter-dialógica.

In casi come questo è lo scrittore stesso a suggerire, attraverso il testo di partenza, una soluzione valida a un problema traduttologico. La glossa si rivela una soluzione vincente proprio perché va a riprendere una delle strategie narrative adoperate da Camilleri, senza snaturare il testo di partenza. (Cadeddu 2017: 58-59)

Brandimonte propone, por ejemplo, traducir la glosa que ya hemos presentado «Non t'**affruntari**, non ti vergognare a dirlo» con «**Non t'affruntari**, no te avergüences de decirlo». En cambio en la edición publicada por Salamadra y traducida por Maria Antonia Menini se encuentra: «No te avergüences de decirlo». Siempre según Brandimonte la glosa: «Ero **scantato**, terrorizzato da quello che credevo un avvertimento mafioso» se podría traducir: «Estaba **scantato**, aterrorizado por lo que creía una advertencia mafiosa». En la versión castellana se lee: «Estaba asustado, aterrorizado por lo que creía una advertencia mafiosa».

Intentando recorrer el mismo camino de Camilleri, Serge Quadruppani, traductor al francés de sus novelas, se ha aprovechado también de la técnica de posponer el verbo al final de la oración. Unas de las expresiones más conocidas de Montalbano, su forma de presentarse —«Montalbano sono»— y que en la norma culta del italiano debería ser “Sono Montalbano”, ha sido transformado en «Montalbano, je suis» (Cadeddu 2017: 62), mientras en las ediciones en castellano encontramos un: “aquí” o un “soy” Montalbano (por ejemplo, Camilleri 2001a: 7, 21, 74).

Lo que es importante enfatizar es que todas estas estrategias -algunas de las cuales consiguen una fidelidad al texto origen más efectiva que las traducciones al castellano- persiguen una forma comprensible para un lector extranjero de la escritura dialectal de Camilleri, mientras nuestra propuesta se centra más en la ineludible exigencia de reproducir su ambigüedad semántica. Pondremos un ejemplo concreto donde esto es evidente: la forma de contestar por parte de algunos personajes con un «sissi» o «nonsi» y que, como ya hemos visto, constituye un signo de respeto, pues son la contracción de “Sí señor” y “no señor”, respectivamente. El pasaje original donde aparece es un diálogo entre Montalbano, que pregunta, y Pasquale, hijo de la criada del comisario, que contesta. Hemos consignado al lado la traducción en la edición castellana de Clavel Lledó:

«Chisti sunno maestri d'opira fina».  
«Già. Extracomunitari?»  
«Nonsi».  
«Genti del nord?»  
«Nonsi».  
«Allura?»  
«Siciliani como a mia e a vossia».  
«Della provincia?»  
«Sissi»  
(Camilleri 2010: 34).

— Estos son unos artistas.  
— Ya. ¿Extracomunitarios?  
— No, *señor*.  
— ¿Gente del norte?  
— No, *señor*.  
— ¿Entonces?  
— Sicilianos como usía y como yo  
— ¿De la provincia?  
— Sí, *señor*.  
(Camilleri 2013: 29)

Clavel Lledó demuestra conocer muy bien el valor de la expresión, y la traduce proporcionando el significado y poniendo «señor» en cursiva, para advertir de que se trata de una forma de cortesía del siciliano. Es un buen ejemplo de traducción de una expresión dialectal. Un significado ininteligible para un lector extranjero se trasforma en algo comprensible sin afectar demasiado la lectura. El problema es que la mayoría de los lectores italianos ignoran totalmente el valor de este *sissi* y *nonsi*. Simplemente se han acostumbrado a leerlo. También es evidente que Camilleri sabe perfectamente que casi nadie podrá reconocer este detalle y, sin embargo, lo incluye reiteradamente. En todas sus novelas.

La ambigüedad semántica en la cual Camilleri sumerge al lector se ve reducida en la traducción al castellano; a pesar de que, en este caso, se trate de una óptima traducción. A esto nos referimos cuando insistimos en dejar de preocuparnos por la traducibilidad del dialecto y en recuperar el valor de la opacidad semántica y léxica en los libros de Camilleri. Si las reglas establecidas por él consisten en poner en el texto un número, cuidadosamente elegido, de términos semánticamente ambiguos para mantener al lector en este juego de *descodificación*, el traductor tendrá que conservar el mismo nivel de ambigüedad. Este debería ser el objetivo primigenio, el único al que mantenerse fiel.

Como hemos dicho, este enfoque metodológico va más allá de las distintas técnicas que puntualmente se pueden utilizar. Quadruppani, aunque no sea partidario de una traducción coloquial o interdialectal, sí que, de forma limitada, introduce términos del *français populaire*, así como adopta a veces un habla *patois de Midi*, que es lo más parecido a un dialecto del sur que hay en Francia (Cadeddu 2017: 60). Ninguna de las técnicas que hemos ilustrado, por lo tanto, queda excluida. Lo que proponemos es utilizarlas con un fin distinto. Como Queneau, Camilleri juega con el lenguaje transformando el texto en un pequeño rompecabezas. Si semejante elección, a pesar de su complejidad, ha tenido éxito en Italia, no se entiende por qué no podría tenerlo también en sus ediciones traducidas. Las posibilidades de reproducir este juego, una vez que ha quedado claro que no es el dialecto en sí mismo el elemento más importante, son muchas; sobre todo con el castellano. De hecho, no hay que pasar por alto las similitudes entre castellano y siciliano. La dominación española en Sicilia ha influido mucho en el dialecto siciliano, y ambas variedades lingüísticas tienen gran influencia del árabe. En muchos casos «el vocablo siciliano heredado del español difiere del italiano, aunque tengan el mismo valor semántico, es decir, las palabras sicilianas y españolas no comparten la misma raíz con la italiana» (Núñez Méndez / Chakerian 2012). Si ‘aprovechar’ en italiano se dice *approfittare*, en siciliano se dice *appruvicciari*. Si ‘emborrachar’ en italiano se dice *ubriacare*, en siciliano se dice *abburracciari*. Si ‘ensayar’ en italiano se dice *provare*, en siciliano se dice *'nsaiari*. Si ‘manta’ en italiano se dice *coperta*, en siciliano se dice *manta* (Núñez Méndez / Chakerian, 2012). Camilleri nunca utilizaría estas palabras sin una glosa porque están demasiado lejanas de su equivalente italiano, pero podrían perfectamente ser empleadas en castellano. «*Giocare una nuova partita con lo stesso numero di mosse*», afirma Eco (1983: xix). Así como Camilleri, tomando como referencia una palabra italiana, modifica su ortografía para darle sabor dialectal, sería lícito transformar, por ejemplo, *aprovechar* en *aprovichar* o *emborrachar* en *emburrachar*.

Si nos alejamos de un enfoque dialectal, nada impide al traductor jugar con este material que es, en última instancia, testigo de un mestizaje lingüístico y cultural al cual Camilleri hace continua referencia.

Pondremos otro ejemplo: en el diálogo entre Pasquale y Montalbano, Pasquale contesta: «Siciliani como a mia e a vossia». *Vossia* es dialectal. Su equivalente castellano es “usía”. El origen común es evidente; se trata para ambos de la contracción de “vuestra señoría”.

Como conclusión intentaremos una traducción del mismo diálogo entre Pasquale y Montalbano desde el enfoque que hemos propuesto. En negrita las palabras que presentan una infracción ortográfica de la norma culta; en negrita-subrayado palabras auténticamente dialectales. A la derecha nuestra propuesta de traducción.

|  |   |
|--|---|
| 1 « <b>Chisti sunno</b> maestri <b>d’opira fina</b> ». | 1 «Estos son ladrones <b>d’obra fina</b> , muy buenos». |
| 2 «Già. Extracomunitari?»                              | 2 «Ya. ¿Extracomunitarios?»                             |
| 3 « <b>Nonsi</b> ».                                    | 3 « <b>Nonsi</b> »                                      |
| 4 « <b>Genti</b> del nord?»                            | 4 «¿ <b>Genti</b> del norte?»                           |
| 5 « <b>Nonsi</b> ».                                    | 5 « <b>Nonsí</b> »                                      |
| 6 « <b>Allura</b> ?»                                   | 6 «¿Entonces?»  |
| 7 «Siciliani como a mia e a <b>vossia</b> ».           | 7 «Sicilianos como <b>vusía</b> y como yo»              |
| 8 «Della provincia?»                                   | 8 «¿De provincia?»                                      |
| 9 « <b>Sissi</b> »                                     | 9 « <b>Sissí</b> »                                      |

En el texto original encontramos 9 desviaciones de la lengua estándar, obtenidas por medio de distintas técnicas y que tienen con el castellano distintos grados de equivalencia (uso de términos arcaicos; palabras estándar que violan la norma ortográfica; uso de vocablos dialectales, pero comprensibles por la proximidad con el término italiano; uso de términos dialectales, pero muy conocidos). En el intento de mantener la misma ambigüedad semántica en el texto meta, nuestra propuesta ha sido: en la primera línea hemos quitado «chisti» y «sunno» por ser demasiado dialectales. Pero hemos conservado «d’opira fina». «Opira» ha sido cambiado por su equivalente castellano: «obra». Mientras «fina» no ha sido modificado porque, en ambos idiomas, mantiene su significado de ‘s sofisticado’. Finalmente hemos añadido una glosa dialógica para ayudar al lector. En la 3-5-9 hemos dejado invariado el término dialectal, porque su sentido está claro. Hemos quitado la variación ortográfica (*allura/allora*) porque «entonces» fonéticamente no correspondería al siciliano, pero hemos dejado el «genti» en lugar de «gente» por ser perfectamente comprensible y fonéticamente auténtico. En la línea 7 hemos añadido un término inventado, «vusía» (interlingua) que no debería presentar problemas para el lector español y es muy similar a su equivalente dialectal.

## 7. Conclusiones

Este trabajo empezó con una constatación: el texto origen escrito por Camilleri presenta dificultades lectoras también para los italianos que, en su gran mayoría, no hablan y tampoco entienden el dialecto siciliano. De este simple dato se desprenden algunas consecuencias importantes. La primera, que es lícito suponer que la opacidad semántica resultante del lenguaje de Camilleri es parte integrante de su obra. La segunda es que, inevitablemente, el recurso al dialecto no puede tener un fin meramente mimético, como en el caso de Pasolini. El siciliano de Camilleri no solo no corresponde a una auténtica habla dialectal, sino que tampoco está pensado simplemente para caracterizar y evidenciar el entorno lingüístico y cultural en que se mueven los personajes de sus

novelas. Analizando la estructura de sus libros hemos intentado demostrar que el tema central de sus obras es el constante esfuerzo por entender y hacerse entender. Es decir, la capacidad de cada uno de nosotros de adaptarnos —o intentar adaptarnos— al habla de la persona con la cual interactuamos. Dentro de este enfoque el dialecto parece desempeñar un doble papel. Por un lado, es una eficaz representación de un mundo que para el autor es siempre el resultado de múltiples influencias, tanto culturales como lingüísticas. Por otro, en el vínculo que se instaura entre texto y lector, la ambigüedad semántica actúa como un obstáculo. Una traba que Camilleri nos pone para que nos devuelva, y al mismo tiempo nos obligue, a esta *acción traductora*. Se establece entonces un paralelismo entre el proceso hermenéutico y la investigación propia de cualquier novela policíaca. El lector, como el mismo Montalbano —que no casualmente en este proceso de decodificación se revela el más hábil— participa en la búsqueda de un sentido. Eso distingue a Camilleri, también, de los autores que utilizaron el dialecto con un fin simbólico; por ejemplo, Gadda. Si el autor del *Pasticciaccio* nos introduce en un mundo babélico, donde hallar un sentido es casi imposible, Camilleri en cambio construye un recorrido que, por cuanto enredado, al final prevé siempre una solución.

Si todo lo dicho es correcto, las dificultades para traducir sus novelas no deberían estar relacionadas simplemente con las problemáticas de traslación de términos dialectales en una lengua meta. La narración camilleriana está pensada desde el principio como semánticamente ambigua y esa ambigüedad tiene un valor imprescindible en la economía del texto. Intentar traducir a Camilleri debería ser intentar mantener el mismo nivel de ambigüedad. Algo por supuesto complejo, pero distinto de la traducción de un lenguaje no estándar con marcas dialectales.

El constante juego con el lenguaje, y la vinculación de este a un proceso hermenéutico, nos ha llevado a considerar plausible y coherente utilizar metodologías de traducción similares a las que utilizó Umberto Eco en *Exercices de style* de Raymond Queneau. Se trata, en última instancia, de reconocer la función lúdica del lenguaje de Camilleri y secundarla. No traducir su dialecto proporcionando al lector meta una solución, sino imitar la forma con la cual el autor construye su léxico. Tarea del traductor debería ser ofrecer un texto con el mismo nivel de dificultad, dejando intacto el desenvolverse hermenéutico, constantemente presente en sus novelas. Simplificar para el lector meta el lenguaje de Camilleri es como proporcionar, desde el principio, el nombre del culpable; todos sabemos que ha sido el “mayordomo”, pero queremos descubrirlo por nuestra cuenta.

## Referencias bibliográficas

- Asor Rosa, Alberto (1964): *Scrittori e popolo*, Roma, Savoná e Savelli.
- Benjamin, Walter ([1930] 1981): «Crisis de la novela, sobre “Berlín Alexanderplatz” de Döblin», en R. Tiedemann, H. Schwappenhauser (eds.), *Kritiken und Rezensiones* Vol.III, pp. 230-236 (traducción de Luis Ignacio García).
- Boarini, Francesca (2017): «Da Camilleri a D’Arrigo, un coloquio con Moshe Kan», en G. Marci, M. E. Ruggerini (a c. di.), *Quaderni Camilleriani* 3, pp. 36-45. <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/>>.
- Brandimonte, Giovanni (2017): «Analisi del prestito come tecnica per tradurre Camilleri», en G. Caprara (a c. di.), *Quaderni Camilleriani* 4, 37-63. <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/>>.

- Briguglia, Caterina (2006): *El reto de la traducción: la transformación del puzzle lingüístico de Andrea Camilleri al castellano y al catalán*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra.
- Briguglia, Caterina (2009a): *La traducción de la variación lingüística en el catalán literario contemporáneo*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra.
- Briguglia, Caterina (2009b): «Tan cerca y tan lejos, el caso de “El birraio de Preston” de Andrea Camilleri en castellano y en catalán», *Quaderns revista de traducció*, 16, pp. 227-238.
- Briguglia, Caterina (2011): «El reto del dialecto: Il *Pasticciaccio de Gadda* al español, al inglés y al catalán», *Sendeban*, 22, pp. 137-158. <<https://revistaseug.ugr.es/index.php/sendeban/article/view/348>>.
- Cadeddu, Paola (2017): «Serge Quadruppani traduttore francese de “Il ladro di merendine” di Andrea Camilleri», en G. Marci, M. E. Ruggerini (eds.), *Quaderni Camilleriani* 3, pp. 56-66. <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/>>.
- Camilleri, Andrea (1996a): *Il cane di terracotta*, Palermo, Sellerio.
- Camilleri, Andrea (1996b): *Il ladro di merendine*, Palermo, Sellerio.
- Camilleri, Andrea (2000): *La gita a Tindari*, Palermo, Sellerio.
- Camilleri, Andrea (2001a): *La excursión a Tindari*, Madrid, Salamandra.
- Camilleri, Andrea (2001b): «Identità e linguaggio», en A. Dolfi (a c. di), *Identità, alterità, doppio nella letteratura moderna*, Roma, Bulzoni, pp. 33-48.
- Camilleri, Andrea (2010): *Il sorriso di Angelica*, Palermo, Sellerio.
- Camilleri, Andrea (2013): *La sonrisa de Angelica*, Madrid, Salamandra.
- Canu Fautré, Claudia (2018): «Il giallo mediterraneo», en V. Szoke (a c. di), *Quaderni Camilleriani*, 5, pp. 13-21. <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/>>.
- Caprara, Giovanni (2006): «Traducción, experimentación, lengua y dialecto: entrevista a Andrea Camilleri», *Trans* (10), pp. 147-156. <<https://revistas.uma.es/index.php/trans/article/view/1092/10449>>.
- Caprara, Giovanni (2010): «Andrea Camilleri: sobre el “best seller”», *Entre Lenguas*, 16, pp. 95-112.
- Caprara, Giovanni / Plaza González, Pedro J. (2016): «Il plurilinguismo nell’opera di Andrea Camilleri: analisi della traduzione spagnola de “Il patto”», en G. Caprara (a c. di), *Quaderni Camilleriani* 1, 37-52. <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/>>.
- Carlotto, Massimo (7 settembre 2012): «Il noir Mediterraneo secondo Massimo Carlotto», *Noir italiano*. <<https://noiritaliano.wordpress.com/2012/09/07/il-noir-mediterraneo-secondo-massimo-carlotto/>>.
- Castiglione, Marina. (2014): «Meccanismi del cambio linguistico in autori plurilingui siciliani», *InVerbis*, 4 (1), pp. 59-72.
- Cerrato, Mariantonia (2018): «Oggetto di indagine: la lingua di uno scrittore sospetto», en V. Szoke (a c. di), *Quaderni Camilleriani*, 5, pp. 85-96. <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/>>.
- Even-Zohar, Itamar (1986): «Language Conflict and National Identity», en J. Alpher (ed.), *Nationalism and Modernity: A Mediterranean Perspective*, New York, Praeger & Haifa – Reuben Hecht Chair, pp. 126-135.
- Eco, Umberto (1983): «Introduzione», en R. Queneau, *Esercizi di stile*, Torino, Einaudi, pp. v-xix.
- Ferrero, Ernesto (1992): «Céline, ovvero lo scandalo di un secolo», en Ferdinand Célin, *Viaggio al termine della notte*, Milano, Corbaccio, pp. 555-572.
- Ferrero, Leo ([1929] 1973). «Perché l’Italia abbia una letteratura europea», en A. Folini, *Solaria letteratura*, Treviso, Canova, pp. 50-51.
- García Sánchez, M. Dolores (2017): «Afinidades narrativas en Vázquez Montalbán y Andrea

- Camilleri: del ciclo poliziano a las novelas de la memoria», en G. Caparara (ed.), *Quaderni Camilleriani*, 4, pp. 15-24. <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/>>.
- Garosi, Lidia (2018): «Il commissario Montalbano dei primi romanzi al vaglio delle fonti», en V. Szoke (a c. di), *Quaderni Camilleriani*, 5, pp. 38-53. <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/>>.
- Gnisci, Armando (1991): *Noialtri europei*, Roma, Bulzoni.
- Gnisci, Armando (1995): «Bisogna de-colonizzare noialtri europei da noi stessi», A. Gnisci, F. Sinopoli (a c. di), *Letteratura comparata*, vol. 1, Roma, Sovera, pp. 205-218.
- Hernando Cuadrado, Luis Alberto (1986): «La lengua de “El Jarama” a través de sus personajes», *Anuario de estudios filológicos*, 10, pp. 161-175. <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=58609>>.
- Hernando Cuadrado, Luis Alberto (2005): «Lengua y estilo de El Jarama», *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, 30, pp. 379-398.
- Mair, Christian (1992): «A methodological framework for research on the use of non standard language in fiction», *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, 17, pp. 103-123.
- Mazzocchi Alemanni, Muzio (1956): «Pier Paolo Pasolini e il linguaggio narrativo», *Il Ponte* 1, pp. 78-82. <<https://www.ilponterivista.com/portale/annate/ilponte1956abc.pdf>>.
- Melis, Giovanni (2016): «Le motivazioni della Laurea honoris causa ad Andrea Camilleri», en G. Caparara (a c. di), *Quaderni Camilleriani*, 1, pp. 15-17. <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/>>.
- Menkveld, Emilia (2017): «Gli arancini di Montalbano in traduzione olandese», en G. Marci, M. E. Ruggerini (a c. di), *Quaderni Camilleriani*, 3, pp. 31-35. <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/>>.
- Núñez Méndez, Eva, / Chakerian, Raven (2012): «Estudio lingüístico-comparativo del siciliano y el español», *Literatura y lingüística*, 25, pp. 249-273. <https://dx.doi.org/10.4067/S0716-58112012000100012>
- Panarello, Annacristina (2017): «*Il ladro di merendine*, proposta di una traduzione in spagnolo della varietà dialettale siciliana», en G. Caparara (a c. di), *Quaderni Camilleriani*, 4, pp. 29-35. <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/>>.
- Pasolini, Pier Paolo (1986): *Lettere 1940-1954*, Torino, Einaudi.
- Pasolini, Pier Paolo (1999): *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a c. di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori.
- Pirandello, Luigi ([1921] 2006): «Dialettalità», en L. Pirandello, *Saggi e interventi*, Milano, Mondadori, pp. 1025-1028.
- Rojó, José Andrés (2017): «No estoy de acuerdo con todo lo que he escrito en mi vida», *El País*, 4 diciembre. <[https://elpais.com/cultura/2017/12/03/actualidad/1512328224\\_696887.html](https://elpais.com/cultura/2017/12/03/actualidad/1512328224_696887.html)>.
- Sáenz, Miguel (2000): «Dialectos dilectos», *CVC El Trujamán: Revista diaria de Traducción*. <[https://cvc.cervantes.es/trujaman/antiores/noviembre\\_00/03112000.htm](https://cvc.cervantes.es/trujaman/antiores/noviembre_00/03112000.htm)>.
- Spinazzola, Vittorio (2001): «Caso Camilleri e caso Montalbano», *Tirature '01. L'Italia d'oggi*, pp. 118-125.
- Valenti, Iride (2014): «Aspetti dell'inventività linguistica: Stefano D'Arrigo, Fosco Maraini, Andrea Camilleri», *InVerbis*, 1(1), pp. 221-243.
- Vignuzzi, Ugo (2002): «Il “glocalismo” sociolinguistico italiano contemporaneo fra globalizzazione e localismo», <<http://euxin.fltr.ucl.ac.be/vignuzzi2002.htm>>.
- Vila-Matas, Enrique (2015): *Bartleby y compañía*, Barcelona, Seix Barral.

