

Treball de recerca de programa de doctorat

El reto de la traducción: la transferencia del puzzle lingüístico de Andrea Camilleri al castellano y al catalán

Caterina Briguglia

Doctorat: Comunicació multilingüe: estudis de traducció i literatura i lingüística

Bienni: 2004-2006

Director/ora: Victòria Alsina y Marcel Ortín

Any de defensa: 2006

Col·lecció: Treballs de recerca de programes de doctorat

Departament de Traducció i Filologia

Universitat Pompeu Fabra

Abstract: El presente estudio versa sobre las problemáticas derivadas de la traducción, al castellano y al catalán, del divertido pastiche lingüístico del escritor siciliano Andrea Camilleri. Para indagar el problema, hemos escogido las novelas *Il birraio di Preston* (1995) e *Il cane di terracotta* (1995), como muestra significativa de los dos géneros cultivados por nuestro autor, respectivamente la novela policial y la novela histórica. Se trata de textos que ponen al traductor frente a la empresa seductora y, a la vez, titánica de encontrar en su lengua una forma de devolver acertadamente la “sicilianidad” y el mosaico de dialectos italianos: para los teóricos y los traductores el lenguaje no estándar representa un reto que pone frente a problemáticas todavía no resueltas. Con este estudio descriptivo nos proponemos arrojar luz sobre este complejo asunto y tratar de indicar unas posibles pautas a seguir para el que quiera continuar con esta dialéctica.

.

Keywords: Literary Translation, Italian Literature, Andrea Camilleri, Linguistic variation, Translation strategies, dialect's function

Universitat Pompeu Fabra

Doctorado en “Comunicació multilingüe: estudis de traducciól literatura i lingüística”

Trabajo de investigación de

Caterina Briguglia

El reto de la traducción: la transferencia del *puzzle* lingüístico de Andrea Camilleri al castellano y al catalán

Dirigido por:

Dra. Victòria Alsina y Dr. Marcel Ortín

Bienio: 2004/2006

Agradecimientos	2
Introducción.....	3
1. La variación lingüística en la literatura.....	5
1.1. Dialecto y lengua estándar: una relación conflictiva	5
1.2. La función literaria de la variación	10
2. La variación lingüística en traductología	20
2.1. Competencia traductora y variación lingüística	21
2.2. Equivalencia y variación lingüística	23
2.3. Norma y variación lingüística	26
2.4. Marco de negociación y variación lingüística.....	27
2.5. Visibilidad del traductor y variación lingüística	29
2.6. Estrategia traductora y variación lingüística	31
3. La versatilidad lingüística de Andrea Camilleri.....	39
3.1. El escritor y su contexto.....	40
3.2. Su creación narrativa.....	43
3.3. Función de la lengua de Camilleri	48
3.4. La cuestión de la lengua italiana.....	53
3.5. Especificidad de la lengua de Camilleri	56
3.6. Inteligibilidad y éxito de la lengua.....	64
4. La traducción de las novelas de Camilleri.....	68
4.1. Una ventana al extranjero: Andrea Camilleri en el mundo.....	68
4.2. Camilleri en la península ibérica: recepción y nuevo marco de negociación	74
4.3. Análisis comparado de las traducciones castellanas y catalanas	81
4.4. Una mirada de conjunto	100
Conclusiones	104
Referencias bibliográficas	108

Agradecimientos

En primer lugar, quisiera agradecer al Dr. Marcel Ortín por su valiosa ayuda en el desarrollo de la investigación, pero también por su constante predisposición en aclarar mis dudas y en sugerir estimulantes caminos de reflexión. Asimismo, quiero darle las gracias a la D.ra Victòria Alsina por sus consejospreciados y substanciales, que me han abierto nuevos campos de exploración.

Este trabajo no se hubiera podido realizar sin la beca FI para la investigación predoctoral, concedida por la Agència de Gestió d'Ajuts Universitaris i de Recerca.

A mis amigos les agradezco por su paciencia y apoyo, sea emotivo o bien técnico; en especial a los amigos catalanes que me ayudaron a colmar mis lagunas lingüísticas y soportaron mis preguntas impertinentes.

Finalmente, mis gracias más sentidas son para mi familia, en Sicilia, que ha confiado en mí y ha aceptado el peso de la distancia con tal de verme progresar en mi camino formativo. Y, en especial modo, a Costanza y a su hermana, que todavía no se ha asomado al mundo, porque tendrán que soportar la ausencia de su tía.

Introducción

El presente estudio versa sobre las problemáticas derivadas de la traducción, al castellano y al catalán, del divertido *pastiche* lingüístico del escritor siciliano Andrea Camilleri. Para indagar el problema, hemos escogido las novelas *Il birraio di Preston* (1995) e *Il cane di terracotta* (1995), como muestra significativa de los dos géneros cultivados por nuestro autor, respectivamente la novela policial y la novela histórica. Ambos textos presentan el curioso connubio de lenguas escogido por Camilleri para dar voz a sus personajes: *Il cane di terracotta* se hace portavoz del italiano regional, mezcla de lengua estándar y expresiones autóctonas en dialecto siciliano; mientras que *Il birraio di Preston* presenta la dificultad añadida de la estructura polidialectal, donde al siciliano se le unen florentino, milanés, romano y turinés. Se trata de textos que ponen al traductor frente a la empresa seductora y, a la vez, titánica de encontrar en su lengua una forma de devolver acertadamente la “sicilianidad” y el mosaico de dialectos italianos. La complejidad de la operación explica la razón de la elección de investigar en este ámbito de la traductología: para los teóricos y los traductores el lenguaje no estándar representa un reto que pone frente a problemáticas todavía no resueltas. Con este estudio descriptivo nos proponemos arrojar luz sobre este complejo asunto y tratar de indicar unas posibles pautas a seguir para el que quiera continuar con esta dialéctica.

Para llegar al análisis comparativo de original y traducciones, hemos trazado un recorrido multidisciplinar, tras habernos provisto de las herramientas y los conocimientos necesarios para nuestra investigación. En el primer capítulo nos hemos centrado en el estudio de la variación lingüística, tratando de definir los conceptos claves desde el punto de vista lingüístico, pero privilegiando el enfoque estilístico. Hemos hecho hincapié en la función que el lenguaje no estándar puede desarrollar en una obra literaria, puesto que, como es sabido, la identificación de su función resulta de primaria importancia a la hora de traducir una obra.

El segundo capítulo propone una retrospectiva de los numerosos planteamientos teóricos de la traductología relacionados con el fenómeno de la variación lingüística, distinguiendo entre las diferentes escuelas y los respectivos puntos de vista, y las soluciones traductorales por las que abogan.

La reflexión continúa, en el tercer capítulo, adentrándose en el mundo de Camilleri, en su grotesca y, a la vez, divertida representación de Sicilia y, sobre todo, en el variopinto repertorio lingüístico que ofrece al lector, involucrándolo en un rompecabezas de estilos y referencias culturales.

Finalmente, el cuarto y último capítulo entra de lleno en el estudio comparado de las traducciones: hemos tratado de destacar las soluciones escogidas por los traductores con respecto a la variación lingüística en la microestructura del texto (fonética, morfosintaxis y léxico), para llegar al análisis de las consecuencias de tales estrategias a nivel macroestructural.

Nos interesa destacar que las traducciones de citas de textos en inglés, catalán e italiano son nuestras, menos cuando explicitamos el título del original y su traducción española.

1. La variación lingüística en la literatura

“Las lenguas no se inventan, y trabajar en ellas o sobre ellas de modo puramente arbitrario es siempre un disparate; las lenguas se descubren poco a poco, y la ciencia y el arte son las fuerzas que promueven y completan este descubrimiento”.

(F. Schleiermacher)

1.1. Dialecto y lengua estándar: una relación conflictiva

Para abordar el problema del uso y de la función de la variación lingüística en la literatura se puede recurrir a diferentes disciplinas que, en las últimas décadas, se han dedicado a la difícil tarea de clasificar la variación y marcar una nítida línea de demarcación entre lengua estándar y no estándar. La lingüística, la sociolingüística, la antropología, la etnología y la estilística, entre otras, han desarrollado diferentes modelos y propuestas para entender el fenómeno de la variación, a menudo desde una perspectiva multidisciplinar. Sin embargo, las aportaciones reunidas hasta hoy siguen siendo variables y, a veces, contradictorias, sobre todo si miramos las definiciones aceptadas en cada lengua.

En este trabajo nos interesa estudiar el lenguaje no estándar en los textos literarios. Entre todos los enfoques posibles privilegiamos el estilístico, como campo de los estudios literarios que estudia las obras y analiza los lenguajes utilizados en ellas, el efecto que el escritor o el hablante desea comunicar y la eficacia y el papel del mismo dentro de la literatura en su conjunto, y no desde un punto de vista lingüístico y social. Se trata de una disciplina muy articulada que, a partir de las retóricas clásicas grecolatinas, se ha desarrollado según un recorrido multiforme que abarca planteamientos diversos, a veces contrapuestos. Las dos ramas más “frecuentadas” son las comúnmente llamadas “estilística descriptiva” o de la expresión, y “estilística genética” o literaria.¹ La primera se funda en el pensamiento

¹ Hay que destacar que la terminología empleada para definir las diferentes corrientes estilísticas es muy confusa y, muy a menudo, es difícil discernir las fronteras y las filiaciones entre los diferentes métodos y planteamientos propuestos hasta ahora. Véase, al respecto: Manuel Ángel Vázquez Medel, *Historia y crítica de la reflexión estilística*, Ediciones Alfar, Sevilla, 1987.

de Charles Bally y tiene como objetivo el estudio de las estructuras y del funcionamiento de la lengua, a partir de los cuales analiza los efectos y el valor de cada forma utilizada, puesto que una misma idea se puede expresar a través de diverso medios, o sea de diversas “variantes estilísticas”. De acuerdo con Bally, “la estilística estudia los hechos de expresión del lenguaje desde el punto de vista de su contenido afectivo, vale significar, la expresión de los hechos de la sensibilidad mediante el lenguaje y la acción de los hechos del lenguaje sobre la sensibilidad”.² Por lo tanto, esta corriente estudia el contenido afectivo del lenguaje que se refleja en las estructuras lingüísticas, a todos sus niveles. Nosotros consideramos como punto de partida para nuestra investigación la segunda rama, que prefiere el enfoque literario al marcadamente lingüístico. Objetivo de la estilística genética es el estudio de la obra literaria en sí, con particular interés por los nexos causales que unen una intuición psíquica a una expresión literaria. De acuerdo con Leo Spitzer, que fue el máximo exponente de esta corriente y que basó su pensamiento en las teorías estéticas de Benedetto Croce y de Karl Vossler, “toda expresión idiomática de sello personal es reflejo de un estado psíquico también peculiar”.³ En una etapa sucesiva, Spitzer abandona el enfoque psicológico y se centra más en la obra, construyendo un puente entre la lingüística y la historia literaria, y analizando la creación poética como un todo complejo, cuyo principio de cohesión interna es el espíritu del autor. Considera que cualquier detalle de la obra puede llevar al centro y a penetrar en su sentido más profundo, por lo cual la estilística debe identificar los rasgos característicos y relacionarlos con un sistema más vasto que comprende la actitud del autor y, al mismo tiempo, el espíritu de la época en la que se sitúa. A partir de este planteamiento, y gracias también a las aportaciones de los españoles Amado Alonso y Dámaso Alonso, que trataron de integrar las dos ramas, se ha desarrollado una “ciencia” literaria que pretende aproximarse al texto según un enfoque a la vez lingüístico y literario y que, por lo tanto, de ello quiere estudiar el sistema expresivo y su eficacia estética. Esta aproximación implica que en literatura la variante elegida no debe ser necesariamente fiel a la realidad, o sea a la lengua que existe y se habla en el mundo real. Ésta es objeto de análisis de la sociolingüística y la dialectología,

² Charles Bally, en Pierre Guiraud, *La estilística* (traducción española de Marta G. de Torres Agüero) Editorial Nova, Buenos Aires, 1982, p. 55.

³ Leo Spitzer, en Manuel Ángel Vázquez Medel, *Historia y crítica*, p. 164.

que, en cambio, estudian los textos literarios como prueba del lenguaje hablado y de su existencia en la realidad. Para los especialistas los textos han sido de vital importancia a lo largo de la historia porque faltaban fuentes y métodos directos de estudio del dialecto. Para ellos un texto adquiere importancia si su lenguaje corresponde a la realidad lingüística, prescindiendo de su valor estético.

Antes de centrarnos en la función de la variación lingüística en la literatura, es importante especificar cual es nuestra definición de la misma a la luz de las principales aportaciones de los últimos años,

El concepto de lengua estándar ha sido muy debatido y se han utilizado diferentes parámetros para distinguirla de la no estándar y, en particular, del dialecto.

De acuerdo con R. A. Hudson, la estándar es la única variedad que es una lengua propiamente dicha y es el resultado de una intervención directa de la sociedad, que consiste en los procesos de selección entre las variedades existentes, codificación formal, elaboración funcional y aceptación por parte de toda la comunidad lingüística, o sea del grupo de gente que la emplea y que se relaciona por medio de ella. Se trata de una variedad prestigiosa que se puede usar en todas las funciones asociadas con la escritura y la sociedad. Hudson remite, por lo tanto, a los criterios estilístico y de dominio de uso. Otros especialistas distinguen entre lengua estándar y dialecto recurriendo a otros criterios como el espacial y el sociológico. El primero hace referencia al hecho de que los dialectos ocupan un espacio geográfico mucho más limitado que el de la lengua. El criterio sociológico remite a la relación de dominio y de poder que una comunidad puede ejercer sobre otra y que lleva a condicionamientos lingüísticos y al falso prejuicio de que una lengua sea más legítima que otra.⁴ A la luz de estas consideraciones, el dialecto se presenta como un sistema lingüístico normalmente utilizado en un espacio geográfico limitado y fuera de contextos oficiales o técnico-científicos y con una reducida producción literaria o escrita.

Sin embargo, caminamos 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. Los estudios, ensayos y tesis sobre la definición y clasificación de las variedades son innumerables, y sobre todo los conceptos y las

⁴ Véase para un estudio exhaustivo C. Grassi, C. C. Sobrero, T. Telmon, *Fondamenti di dialettologia italiana*, Editori Laterza, Roma-Bari, 1997.

definiciones cambian en cada país y sistema lingüístico. Es muy diferente, por ejemplo, la definición que se da en el sistema anglosajón y en el italiano. En el primero el dialecto es una variedad de la lengua nacional con la misma estructura e historia; en Italia, en cambio, cada dialecto constituye un sistema lingüístico autónomo que deriva del latín y que, como veremos, convive en una situación de bilingüismo con la lengua nacional.

La situación se complica si consideramos también la distinción entre registro y dialecto, y entre ellos y la lengua estándar.

R. A. Halliday adopta un enfoque social semiótico y toma en cuenta los estudios sociolingüísticos y etnolingüísticos a partir del concepto malinowskiano de “contexto de situación”, que hace hincapié en el ambiente que rodea el texto y en las relaciones entre el lenguaje y la estructura social. A partir de este planteamiento, da una definición de registro y de dialecto. Considera el primero una variedad relacionada con el uso, una configuración de significados que están típicamente asociados con una particular configuración situacional de campo – es decir, campo de la realidad que hace referencia al texto-, de modalidad – o sea, canal de producción de la comunicación - y de tenor – tipo de emisor y relación entre emisor y receptor.

De acuerdo con él, el dialecto es una variedad relacionada con el usuario. Es lo que se habla normalmente, de manera independiente del estatus de la persona, y puede reflejar variaciones subculturales, clases sociales, geográficas y de género. En principio, para Halliday:

los dialectos dicen lo mismo de manera diferente, mientras los registros dicen cosas diferentes. Por ello, los dialectos en principio no difieren en el significado que expresan, sino en las realizaciones de estos significados a todos los niveles –en su gramática, léxico, fonología, fonética. Por otro lado, es justamente en su significado que los registros se diferencian el uno del otro. Por supuesto, ellos deben diferenciarse también desde el punto de vista gramatical y léxico, porque la gramática y el léxico son los que expresan los significados; pero se trata simplemente de la consecuencia de la diferencia de potencial semántico.⁵

⁵ M. A. K. Halliday y R. Hasan, *Language, context, and text: aspects of language in a social-semiotic perspective*, Oxford University Press, Oxford, 1985, p. 41.

Hatim y Mason desarrollan el planteamiento de Halliday y analizan los dos tipos de variaciones. Mantienen la diferencia entre variación de uso y de usuario y profundizan la segunda distinguiendo cinco tipos de variedades: la estándar, la geográfica, la histórica, la social y la individual. Ya hemos explicado muy brevemente las características definitorias de la variedad estándar, por lo cual nos centraremos ahora en la definición de las cuatro restantes variedades.

La variedad geográfica o dialecto geográfico está relacionada con el lugar de procedencia del hablante y presenta rasgos propios del habla de una determinada área. Los lingüistas identifican las diferentes áreas marcando unas líneas ideales de demarcación, las isoglosas, que indican la difusión de determinados fenómenos lingüísticos y representan gráficamente todas las zonas que comparten los mismos rasgos fonológicos, morfosintácticos y léxicos. Cuando hablamos de la variación geográfica debemos tener en cuenta que no se trata solamente del dialecto propiamente dicho, sino también de las variedades diatópicas que nacen del encuentro entre la lengua estándar y la comunidad de hablantes del dialecto. La variedad histórica o dialecto temporal remite a la evolución que las lenguas sufren a lo largo de los siglos, o incluso de una generación a otra. La variedad social o sociolecto hace referencia a los rasgos lingüísticos que caracterizan el habla de diferentes clases sociales y que dependen de la estratificación socio económica y de la posición cultural de los hablantes. Otros factores determinantes de este tipo de variación son la edad, el sexo y el nivel de educación. Y la variedad individual o idiolecto indica la manera personal de usar el lenguaje que incluye expresiones preferidas, pronunciaciones diferentes de determinadas palabras o la tendencia a emplear en exceso algunas estructuras sintácticas.

Hatim y Mason advierten que estas clasificaciones solo quieren orientar, pero no pueden encasillar una realidad que se presenta mucho más compleja. Estas variedades pueden yuxtaponerse, en particular la geográfica y la social, y es difícil distinguir entre ellas: en la mayoría de los textos prevalecen algunas características, pero se pueden encontrar rasgos propios de otras variedades. Entre todas ellas no hay fronteras bien definidas, y es por eso que se habla de *continuum*, es decir de continuidad entre dos situaciones sociales donde no se puede establecer una polaridad absoluta, sino una serie de variedades intermedias que degradan la una en

la otra y cuyo uso depende de la particular situación comunicativa. Para nosotros, el interés de este planteamiento estriba en que a partir de él es posible analizar un texto literario en términos de variaciones del uso y del usuario, estableciendo qué tipo de lenguaje presenta. Una vez destacada la presencia de la variedad no estándar, se pasa al análisis del grado de su presencia en el texto y de su función.

1.2. La función literaria de la variación

De acuerdo con Christian Mair el estudio de la función de la variedad no estándar en la literatura implica el análisis de tres cuestiones fundamentales, que indicamos aquí con sus palabras:

- a) la razón detrás el uso del dialecto o de la variedad no estándar (es mimético o una opción puramente simbólica?)
- b) la actitud que el dialecto o la variedad no estándar quieren comunicar (son simplemente convencionales o quieren ofrecer una crítica o rehabilitación?)
- c) el grado de integración del dialecto o de la variedad no estándar en el conjunto del texto (es “flojo”, por ej. dialecto o diálogo no estándar dentro de una narración estándar, o es “riguroso”, por ej. con una narrativa híbrida que consigue una fusión de perspectivas narrativas?)⁶

Siguiendo sus pautas, consideremos las tres líneas de investigación y las posibilidades que nos pueden brindar en cada texto literario. La complejidad lingüística del polisistema italiano nos ofrece numerosos ejemplos de variación lingüística en literatura: de hecho, uno de los rasgos característicos de la situación italiana es el de la presencia de una notable variedad de dialectos. Como veremos, la cuestión de la lengua representa un tema siempre debatido por los intelectuales italianos, hasta nuestros días.

Nosotros trataremos de centrarnos y de remitir a obras de la prolífica área siciliana, lugar de procedencia de nuestro escritor Andrea Camilleri.

⁶ Christian Mair, “A methodological framework for research on the use of non standard language in fiction”, en *Writing in Nonstandard English*, I. Taavitsainen, G. Melchers y P. Pahta (eds), John Benjamins Publishing Company, Amsterdam, 1999, pág. 59-60.

La variación lingüística con función mimética o simbólica

El lenguaje literario es en sí un artefacto: sea cual sea el tipo de variedad utilizada responde a las exigencias y al gusto del autor y al tipo de mensaje que quiere comunicar, según su visión del mundo.

A lo largo de los siglos la escritura, como el arte figurativo, ha desempeñado diferentes papeles en la sociedad, así como ha cambiado la concepción de la realidad y de la función del artista. Este puede adherirse a la realidad que quiere representar y transformarla en un tipo de arte que refleje de manera mimética la naturaleza. O bien puede elegir el camino de los símbolos, donde la manifestación artística aspira a ser metonimia de la complejidad del mundo, instrumento para arrojar luz sobre sus correspondencias y sus contradicciones. La praxis de la escritura como símbolo niega al arte la posibilidad de representar la realidad, o por lo menos de representar una realidad unívoca y universalmente comprensible. La mimesis se opone así al arte no representativo, al lenguaje que deconstruye la realidad y que, él mismo, se convierte en materia central de la obra artística. Dos estilos encarnan las dos actitudes hacia lo real: “descripción perfiladora, iluminación uniforme, ligazón sin lagunas, parlamento desembarazado, primeros planos, univocidad, limitación en cuanto al desarrollo histórico y a lo humanamente problemático”⁷ por un lado; y por otro “realce de unas partes y oscurecimiento de otras, falta de conexión, efecto sugestivo de lo tácito, trasfondo pluralidad de sentidos y necesidad de interpretación, pretensión de universalidad histórica, desarrollo de la representación del devenir histórico y ahondamiento en lo problemático”.⁸

De acuerdo con Mair, podemos aplicar esta dicotomía al análisis de la función de la variación lingüística en un texto literario, teniendo en cuenta que, una vez más, las fronteras entre un estilo y otro no son siempre tan marcadas.

La elección de utilizar un lenguaje no estándar puede responder a la exigencia de presentar, de manera mimética, el ambiente y los personajes en su contexto, de caracterizarlos casi como si el escritor fuera un sociólogo que quiere investigar la realidad representada. Es esta la actitud característica de los escritores realistas y

⁷ Eric Auerbach, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, (Traducción española de I. Villanueva y E. Imaz), Fondo de cultura económica, México D. F., 1950, , p. 29.

⁸ Eric Auerbach, *Mimesis*, p. 29.

naturalistas, que en Sicilia es representada por el Verismo, cuyo mejor representante es Giovanni Verga (1840-1922). Desilusionado de la idea del progreso, observador lúcido de la mezquindad de la clase burguesa y del decaimiento de la nobleza, Verga elige como testimonios de su visión del mundo a los seres más humildes y rechazados por la historia. Los “vencidos”, como él mismo los define, protagonizan de manera coral toda su obra, y el narrador desaparece detrás del telón y les deja la palabra para que la obra surja de manera espontánea, como un hecho natural. Por ello, deja que se expresen tal como lo harían en la vida real, con un lenguaje simple que se aleja de la tradición literaria y que, si bien mantiene una base de lengua nacional, manifiesta el espíritu y la manera de pensar sicilianos, desembocando a veces en una sintaxis y un léxico dialectales. Además de ser espejo verista del mundo representado, el habla local da a la obra un color singular que impregna toda la narración, como una pincelada impresionista que llega a manifestaciones cromáticas muy intensas. Es esta una de las funciones más comunes de la variación sobre todo del dialecto en la literatura, que consiste en su capacidad de sumir al lector en una dimensión local bien determinada, donde los peculiares rasgos lingüísticos se hacen portavoz de una identidad y una situación social concretas, como en un cuadro costumbrista. Como veremos, esta función testimonial es la que más problemas presenta a la hora de enfrentarse con la traducción de la obra y de encontrar su equivalente en la cultura meta.

A las obras con lenguaje mimético se contraponen las que, en cambio, están forjadas con un lenguaje simbólico. En estas, la forma y el estilo elegidos por el autor son la representación de su visión del mundo. En ciertas novelas la reflexión sobre el lenguaje y, en nuestro caso, sobre la introducción de la variación lingüística, protagoniza la narración y deriva de un rechazo de las convenciones formales, así como de la estructura narrativa clásica. En la literatura italiana, es ejemplar en este sentido la novela de Carlo Emilio Gadda, *Quer pasticciaccio brutto di via Merulana* (1957), en la que encontramos un *pastiche* de dialectos italianos que, si por un lado tienen una función realista de representación fiel de la realidad de los personajes, por otro se convierten ellos mismos en espejo del malestar y de la desconfianza del autor hacia su sociedad. Gadda utiliza los diferentes códigos y planos narrativos porque solo así puede manifestar la angustia y la crisis que le derivan de su conciencia de la

negatividad del real. El dialecto en su obra juega, por lo tanto, el doble papel de representación naturalista y simbólica. Afirma la exigencia de utilizar en la novela componentes lingüísticos expresivos para reflejar el carácter de totalidad propio de su visión de la realidad. De acuerdo con Giorgio Cavallini,

en sus obras el dialecto, por su adherencia directa a la realidad representada, se sustrae a la convención lingüística que, en cambio, mejor se adapta a representar el parecer y el mostrarse más que el ser, o sea la hipocresía y la veleidad mezquina propias de la burguesía local.⁹

Si volvemos al microcosmos siciliano encontramos a un autor que bien puede representar esta vertiente simbólica. Para Luigi Pirandello (1867-1936), Sicilia constituye el correlativo de su visión del mundo sustanciada del “sentimiento de lo contrario”: es una metáfora de la realidad caótica y la condición existencial del hombre aislado y sin posibilidad de progreso. Por ello, el dialecto siciliano, dominante en sus primeras obras teatrales y cómplice del italiano en casi toda su producción, representa el medio de comunicación más adecuado para expresar la naturaleza de su tierra y, a través de ésta, su concepción humorística de la realidad. La alternancia entre lengua y dialecto a la que llega en su obra da testimonio de la voluntad de no renunciar a su “sicilianidad”, pero al mismo tiempo, de la exigencia de obtener un público más amplio que el de los hablantes del dialecto. El resultado final de su reflexión lingüística es una lengua nueva con un léxico compuesto, rico en elementos dialectales y jergales, a veces refinado, otras especializado; la sintaxis es ágil, cercana al habla de la gente, y los diálogos tienden a reproducir la gestualidad de los hablantes en ese teatro de la vida donde se alternan tragedia y comedia.

De acuerdo con Leonardo Sciascia, “el personaje de Verga (para usar un término pirandelliano) «vive» y el de Pirandello, debido a aquel rasgón en el cielo de papel, «se siente vivir»”.¹⁰ En ambos casos, los dialectalismos se ponen al servicio de la

⁹ Giorgio Cavallini, “Lingua e dialetto in Gadda”, en *Letteratura e questione della lingua*, Paolo Zolli (ed), Zanichelli, Bolonia, 1979, p.126.

¹⁰ Leonardo Sciascia, *Pirandello e la Sicilia*, Adelfi Edizioni, Milán, 1996, p. 25. El “rasgón en el cielo de papel” hace referencia a un célebre pasaje de *Il fu Mattia Pascal*, donde el protagonista habla de un teatro de marionetas cuyo personaje, que refleja el comportamiento de los hombres en la sociedad, descubre de repente un agujero en el telón de fondo de papel. Este agujero destruye la

visión del mundo del autor y restituyen su concepción de la realidad de manera directa y eficaz.

Pirandello se dedicó incluso a la traducción de algunas obras clásicas al dialecto siciliano. Tradujo para una compañía de teatro *El Cíclope*, de Eurípides, eligiéndolo como símbolo de lo grotesco y añadiéndole tintes expresionistas a través del lenguaje. De acuerdo con Andrea Camilleri, que considera la traducción pirandelliana como una joya de la literatura dialectal, Pirandello recurre a esta variedad porque el humorismo necesita el movimiento y la espontaneidad de la lengua viva y es rebelde a la retórica. Por ello,

fiel a estas ideas, en su traducción Pirandello lleva el lenguaje hacia expresiones y modos y palabras (incluso vulgares) de registro evidentemente cómico, sin temer forzamientos grandes, fuera de tono.¹¹

De esta traducción, Camilleri destaca la capacidad de trabajar construyendo planes diferentes, mezclando los diversos dialectos de Sicilia según el personaje: reproduce el habla de Agrigento y el de Catania, y, a su lado, pone el italiano estándar. Pirandello, en su vertiente italiana y en la dialectal, constituye, como veremos, uno de los pilares de la poética de Andrea Camilleri.

La variación lingüística como reflejo de una actitud hacia la sociedad

Conforme con el planteamiento de Mair, una vez analizado el carácter mimético o simbólico de la variación lingüística, cabe reflexionar sobre el valor que le da el autor y la finalidad que lo mueve a emplearla.

El uso de registros diferentes o de dialectos puede ser un instrumento de denuncia de la realidad o de una particular clase social. A menudo, la actitud crítica desemboca en la caricatura o la representación paródica de la situación, y la opción de la variedad se convierte en un arma muy eficaz para representar sin piedad los modos mentales e idiomáticos de los personajes en sus contextos. Asimismo, es muy

ilusión y le muestra la falsedad de la realidad: es la representación del enfrentamiento pirandelliano entre Forma y Vida.

¹¹ Andrea Camilleri, "Totó e i ciclopi", *La Stampa*, 14 de Mayo de 2005.

común el uso de la variación lingüística en función cómica, como instrumento para describir un episodio o a un personaje en clave humorística. El habla dialectal comparada con la variedad estándar se considera más incisiva y costumbrista, portavoz de la *vis* cómica pueblerina, sobre todo cuando se quiere hacer referencia a elementos de la cultura local o al mundo de los sentimientos y de los afectos cotidianos. Son muchos los escritores cultos que han optado por el uso de alguna variedad dialectal para suscitar la risa del público. Es especialmente rica, en este sentido, la tradición del teatro cómico popular siciliano y napolitano, donde la lengua experimenta todos los niveles de comicidad e ironía. Es aún más emblemática la difusión de traducciones dialectales de obras cultas, que a menudo responden a la intención de parodiar a la *autoritas* a través de un lenguaje que representa la baja cultura. Volveremos a hablar del tema de la variación lingüística con función cómica en el capítulo dedicado al estudio de la lengua de Andrea Camilleri, autor representativo de esta tendencia a usar el dialecto por “placer”.

En la historia de la literatura, hay ejemplos de escritores o grupos de intelectuales que recurrieron a la lengua no estándar con el objetivo de rehabilitar o defender la identidad de una comunidad.

En la novela *Conversazione in Sicilia* (1941) de Elio Vittorini el dialecto siciliano se convierte en instrumento que permite remontar a una tradición antigua, a un pueblo mitificado, cuya fuerza y humanidad se quieren reivindicar para enfrentarse con el dolor provocado por los acontecimientos históricos contemporáneos al autor, en este caso por el fascismo. Es evidente que el autor da al siciliano un valor dignificador y que lo considera como una protolengua que refleja una manera de ser auténtica.

En otros casos, el lenguaje no estándar, sobre todo el dialecto, puede llegar a ser manifestación de una política lingüística concreta, como instrumento para crear una lengua nacional a través de la literatura. En la historia de la literatura italiana la cuestión de la lengua aparece como un tema de preocupación constante para los intelectuales, y son innumerables los ejemplos de obras escritas en dialecto con el objetivo de ofrecer un modelo de lengua literaria. En Italia, Dante, Petrarca y Boccaccio, en el siglo XIV, con sus obras consiguieron imponer la norma de la lengua de Florencia. Su labor sirvió de ejemplo para muchos autores posteriores,

hasta llegar al compromiso de Alessandro Manzoni, que empujó a la adopción de un modelo de lengua literaria que reflejara no el estilo escrito barroco y redundante de la prosa tradicional, sino el habla de los florentinos “cultos”, una lengua moderna y universalmente asequible. Por ello, empleó la variedad florentina no solamente en sus tratados teóricos, sino también en su obra maestra, *I promessi sposi* (1840), que en su tercera revisión salió de la imprenta con una lengua de uso vivo que aspiraba a realizar la unidad lingüística contra la multiplicidad dialectal.

No es este el lugar para profundizar en el tema de la evolución del italiano literario, pero lo cierto es que, debido a la peculiar situación lingüística de la península, la cuestión ha sido tema de debate hasta bien entrado el siglo XX. Muchos escritores la han convertido en materia fundamental y han optado por el uso del dialecto para proponer una solución al problema de la fragmentación lingüística italiana. Incluso los escritores neorrealistas de la segunda mitad del siglo XX recurrieron a las formas dialectales, a menudo las más aisladas y arcaicas, como manifiesto de su propia identidad y para expresar su compromiso político y su ideal de modelo lingüístico.

Estos ejemplos ponen de manifiesto actitudes y consideraciones diferentes hacia la variedad no estándar, pero lo cierto es que, desde el punto de vista estilístico, todos logran al mismo resultado: “enriquecer la trama del tejido lingüístico con los colores más variados, buscando combinaciones y matices insólitos y audaces, pero justamente por ello originales, llenos de fascinación”.¹²

La variación lingüística en relación al conjunto de la obra literaria

La última pregunta de Mair hace referencia al nivel de variación presente en la narración.

Cabe distinguir, en primer lugar, entre obras escritas en “dialecto literario”, donde la variación convive con la lengua estándar construyendo un lenguaje literario destinado a un amplio público; y “literatura en dialecto”, que hace referencia a obras escritas enteramente en dialecto, destinadas a un público de hablantes dialectales y, casi siempre, con función social o política más que literaria. Nosotros nos

¹²Simona Demontis, *I colori della letteratura. Un'indagine sul caso Camilleri*, Rizzoli, Milán, 2001, p.13.

centraremos en el estudio de la función y de la traducción del dialecto literario y de las problemáticas que derivan de un texto que contiene diferentes variedades de lengua.

A la hora de analizar la presencia de la variación es importante distinguir entre los diferentes usos que el escritor puede hacer de ella. El lugar por excelencia de la variación ha sido siempre el diálogo, donde desempeña el papel de mostrar los rasgos de los personajes o sus características sociales o regionales, de dejar que hablen ellos tal como hablarían en la realidad.

Sin embargo, es cada vez más común encontrar la lengua no estándar en la misma narración, en la voz del narrador que cuenta la historia y que quiere identificarse con los personajes e indicar que es parte del mismo mundo y no un observador distante; o que la usa simplemente porque la considera más expresiva que la lengua estándar y quiere dar más color o un toque de comicidad a la narración.

Josep Julià,¹³ haciendo referencia a los dialectos geográficos, reconoce seis posibles niveles de uso de la variación en una obra:

- 1)un dialecto marca un personaje
- 2)el mismo dialecto marca más de un personaje
- 3)diversos dialectos marcan diversos personajes
- 4)diversos dialectos marcan un personaje
- 5)un dialecto entra en la voz narrativa
- 6)más de un dialecto entra en la voz narrativa

Como vemos, distingue entre dialecto en la voz narrativa y dialecto en el discurso directo de los personajes, como marca que lo caracteriza.

Otra distinción importante consiste en la presencia de una o más variedades. De acuerdo con Josep Marco, la relación entre el texto y la variación lingüística no es biunívoca porque, sobre todo en el caso de las obras literarias, un texto puede contener más de un registro y de un dialecto.

¹³ Véase el estudio amplio y documentado sobre la traducción de la variación lingüística realizado por Josep Julià Balbé, *Pressupòsits teòrics i metodològics per a l'estudi dels dialectes en la traducció literària*, Trabajo de investigación en el Programa de Doctorado de Teoría de la Traducción, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 1995.

Con respecto a la variación relacionada con el uso, Marco afirma que en un texto podemos encontrar cambios constantes de registros según la variable considerada:

por ejemplo, con respecto al modo, en una novela un fragmento de narración está finalizado a la lectura, sin más, mientras que un fragmento de diálogo se ha escrito para ser leído como si fuera hablado. Con respecto al tenor, las relaciones de poder, familiaridad o implicación afectiva que se establecen entre el narrador y el lector pueden ser muy diferentes, y variarán con toda certeza cuando los participantes en juego no sean el narrador y el lector, sino dos personajes ficticios. Con respecto al campo, el abanico de posibilidades se expande de manera ilimitada, ya que el texto literario, en su afán de captar diferentes aspectos de la experiencia humana, puede recurrir a campos muy diferentes, tanto cotidianos como especializados¹⁴

Si consideramos la presencia de la variación relacionada con el usuario, una obra puede ser monodialectal o polidialectal y, como veremos, se trata de una diferencia significativa a la hora de analizar las posibles estrategias traductológicas.

En la historia de la literatura italiana, debido a la compleja situación lingüística de la península, es muy común que un obra se articule a través de diferentes dialectos geográficos o diferentes niveles de lengua. La novela polidialectal de Gadda es un texto emblemático de tal actitud. Pero el universo del siciliano Camilleri ofrece innumerables ejemplos de escritores que en sus obras construyeron un lenguaje caracterizado por diferentes registros y capas lingüísticas. Basta con citar al novelista Leonardo Sciascia, escritor modélico para todos los escritores sicilianos contemporáneos, en particular para los que, como Camilleri, privilegian el andamiaje policíaco. Sciascia hilvana su discurso recurriendo a los diferentes repertorios lingüísticos italianos, sobre todo desde el punto de vista fraseológico. Favorece el habla de su pueblo y el italiano regional de Sicilia pero, en algunas novelas, recurre incluso a extranjerismos, sobre todo a palabras en castellano. Este ejemplo demuestra que en las obras literarias podemos encontrar diferentes tipos de variación lingüística: el tejido híbrido que deriva constituye la especificidad de cada autor, la voz que elige para expresar su visión del mundo y que, a veces, se convierte en el

¹⁴ Josep Marco, *El fil d'Ariadna. Anàlisi estilística i traducció literària*, Eumo Editorial, Vic, 2002, p.73.

rasgo más innovador e interesante de su creación. Por ello, la traducción de obras de este género se presenta como un reto muy difícil para el traductor que quiera restituir al lector meta toda la frescura y la originalidad de la narración.

2. La variación lingüística en traductología

“La fidelidad es más bien la tendencia a creer que la traducción sea siempre posible si el texto fuente se interpreta con apasionada complicitad; es el compromiso a identificar el que para nosotros es el sentido profundo del texto, y la capacidad de negociar, en cada instante, la solución que nos parece más adecuada”

(Umberto Eco)

Hemos visto en el primer capítulo que la variación tiene siempre una función determinada en el texto, que si el autor decide introducirla es siempre por una razón que responde a su visión del mundo y a la realidad de la que se alimenta su obra. Los textos se enraizan en la situación comunicativa, dependen de ella y, de alguna manera, quieren siempre reflejarla. Por ello, si está presente en el texto original, es imprescindible reproducirla también en su traducción o, por lo menos, plantearse el problema de una posible equivalencia en la lengua y en el contexto meta. Como veremos, los teóricos han propuesto hasta la fecha distintos modelos de equivalencia, según el enfoque y la finalidad, de donde derivan diversos grados ideales de reproducción de la variación en el texto traducido. Este capítulo se propone dibujar el mapa de los senderos teóricos más recorridos en las últimas décadas. Del marco general nos iremos adentrando en el ámbito que nos compete, trazando los variados factores que entran en juego cuando hablamos de la traducción de la variación lingüística. Esta panorámica, inevitablemente densa desde el punto de vista conceptual, nos ayudará a destacar aquellos elementos que deberemos tener en cuenta al momento de emprender el análisis de las traducciones. Competencia traductora, equivalencia, norma de traducción, marco de negociación y visibilidad del traductor, representan solamente algunos de los momentos claves de la reflexión en Traductología, pero, a nuestro juicio, imprescindibles para llevar a cabo nuestro estudio descriptivo. Concientes de la magnitud de esta estructura teórica, hemos tratado de relacionar estos cimientos de los estudios de traducción con la aplicación

práctica a la que llevan cuando se acepta el reto de traducir una obra literaria caracterizada por la presencia de la variación lingüística. La referencia a las diferentes estrategias a disposición del traductor nos ayudará a situar los resultados de nuestra investigación en un marco más teórico, y a dibujar posibles caminos alternativos.

2.1. Competencia traductora y variación lingüística

Cuando hablamos del contraste entre lengua estándar y no estándar están en juego no solamente aspectos lingüísticos, sino también sociales y culturales. De acuerdo con este planteamiento, el traductor desempeña el importante papel de mediar entre los dos universos teniendo en cuenta aspectos a la vez formales y comunicativos. El *cultural turn* que experimentó la Traductología en los años “70 tuvo como primera consecuencia la adopción de un modelo que miraba a la macroestructura del texto (nivel cultural) para llegar a la microestructura (la frase, la palabra), y que concedía la primacía a los aspectos comunicativos y de uso del texto, y no solamente lingüísticos. La visión de la traducción como un proceso de comunicación intercultural y, como consecuencia, del traductor como agente de la mediación, no es nueva. Ya George Steiner, en su famoso *After Babel*, afirmaba que el traductor que “invade, extrae y «trae a casa»” es un agente mediador bilingüe, a caballo entre dos universos monolingües, y que, por lo tanto, se apropia del texto para descifrarlo en todos sus componentes y restituirlo a una diferente comunidad lingüística. No solamente se trata de su tarea, sino también de su razón de existir, sin la cual en el mundo no habría comunicación entre universos lingüísticos diferentes: el traductor

representa uno de los vehículos a través de los cuales la cultura se transmite y se difunde por el mundo a través de flujos y reflujos de formas particulares que chocan y, al mismo tiempo, son libremente permeables la una con la otra.¹⁵

Esta operación, de acuerdo con Eugenio Coseriu, debe

¹⁵ Benvenuto Terracini, *Il problema della traduzione*, Serra e Riva Editori, Milán, 1983, p. 43.

desarrollarse en dos fases. La primera fase –la semiasiológica o de interpretación– consiste en identificar la designación y el sentido a los que se refiere el significado A. La segunda fase –fase onomasiológica o de denominación– relaciona la designación y el sentido con el significado B. En la primera “deverbalizamos”, nos preguntamos cual es el hecho extralingüístico o el contenido de pensamiento que indica el significado A. En la segunda, “reverbalizamos”, nos preguntamos cual es el significado de la lengua B que (en el mismo contexto) indica (o podría indicar) el mismo hecho extralingüístico o el mismo contenido de pensamiento.¹⁶

Se trata de una equivalencia de discurso y para lograrla se recurre a un conjunto de disciplinas, como el análisis del discurso, la semiótica y la pragmática, que ayudan a enfocar la traducción desde un punto de vista comunicativo.

Para poder llevar a cabo esta tarea, el traductor debe poseer diferentes competencias que no se limitan al conocimiento de la lengua, sino que deben abarcar lo social y cultural: el traductor se convierte en un experto de la cultura de partida y de la situación comunicativa que origina el texto. Se trata de diferentes habilidades que, según Hatim y Mason, hacen que el traductor sea un mediador de dos maneras: en cuanto lector crítico y por su visión bi-cultural. Dichos autores lo definen como un lector privilegiado porque “utiliza como materia prima para el proceso traslativo información que normalmente constituiría el producto y, por tanto, el final del proceso lector”;¹⁷ y experto bi-cultural porque “lo que tiene valor como signo en una comunidad puede estar desprovisto de significación en otra y el traductor se encuentra inmejorablemente situado para identificar la disparidad y tratar de resolverla”.¹⁸

Este planteamiento general se convierte en el presupuesto básico a la hora de analizar los problemas relativos a la traducción de la variación lingüística. El traductor, como un cuidadoso lector, deberá en primer lugar reconocer las peculiaridades de la variedad presente en el texto para luego determinar su

¹⁶ Eugenio Coseriu, “Abasts i límits de la traducció”, en *Lliçons inaugurals de traducció i interpretació a la Universitat Pompeu Fabra, 1992-93/2003-04*, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, 2004, p. 71.

¹⁷ Basil Hatim y Ian Mason, *Discourse and the Translator*, Longman, Londres, 1990; Traducción española de Salvador Peña: *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso*, Ariel, Barcelona, 1995, p. 282.

¹⁸ Basil Hatim y Ian Mason, *Discourse and the Translator*, p. 282.

importancia y, sobre todo, la función que desempeña. Una vez “invadido” el texto, deberá escoger las estrategias para “traerlo a casa” y así transmitir toda la información que contiene, en la medida de lo posible. Mientras los primeros dos pasos dependen sólo de las habilidades técnicas y sociales del traductor, el tercero es el que más problemas presenta en la práctica traductora e incluso a nivel teórico. ¿Qué estrategia adoptar? ¿Cómo conseguir la tan debatida y deseada equivalencia en el texto de llegada?

2.2. Equivalencia y variación lingüística

No es nuestro objetivo escribir un ensayo sobre el problema de la equivalencia traductora, ni sería posible tratarlo de manera exhaustiva teniendo en cuenta todas las aportaciones reunidas hasta la fecha. Se trata de una noción central en Traductología que lleva siglos y siglos de debate, aunque el término en sí apareció solo hace unas décadas. No es por lo tanto posible aquí remontar a todos los estudios que la han tratado y que se han basado en los diferentes planteamientos teóricos relacionados sobre todo con la lingüística: los críticos han defendido posiciones divergentes que van desde la negación absoluta de la posibilidad de conseguir la equivalencia a la afirmación empedernida de su existencia. Lo que sí nos interesa aquí es destacar qué tipo de equivalencia es deseable a la hora de traducir una obra escrita con una lengua no estándar.

San Jerónimo en su *Carta a Panmaquio* (405 d.C) lo dijo muy claramente: no hay que expresar “palabra por palabra, sino sentido por sentido”. El concepto se ha mantenido a lo largo de los siglos en toda la tradición occidental, que ha destacado la importancia de transferir la manera y el estilo del original para que los nuevos receptores reaccionen frente al mensaje tal como lo hicieron los primeros ante el texto original. Leonardo Bruni es el autor de un texto clave de la Traductología, *La traducción correcta* (1440), donde afirma que el buen traductor tendrá que dedicarse “con toda su mente, su espíritu y su voluntad al autor original del escrito, y en cierto modo trasladará la forma de la frase, su postura, su manera de andar y su colorido, y

meditará la manera de expresar todos sus trazos”.¹⁹ Una vez más lo que se rechaza es la práctica de la traducción literal. John Dryden va más allá y, en su “Prólogo a las *Epístolas* de Ovidio”, distingue entre tres diferentes maneras de traducir: la metáfrasis –es decir, la traducción palabra por palabra-, la imitación –que implica mucha más libertad por parte del traductor, que puede variar palabras y sentido-, y, finalmente, la que considera la más correcta, la paráfrasis –es decir, la traducción que sigue más el sentido que las palabras. De acuerdo con él, lo más importante en la traducción poética es “mantener el carácter del autor, que le distingue de todos los demás, y le convierte en ese poeta singular que va a ser traducido”.²⁰ El concepto mantiene su validez si se extiende a la prosa: cada traducción debe respetar y transmitir la singularidad del original, dejando evidentes las razones que mueven a la realización de la empresa. Para que esto se realice, cabe buscar un tipo de equivalencia que no sea formal, súbdita de una traducción lingüística literal, sino dinámica y funcional. Nida y Taber rechazan la idea de la existencia de equivalencias inmutables y preestablecidas de antemano y subrayan la importancia de la función del texto dentro de la cultura de origen y de su recepción en el contexto meta. Abogan, por lo tanto, por un concepto de equivalencia variable, relativo al tipo de texto que se quiere traducir y a la situación en la que éste se va a colocar. El perfil situacional, como lo había afirmado también Catford, que hablaba de “equivalencia textual y situacional”, y como lo volverán a explicar los teóricos sucesivos hasta nuestros días, resulta ser fundamental. A la hora de analizar la situación en la que se enraízan los textos, cabe detenerse en la importancia de su función. Ella ha sido el nudo central del estudio de diversos autores de otra escuela, o sea, los alemanes Vermeer, Nord, y Reiss, que, a partir de los años ‘70, se han centrado en el análisis funcionalista con el fin de proponer categorías para una evaluación objetiva de las traducciones. De acuerdo con Vermeer y Reiss, el principio básico de cada teoría de la traducción es el del *eskopos*, es decir, la finalidad a la que aspira el texto meta, teniendo en cuenta las funciones del original, que pueden ser de tres tipos: referencial –cuando quiere informar o dar indicaciones sobre un objeto o un fenómeno que es

¹⁹ Leonardo Bruni, “La traducción correcta” (traducción española de Antonio Guzmán), en Miguel Ángel Vega (Ed.), *Textos clásicos de teoría de la traducción*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2004, p.103.

²⁰ John Dryden, “Prólogo referido a las traducciones del Sr. Dryden” (1692, traducción española de Bozena Wisloka), en Miguel Ángel Vega (Ed.), *Textos clásicos*, p. 155.

parte de la realidad o de una particular realidad, incluso ficticia-, expresiva –cuando indica la actitud del emisor respecto a un objeto o a un fenómeno, y comprende también el caso de la ironía-, y apelativa –cuando se dirige a la sensibilidad del receptor y quiere provocarle una determinada reacción. La clasificación es muy útil pero estas tres grandes categorías contienen muchos subgéneros y los diferentes matices hacen que un texto cumpla más que una función. Por ello, el traductor deberá analizarlas y seleccionarlas, en base a su jerarquía en el texto, para luego escoger una u otra estrategia. Lo que proponen estos autores es la búsqueda de una equivalencia funcional, que mantenga en el texto de llegada la misma función comunicativa que el de partida, y que tenga en cuenta todos los factores que entran en juego en el proceso traductor. Nord²¹ recoge esta propuesta y la enriquece con el concepto de “lealtad”, que destaca la doble responsabilidad del traductor respecto a los participantes en el proceso, el emisor y el receptor del texto, o sea su función de mediador entre los dos que debe respetar sus expectativas. La lealtad y la confianza mutua entre autor y traductor debería llevar a la coincidencia entre la intención del texto original y la del texto meta. El enfoque funcionalista es muy útil por su aplicación en la enseñanza del método traductor y, para nosotros, a la hora de buscar un instrumento objetivo para el análisis de una traducción.

Nida y Taber, Catford o los funcionalistas alemanes pertenecen a corrientes y escuelas diferentes que hacen hincapié en aspectos diversos del proceso traductor. Pueden cambiar el enfoque y la terminología pero lo que queda claro es que sólo el análisis en profundidad de la situación lingüística y social de llegada puede ayudar en la elección de la solución traductora más adecuada. Y ésta debe basarse en la equivalencia comunicativa y pragmática que, incorporando las diversas calificaciones citadas hasta ahora, tiene en cuenta todas las implicaturas y explicaturas del mensaje para traducirlo al polisistema de acogida.

Este bagaje teórico resulta muy útil a la hora de encontrar el equivalente pragmático de la variación lingüística: en la práctica significa analizar todas las opciones que ofrece el contexto de llegada, considerando las reacciones que pueden

²¹ Véase a este propósito: Christiane Nord, *Translating as a Purposeful Activity. Functionalist Approaches Explained*, St. Jerome Publishing, Manchester, 1997, donde la autora estudia con detenimiento las propuestas de los funcionalistas e introduce su contribución con una clara orientación pedagógica.

provocar en el lector y escogiendo la solución que más se acerca al espíritu del original. El objetivo es el de recrear la atmósfera global que caracteriza a los personajes y a los ambientes a través de un lenguaje particular, sobre todo si este lenguaje representa el rasgo definitorio de la obra. El debate entre los teóricos de la traducción, que todavía no han conseguido dar una respuesta unánime y satisfactoria al problema, deriva de la dificultad de encontrar una equivalencia dialectal, sobre todo cuando se habla del dialecto geográfico. Algunos, como Juliane House, afirman que en este caso no se puede hablar de equivalencia, sino de adaptación. Rosa Rabadán excluye de manera tajante la posibilidad de la equivalencia: “las limitaciones a la expresión de la *equivalencia* son difíciles de superar (si no imposibles), y la inclusión de “equivalentes funcionales” en base a diferentes criterios resulta, en última instancia, inaceptable”.²² Volveremos más adelante al análisis de las posibles estrategias adoptadas por los traductores y apoyadas por los teóricos; cabe recordar que el abanico de posibilidades es muy amplio y que siempre es posible encontrar soluciones intermedias. Antes de analizarlas, es oportuno centrarse en otros conceptos claves del debate sobre la traducción de la variación lingüística.

2.3. Norma y variación lingüística

Al hablar de las posturas teóricas sobre la equivalencia traductora, hemos hecho hincapié en la importancia del contexto de llegada y de la reacción del receptor, o sea, hemos remitido al concepto de polisistema y de las relaciones que se establecen entre la traducción y los demás sistemas literarios vigentes en la sociedad considerada. Itamar Even-Zohar fue el primero en rechazar la idea de evaluar una traducción de manera decontextualizada y solamente en relación con su original; insistió, en cambio, en la necesidad de examinar el contexto en el que se efectúa y la relación entre las traducciones en la misma cultura y, asimismo, entre las mismas y el sistema literario. Habló por primera vez de polisistema y de como ello podía influir en la práctica traductora de una comunidad lingüística. Gideon Toury continuó su reflexión y, a partir de la teoría del polisistema, desarrolló el concepto de norma en

²² Rosa Rabadán, *Equivalencia y traducción*, Universidad de León, León, 1991, p. 97.

traducción, que representa el conjunto de valores compartidos por los usuarios y que se plasman en pautas de comportamiento en el proceso traductor. No se trata de leyes prescriptivas, sino de modelos de comportamiento convencionales que dependen del contexto y que, por su carácter cultural, son inestables, sujetos al cambio, según los valores y las tradiciones de la comunidad para la que se traduce. Mona Baker afirma que el traductor tiene un papel social durante el proceso decisorio y que

desempeña una función determinada por la comunidad y tiene que llevarla a cabo de manera considerada apropiada por dicha comunidad. El hecho de adquirir un conjunto de normas para determinar qué es una apropiada actitud traductora en una dada comunidad es un requisito para ser traductor dentro de esa comunidad.²³

¿De qué manera la norma influye en la traducción de la variación lingüística? La tradición y los gustos literarios de una comunidad en una determinada época determinan la elección de una solución traductora u otra. Pueden rechazar o aceptar, por ejemplo, la opción dialectal, o sea la traducción de dialecto por dialecto. La falta de tradición, como sugiere Josep Julià, implica una falta de aceptabilidad; los autores y traductores con su trabajo pueden cambiar el horizonte de expectativas del lector y, por lo tanto, las pautas impuestas por las editoriales. Se trata, entre otros factores, de cuestiones de modas y convenciones, dependiendo también de la producción literaria de la comunidad y de la difusión de obras originales escritas con una lengua no estándar. Las normas no son estables y, por lo tanto, tampoco lo serán las tendencias en traducción (y es por ello que una obra necesita traducciones diferentes según la época, fenómeno evidente cuando se habla de las obras clásicas).

2.4. Marco de negociación y variación lingüística

El giro cultural de las últimas décadas centró la atención, por lo tanto, en el contexto de recepción de la traducción. Juliane House lo define como “marco de negociación” y, en su perspectiva, que mira a establecer criterios de aceptabilidad de una traducción, toma en cuenta también factores relevantes como el mecenazgo y la

²³ Mona Baker, entrada “Norms”, en Mona Baker (Ed.), *Routledge Encyclopedia of translation studies*, London Routledge, Londres, 1998, p. 164.

situación lingüística de la comunidad para la que se traduce. El papel del iniciador de la traducción, es decir de la persona, grupo o institución que inicia el proceso y que define el *eskopos* que lo mueve, resulta ser fundamental en la decisión de las pautas a seguir. André Lefevere, al analizar el sistema al que se adscribe la traducción, hace hincapié en los condicionamientos derivados de los mecanismos de control que ejerce la sociedad y, en particular, las instituciones, los medios de comunicación, los grupos sociales o las editoriales. Se trata de un sistema en el que la producción y la distribución de la literatura están controlados por las diferentes ideologías y poéticas: por ello, considera la traducción una operación de reescritura, determinada, entre otros, por factores como la política lingüística y el modelo de lengua defendidos por la cultura local, las pautas culturales de comportamiento aceptadas, el tipo de público al que se destina la traducción, y el estatus del original en su contexto y en el de llegada. El prestigio del autor es un elemento que condiciona de manera tajante las estrategias editoriales. Si un autor es famoso y ampliamente reconocido en la cultura meta es más probable que la editorial acepte soluciones traductoras más innovadoras y arriesgadas, como la de la traducción del dialecto por dialecto. En cambio, para lanzar a un autor nuevo preferirá una traducción más estandarizada. Lo mismo ocurrirá si la literatura autóctona alimenta la tendencia a la normalización lingüística y los escritores rechazan el uso de la variedad no estándar en sus obras, lo cual hace que el público no esté acostumbrado a encontrarla, y contribuye a crear, por lo tanto, unas determinadas expectativas de tipo lingüístico. Cabe considerar, además, si la cultura de acogida está caracterizada por la presencia de muchas variedades lingüísticas, reconocidas y aceptadas por el conjunto, o si, por el contrario, se trata de una comunidad monolingüe donde no existen variantes fuertemente marcadas.

La tarea traductora puede ser determinada también por el tipo de relación que existe entre las dos culturas en comunicación: puede tratarse de paridad o de dominio de una sobre otra (sobre todo en el caso de las culturas minoritarias). Otro factor fundamental es el nivel de acercamiento que por tradición se ha establecido entre ellas: dos culturas pueden ser cercanas, ya sea por una proximidad geográfica que lleva a la existencia de elementos culturales en común, ya sea por la difusión mediática de los culturemas. Pero también puede haber un total desconocimiento mutuo, situación que complica la traducción lingüística y cultural de los rasgos

autóctonos. Todos estos factores inciden en la operación traductora y en las posibles estrategias que el traductor, condicionado por su entorno, puede adoptar. Por este camino de análisis llegamos a la consideración de la visibilidad o invisibilidad del traductor.

2.5. Visibilidad del traductor y variación lingüística

La tradición occidental, a partir de San Jerónimo y de los demás pilares de la historia de la traducción, sostiene la imagen ideal del traductor como agente transparente. Afirma Benvenuto Terracini que:

la personalidad del traductor no se anula porque no puede, pero se hace transparente, se reduce a una pared de cristal que deja ver sin deformarlo lo que está al otro lado, pero que, con su espesor, mantiene separados los ambientes.²⁴

Como hemos visto, la traducción es una actividad ideológica permeable a los condicionamientos del contexto en que se produce. El traductor no lleva a cabo un acto neutro, sino que debe respetar las exigencias de su sociedad y, al mismo tiempo, sus propias creencias que le hacen tomar partido. Puede actuar como una pared de acero sin dejar ver lo que está detrás, escondiendo al autor y a la obra original con todos los rasgos lingüísticos y culturales que la relacionan indiscutiblemente con la cultura de partida; o bien, derrumbando la pared, puede dejar que lo ajeno entre en la cultura de acogida introduciendo en la traducción estilos y formas extranjerizantes. O dicho con palabras de Schleiermacher:

O bien el traductor deja al escritor lo más tranquilo posible y hace que el lector vaya a su encuentro, o bien deja lo más tranquilo posible al lector y hace que vaya a su encuentro el escritor.²⁵

A partir de esta disyuntiva, Lawrence Venuti plantea el problema de la invisibilidad del traductor. Hace hincapié en las dos categorías que, desde la

²⁴ Benvenuto Terracini, *Il problema della traduzione*, p. 23.

²⁵ F. Schleiermacher, "Sobre los diferentes métodos de traducir" (1813, traducción española de Valentín García Yebra), en Miguel Ángel Vega (Ed.), *Textos clásicos*, p. 251.

antigüedad, han caracterizado la práctica traductora: la domesticación, donde el traductor se hace invisible para que el texto traducido parezca el original y se anulen los rasgos ajenos a la cultura de llegada, y la extranjerización, donde en cambio se mantienen las diferencias entre original y traducción y el traductor manifiesta su papel de puente entre las dos comunidades. Venuti analiza las consecuencias ideológicas y políticas que derivan de la elección de una estrategia u otra; la suya es una crítica al imperialismo americano que ve la traducción como un instrumento de conquista para someter las culturas minoritarias y reforzar la propia. Por ello, aboga por la extranjerización como única forma para resistir al etnocentrismo estadounidense. Este planteamiento es muy interesante si lo enlazamos con los estudios poscoloniales, es decir si analizamos la relación entre la traducción y los mecanismos de poder y control entre países conquistadores y conquistados. Cabe recordar que la situación estadounidense es muy peculiar, y como lo han afirmado muchos teóricos después de Venuti, el análisis debe tener en cuenta las dinámicas propias de cada contexto, sobre todo si el objeto de estudio es una cultura minoritaria y su tradición traductora.

Con respecto a la traducción de la variación lingüística, la oposición entre las dos estrategias implica la consideración de otro aspecto, esta vez relacionado con el texto de partida: la voluntad extranjerizante del autor. De acuerdo con Fernando Toda Iglesia

cuando un escritor decide incorporar palabras de otras lenguas (o de otros dialectos) a sabiendas de que al menos a una parte de su público eso le puede obligar a hacer un esfuerzo extra para comprender, generalmente es porque quiere dejar patente una diferencia cultural.²⁶

y añade que, en este caso,

²⁶ Fernando Toda Iglesia, “Palabras de otras culturas en obras en lengua inglesa: ¿Domesticar o extranjerizar?” en I. Cómite Narváez y M. Martín Cinto (eds.), *Traducción y Cultura, El Reto de la Transferencia Cultural*, Libros Encasa Ediciones y Publicaciones, Málaga, 2002, p. 195.

el traductor debe adoptar una estrategia extranjerizante más o menos rigurosa de acuerdo con su conocimiento sobre la intención del autor en cuanto a la función de los elementos extranjeros en el texto.²⁷

Este autor sugiere que es fundamental entender las razones que llevan a la introducción del elemento extranjerizante en el texto de partida y ver hasta qué punto el autor ayuda al lector, facilitándole la lectura y haciéndola más llevadera a través de notas o glosarios. En este caso, el traductor puede optar por la domesticación para que también la nueva comunidad de lectores pueda leer la obra con facilidad. En caso contrario, el traductor deberá encontrar un camino intermedio, adoptando soluciones mixtas que mantengan la marca de diferencia cultural, pero sin causar una excesiva dificultad de lectura, que, además, en el contexto de partida respondía a una función diferente. Este planteamiento se manifiesta a través de soluciones traductorales bien distintas. Un traductor que quiera domesticar el texto evitará introducir términos extranjeros o que reflejan de manera evidente ambientes y situaciones peculiares del contexto en que se produjo la obra original. Asimismo, es más probable que opte por una traducción que nivele el lenguaje y favorezca la variedad estándar, con lo cual facilitará la lectura de la obra en el contexto meta, pero eliminará todos los elementos que hacen referencia a una cultura diferente. En cambio, un traductor extranjerizante estará más dispuesto a mantener los elementos marcadamente ajenos a su cultura y adoptará el peculiar estilo del autor, o incluso dejará los términos en su forma original, por ejemplo manteniendo el mismo dialecto y adjuntando un glosario al final del libro. Entre una actitud y otra las posibilidades son muchas y está claro que no hay reglas fijas y que cada texto y contexto precisan una estrategia traductora diferente.

2.6. Estrategia traductora y variación lingüística

En resumen, todos los teóricos están de acuerdo en que lo primero que tiene que analizar el traductor es la función de la variación en el texto original y que solamente a partir de ella es posible elegir una solución adecuada. De ahí parten las

²⁷ Fernando Toda Iglesia, "Palabras de otras culturas", p.196.

innumerables aportaciones reunidas hasta hoy para enfrentarse de manera satisfactoria con el problema de la traducción de la variación lingüística.

Roberto Mayoral concluye su compendio de todos los estudios sobre la variación lingüística con una interesante propuesta de análisis socio-lingüístico que destaca el papel de algunos mecanismos cognitivos que deben guiar la elección de la estrategia en función del *skopos* de la traducción. Recurre al concepto de pistas de contextualización, o sea aquellos “elementos del enunciado que, para un evento comunicativo concreto, permiten a cada receptor asignar, entre otros, los parámetros sociolingüísticos del contexto”.²⁸ Estas pistas, que pueden ser codificadas o no codificadas, presentan diferentes grados de dificultad para el traductor (es más fácil, por ejemplo, trabajar con las léxicas que con las fonéticas). Una vez reconocidas, activan en el traductor unos constructos mentales, como los marcos o *frames* y los estereotipos, que condicionan la interpretación de toda la información del texto. Este planteamiento se basa en la constatación previa de que existen en la lengua elementos marcados y elementos no marcados según diferentes parámetros sociales y situacionales. En cada evento comunicativo se establece un estándar para la forma de hablar de los demás, que es la que el receptor considera apropiada en este contexto y que es percibida por él como no marcada. Existen, por ejemplo, representaciones estereotípicas de las diferentes variedades lingüísticas. El traductor utilizará los marcadores, o sea las pistas de contextualización de la variación convencionalizadas, y los estereotipos, de acuerdo con el *skopos* de la traducción, o sea las circunstancias del encargo y, a la vez, las exigencias de comunicación eficaz. Mayoral elabora esta interesante base teórica, un eficaz punto de partida para enfrentarnos con este problema, pero no se atreve a entrar en el campo crítico de las propuestas prácticas de solución. Su conclusión es que

el traductor debe seleccionar de entre todas las estrategias de traducción que le proporciona su competencia como traductor (competencia variable para cada traductor individual y en cada momento de su vida) aquellas que son adecuadas a las circunstancias específicas de este proyecto.²⁹

²⁸ Roberto Mayoral Asensio, *La traducción de la variación lingüística*, Vertere, Monográficos de la revista Hermeneus, Núm. 1, Soria, 1999, p. 162.

²⁹ Roberto Mayoral Asensio, *La traducción*, p. 189.

Su consejo nos deja en el ámbito de lo ideal y deseable, sin alguna aplicación real.

Otro sugerente modelo de análisis es el propuesto por Kitty M. Van Leuven-Zwart, que ha elaborado un método por la comparación y descripción de las traducciones de obras literarias. Los objetivos perseguidos son dos:

El primero consiste en establecer descripciones, válidas y averiguables de manera intersubjetiva, de cómo y hasta qué nivel una traducción difiere de su texto original. El segundo objetivo, que es una consecuencia lógica del primero, es el de usar tal descripción como base para la formulación de hipótesis respecto a la interpretación del texto original por parte del traductor y la estrategia adoptada durante el proceso de traducción.³⁰

De acuerdo con la autora, el modelo comparativo sirve para detectar cambios de tipo microestructural, es decir, a nivel de transemas (unidad textuales dotadas de significado), eligiéndolos de manera aleatoria a lo largo de todo el texto y comparándolos con la traducción. La segunda fase, en cambio, analiza las consecuencias de estos cambios a nivel macroestructural. Con respecto a nuestra investigación, este planteamiento es interesante porque analiza los cambios a nivel semántico, pragmático y estilístico, identificando cada elemento del texto y las consecuencias de eventuales modulaciones, modificaciones o mutaciones. Entre estas, destacamos un tipo de cambio que tiene una repercusión de carácter social, es decir, la que afecta al registro y a los elementos culturales. La presencia o ausencia de elementos lingüísticos específicos puede alterar la función del texto. Es el caso, por ejemplo, de los calcos, que pueden reflejar una construcción sintáctica o un término específico del texto original (por ejemplo, una palabra en dialecto), corriendo el riesgo de crear una narración innatural, y dándole al lector la sensación constante de tener entre manos una traducción. El análisis que se base en este planteamiento resulta, sin duda, lúcido y detallado, pero, a partir de estas distinciones y a la luz de todas las aportaciones resumidas hasta ahora, ha llegado el momento de ver qué posibilidades prácticas se le brindan al traductor que quiera enfrentarse con este reto.

³⁰ Kitty M. Van Leuven-Zwart, "Translation and Original. Similarities and Dissimilarities", *Target*, I, 1:2, 1989, p. 154.

La traducción del registro, o sea de la variante relacionada con el uso, resulta ser la tarea más simple. El traductor deberá reproducir en la lengua y contexto de llegada el campo, modo y tenor del texto original, respetando su función y, si es necesario, optando por un lenguaje con marcas lingüísticas diferentes del original: se adecuará, por lo tanto, a los recursos y convenciones de la lengua y cultura para la que traduce.

Más controvertido es el debate entorno a la traducción de la variación de usuario, sobre todo la geográfica, como veremos en detalle en el apartado siguiente.

La presencia de la variedad histórica plantea en Traductología una serie de reflexiones, que aquí no abordaremos. En este ámbito es fundamental el papel del receptor y la función de la traducción, puesto que no será lo mismo traducir, por ejemplo, para filólogos que para un lector común. Éste, cuando se apresta a leer un libro, clásico o no, se espera encontrar un estilo y unos elementos que sean parte de su cultura, que pueda percibir como familiares, y es por ello que los textos más antiguos reciben a lo largo de los años un soplo de aire nuevo, cambian de piel para ajustarse a las necesidades y a los valores de la sociedad. Está claro que esto no significa renovar totalmente las páginas de la literatura, pero sí refrescarlas manteniendo un sabor a antiguo y el espíritu original de la obra.

Con respecto a la variedad social, las propuestas teóricas parecen coincidir. Es aceptado que

las variantes sociales se pueden traducir (más o menos) siempre y cuando los contextos situacionales y la organización social sean relativamente equiparables en ambos polisistemas. Según el nivel relativo de equiparación social, así será el grado de equivalencia potencial que se pueda alcanzar en el TM.³¹

En todas las culturas es presente una estratificación social y, por lo tanto, todas las lenguas están caracterizadas por rasgos diferentes según la clase social del hablante. La perspectiva funcional ayudará al traductor a encontrar en el contexto meta la variante más adecuada.

³¹ Rosa Rabadán, *Equivalencia y traducción*, p. 115.

Parecido es el caso de la presencia de la variante idiolectal que marca a un personaje a lo largo de un texto. El traductor se ocupará de establecer su función en la obra y de encontrar su correspondiente en la lengua de llegada.

Traducción de la variedad geográfica

El debate entre los teóricos se enciende cuando llegamos al estudio de la traducción de la variante geográfica. Josep Marco³² presenta las posibles soluciones construyendo un recorrido cuyas encrucijadas representan las diferentes posturas adoptadas en Traductología. Basándonos en su propuesta, indicamos aquí los posibles caminos que un traductor puede emprender cuando encuentra un texto caracterizado por la presencia de un lenguaje no estándar que indica la procedencia geográfica del hablante.

De acuerdo con Marco, la primera disyuntiva se refiere a la posibilidad de neutralizar o no la variedad dialectal: una traducción no marcada estará caracterizada por un lenguaje estándar que oculta la peculiaridad del texto original. Para suplir esta falta se puede recurrir, como sugiere Rabadán, a coletillas del tipo “dijo en dialecto” o “añadió en dialecto” o a notas que expliquen la especificidad del texto original. La mayoría de los estudios defienden y demuestran esta segunda afirmación. Apelan al concepto de verosimilitud o hacen hincapié en la diferente relación estándar/ dialecto que cada comunidad lingüística tiene en cuanto a connotación y distribución; resaltan, además, los diferentes efectos cómicos que una variedad puede suscitar, produciendo incongruencias indeseables. Hatim y Mason destacan las fuertes implicaciones ideológicas y estilísticas que la variación puede tener, y que llevan al dilema entre no traducirlo, con lo cual se perdería el efecto del texto original, y traducirlo por otro dialecto que, en cambio, podría añadir al mensaje significados que no tenía en la cultura de origen. De acuerdo con Ovidi Carbonell i Cortés:

la adopción de rasgos estereotipados en la traducción puede llevar a una mezcla poco creíble que, cuando no es claramente contradictoria y falta de coherencia, añade nuevos referentes a los lectores que son ajenos al universo del discurso del texto de

³² Véase Josep Marco, *El fil d'Ariadna*.

origen. Optar por la estandarización, quizás la opción más común, reduce la riqueza del original y puede anular hasta su razón de ser, si es que la variación lingüística es crucial en la construcción de identidades, individuales o comunitarias, expresadas por medio del lenguaje.³³

Si queremos respetar la razón de ser del texto original, debemos arriesgarnos e investigar para lograr un lenguaje marcado que no lo traicione. Una traducción marcada optará, por lo tanto, por el uso de un lenguaje que, de alguna manera, reproduzca la variación del original

Marco propone, entonces, la segunda encrucijada que lleva a elegir entre lenguaje convencional o trasgresor. El primer camino lleva a la adopción de un habla informal, que no viole de ninguna manera la norma lingüística. Ovidi Carbonell propone, por ejemplo, inventar un lenguaje caracterizado por rasgos léxicos sencillos de captar y que no sean atribuibles a ninguna zona geográfica concreta. Si optamos, en cambio, por un lenguaje trasgresor aceptaremos la idea de violar la norma a nivel ortográfico -como con la elisión de vocales o consonantes-, gramatical – introduciendo estructuras incorrectas- o léxico -utilizando palabras no aceptadas por la lengua estándar.

En este caso, Marco plantea una nueva dicotomía que remite a la elección entre un lenguaje artificial, que sea sub-estándar pero no un dialecto específico, o uno natural, o sea un dialecto real. Hatim y Mason, entre otros, abogan por la primera opción cuando afirman que para reproducir la función socio-lingüística del original, la traducción “no debería suponer necesariamente la elección de una particular variedad regional, y podría, como se ha dado eficazmente hasta ahora, modificar simplemente la estándar”.³⁴ O, asimismo, Peter Newmark defiende que lo importante es:

producir con moderación un habla argótica natural, que a ser posible oculte la clase social y que insinúe que se trata de un dialecto, “procesando” sólo una pequeña parte de las palabras dialectales del original.³⁵

³³ Ovidi Carbonell i Cortés, *Traducción y cultura, de la ideología al texto*, Salamanca Ediciones, Colegio de España, Salamanca, 1999, p. 92

³⁴ Basil Hatim y Ian Mason, *The Translator as Communicator*, Routledge, Londres, 1997, p. 107.

³⁵ Peter Newmark, *A textobook of translation*, Prentice-Hall, 1988, Nueva York; traducción española de Virgilio Moya, *Manual de traducción*, Cátedra, Madrid, 1987, p. 263.

Se trata de la comúnmente llamada opción interdialectal, que en la práctica traductora es la más utilizada actualmente .

La opción dialectal, como hemos visto, es negada por la mayoría de los estudiosos. Sin embargo, no faltan las defensas de esta estrategia, es decir de la elección del dialecto real. Todas acogen la idea de Catford según la cual a la hora de elegir el dialecto debe ser más relevante el criterio humano o sociológico que el geográfico. Ello quiere decir que la elección de la variante correspondiente depende del análisis de los contextos socio-culturales, y que la solución no deriva del paralelismo geográfico (sur por sur, norte por norte). Además, la variante escogida puede tener marcas lingüísticas diferentes de la del original, es decir que, por ejemplo, puede estar marcada a nivel fonológico en el texto original y a nivel léxico en la traducción.

Julià³⁶, que se ha centrado sobre todo en el estudio de la variante geográfica, sostiene que las razones que escogen los teóricos para negar la viabilidad de la opción dialectal no tienen ninguna base sólida: frente a la crítica de la inequivalencia social o geográfica, responde que también la traducción de un dialecto por una lengua podría resultar no equivalente; y añade que el problema de la verosimilitud se plantea incluso cuando traducimos de lengua a lengua, tratándose de la transferencia de una cultura a otra, pero que en este caso los teóricos remedian el problema defendiendo la idea del pacto de ficción con el lector. A la supuesta comicidad que el dialecto escogido añadiría al texto original, Julià contrapone la idea de que lo cómico deriva de una visión distorsionada de éste, y sostiene que, en primer lugar, habría que abandonar los prejuicios sociales hacia la variedad geográfica, a menudo relacionada con la baja cultura, y empezar a considerarla como una lengua con igual prestigio y dignidad. Julià afirma que se puede hablar siempre de viabilidad de la opción dialectal, aunque cada lengua tiene una especificidad y una ductilidad diferentes respecto a la situación del dialecto. Remite al ejemplo del catalán, su área de estudio, que facilita la traducción de dialecto por dialecto porque hay muchas variedades no marcadas socialmente y todas comprensibles para los hablantes. De acuerdo con él,

³⁶ Véase Josep Julià Ballbé, *Pressupòsits teòrics i metodològics*.

la alternativa dialectal se debe estudiar desde una perspectiva abierta y en el contexto más amplio de los hábitos traductores y lectores genéricos de cada dominio lingüístico, de la misma manera que podríamos estudiar la frecuencia de uso de las notas a pié de página y las defensas o ataques teóricos a tal recurso, a partir de los gustos y convenciones de cada época y también de cada dominio lingüístico.³⁷

Lo que él propone es, por lo tanto, restituir “con tacto, habilidad, y de una manera adecuada, dialectos por dialectos”.³⁸ Y defiende su propuesta sobre todo en el caso de un texto polidialectal, donde las variedades presentes caracterizan a los personajes según su procedencia geográfica. De acuerdo con este autor, en este caso es imprescindible reproducir la diversidad geográfica en el texto meta porque ésta desempeña un papel fundamental en el original. Un texto emblemático en este sentido es, como hemos visto, *Quer pasticciaccio brutto di via Merulana*, de Carlo Emilio Gadda, traducido al catalán por el mismo Julià, que se ha servido de las diferentes variedades geográficas de esta lengua.

Todos los caminos de este recorrido tienen ventajas y desventajas: cada opción comporta el sacrificio o la transformación de parte de la identidad del original. Esto constituye, según Marco “la paradoja de la traducción de los dialectos. No se pueden prescribir recetas simples porque la casuística es muy compleja y cada caso requerirá, seguramente, una solución diferente”.³⁹ Pero añade que

si bien para los valores semióticos que la cultura original asocia con los dialectos no hay una equivalencia posible, sí que se puede reproducir, con los medios de los que dispone la lengua de llegada, la función estilística o la contribución al significado que, según la lectura que haga el traductor, hacían los dialectos en el texto original.⁴⁰

Está claro que cada texto presenta características peculiares y que su relación con los contextos de partida y de llegada sugerirá la traducción más adecuada para reducir la pérdida.

³⁷ Josep Julià Ballbè, *Pressupòsits teòrics i metodològics*, p. 146.

³⁸ Josep Julià Ballbè, *Varietats i recursos lingüístics a la traducció literària catalana*, en Actos del III Congreso Internacional sobre Traducción, Departamento de Traducción e Interpretación, FTI, UAB, p. 371.

³⁹ Josep Marco, *El fil d'Ariadna*, p. 86.

⁴⁰ Josep Marco, *El fil d'Ariadna*, p. 86.

Analizaremos en el cuarto capítulo de este trabajo las diferentes estrategias adoptadas por los traductores al castellano y al catalán de Andrea Camilleri; el estudio de las traducciones nos ayudará a arrojar luz sobre este complejo de planteamientos y propuestas. Trataremos de identificar los pros y los contras de cada solución, mirando, sobre todo, a la fidelidad a las intenciones del autor, y veremos hasta qué punto una traducción puede reproducir o desvirtuar el espíritu del original.

3. La versatilidad lingüística de Andrea Camilleri

“Si el mundo tiene cada vez menos juicio, lo único que podemos hacer es darle un estilo”

(Italo Calvino)

3.1. El escritor y su contexto

Después de analizar la función de la variación lingüística en las obras literarias y los problemas relativos a su traducción, continuemos nuestro estudio centrándonos ahora en el análisis concreto de la obra del escritor Andrea Camilleri .

La elección de este autor deriva de su uso particular de la lengua que, junto con su genio poético y su capacidad humorística, lo ha convertido en un verdadero *boom* literario, dentro y fuera de las fronteras italianas. El entusiasmo del público es cada vez más fuerte y, hoy en día, es el escritor italiano más traducido: lo conocen en 120 idiomas, incluso en coreano, japonés y gaélico antiguo. Al favor de los lectores comunes se añade el interés creciente de los académicos que, si antes se negaban a reconocerle el valor literario, hoy no dudan en otorgarle un lugar de honor en el mundo de las letras, considerándolo un digno representante de la literatura de entretenimiento de calidad. La cantidad de trabajos realizados en los últimos años es testigo de este fenómeno que los entendidos definen de manera significativa “caso Camilleri” o “hechizo Camilleri”, y que él mismo llamó “fenómeno Camilleri”. Todos los apelativos hacen referencia al hecho de que este escritor empezó a escribir alrededor de 1948 y, sin embargo, el consentimiento y apasionamiento de público y crítica han comenzado solo a partir de 1992. De ahí su producción ha crecido con un ritmo ascendente y la larga lista de títulos es caracterizada por una gran heterogeneidad creativa: novelas históricas y civiles, novelas y cuentos policiales, biografías noveladas, ensayos en forma de cuento, memorias y una presencia constante en la prensa nacional con intervenciones en todos los ámbitos de la vida social.

Antes de entrar en el análisis de su obra y de la lengua que ha elegido como instrumento para indagar la realidad, cabe detenernos muy brevemente en la presentación de este escritor y del contexto en el que se mueve.

Andrea Camilleri (Porto Empedocle, Sicilia, 1925) es sin duda un intelectual polifacético, que ha empezado dedicándose a la poesía y al cuento (a partir de 1945 publicó sus primeras producciones en diferentes revistas literarias); se ha dedicado

durante muchísimos años al teatro, enseñando en la Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "Silvio D'Amico" y dirigiendo la puesta en escena de obras de autores como Beckett, Adamov, Ionesco y, por supuesto, Pirandello; ha trabajado durante treinta años en la televisión italiana desempeñando el papel de autor, productor, guionista y director de programas; ha colaborado con diferentes periódicos, escribiendo artículos de carácter literario, pero también político y social.

Camilleri es un escritor siciliano, o como él mismo se define, un escritor italiano nacido en Sicilia: hace hincapié en la diferencia pero luego añade que, "si se piensa bien, es difícil encontrar un rodeo de palabras más siciliano que éste".⁴¹

Su procedencia siciliana implica todo el bagaje existencial y cultural que proviene del hecho de pertenecer a una tierra que representa la simbiosis entre el paraíso mítico, de las bellezas naturales y arqueológicas, y la pobreza social. Pirandello definió acertadamente Sicilia como la tierra del caos, mezcla de elementos que nunca supieron amalgamarse, gobernados por el desorden y una historia violenta que había ofendido al hombre, estafándolo y explotándolo. Crisol de culturas y, a la vez, tierra depredada, Sicilia no ha sido nunca un todo armónico con el resto de Italia. A finales del siglo XIX y principios del XX, la Mafia estaba ya bien arraigada en cada sector de la vida siciliana, imponiendo su justicia. Este sentir mafioso encuentra sus raíces en las derrotas de la historia y en el desinterés del estado y, con el tiempo, llega a substituirlo, convirtiéndose en poder y política.

Su condición periférica respecto al continente y su peculiar historia llevaron a la formación de una cultura y, por ende, una literatura cuyos rasgos la diferencian de manera contundente de la de la península italiana. La caracteriza

una identidad marcada de manera muy fuerte por la insularidad que es a la vez "terrible insularidad del alma", como la define Sciascia, y la condición de quien se siente atrapado por las fronteras más fuertes, nítidas y marcadas que las que ciñen cualquier otra región. El mar que la rodea es una extraordinaria vía de comunicación y de intercambio. Pero representa al mismo tiempo un límite más difícil de superar que cualquier otra frontera entre una tierra y otra. Por ello, sentirse "dentro" de la isla es a

⁴¹ Andrea Camilleri en Marcello Sorgi, *La testa ci fa dire. Dialogo con Andrea Camilleri*, Sellerio Editore, Palermo, 2000, p. 123.

la vez un elemento de seguridad (identidad protectora, vientre materno, comunidad sólida, “heimat”) y una esclavitud.⁴²

Los escritores sicilianos viven desde siempre su insularidad como diversidad e inadecuación, como exclusión de la historia y de la modernidad. Han querido utilizar su condición periférica como punto de fuerza para su visión problemática del mundo convirtiendo la isla en un lugar del alma, un escenario metafísico donde se representa la alienación del hombre. De acuerdo con Leonardo Sciascia, “Sicilia ofrece la representación de muchos problemas, muchas contradicciones, no solo italianas, sino también europeas, hasta el punto que puede constituir la metáfora del mundo moderno”.⁴³ Por ello, la literatura siciliana se caracteriza, en primer lugar, por un fuerte pesimismo y la falta de confianza en un orden, sea terrenal o divino, de donde la imposibilidad de representar un mundo lógico y ordenado.

Otro rasgo común a todos los escritores sicilianos es el de la autoreferencialidad: todos hacen referencia de manera exclusiva y obsesiva a Sicilia, aun cuando su tierra representa sólo un punto de partida para llegar a reflexiones universales. Muchos de los escritores sicilianos emigraron al norte de Italia, pero desde allí siguieron mirando a su tierra, atraídos por su fuerza ancestral y su identidad que se muestra casi en exceso. Por ello, en los debates literarios se ha repetido la diferencia entre “sicilianos de escollo” y “sicilianos de mar abierto”, o sea entre los que no consiguen alejarse de su tierra por la imposibilidad de superar la distancia, y los que sí se alejan pero que convierten su identidad en patrimonio personal y a ella vuelven en toda su creación literaria. Andrea Camilleri pertenece sin duda al segundo grupo: dejó Sicilia en 1949 para mudarse a Roma, pero vuelve a su tierra como lugar literario en todas sus obras, habla siempre de ella, como veremos, y la convierte en paradigma de Italia.

El apego a la tradición es otro elemento que une a todos los escritores de la isla. Los modelos son todos los grandes precursores como Pirandello, Verga, De Roberto, Capuana, y Sciascia: de ellos se siguen las pautas, como un círculo endogámico en el

⁴² Antonio Calabrò, “L’identità siciliana e la lezione di Camilleri”, en *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, Sellerio Editore, Palermo, 2004, p.37-38.

⁴³ Leonardo Sciascia, “La Sicilia come metafora”, en Bernardo Puleio, *I sentieri di Sciascia*, Gruppo Editoriale Kalós, Palermo, 2003, p.37.

que se representa y se entiende la “sicilianidad” a partir de los paisanos anteriores. Esto demuestra, una vez más, que los sicilianos crean siempre con la isla un vínculo telúrico que no les permite alejarse del todo y que, desde lejos, alimenta su orgullo regional y su amor por la tradición y el folclor de su tierra.

Finalmente, estos escritores comparten la elección de una lengua que es un italiano *sui generis*, que no consiste en una forma dialectal pura, sino en una hibridación que, a menudo, incluye neologismos, préstamos de expresiones dialectales, literalmente mezclados con el italiano”.⁴⁴ Es una síntesis lingüística que no pierde la especificidad autóctona y que, al mismo tiempo, responde a la necesidad de expresar un mensaje que sea universal. La especificidad lingüística será objeto de estudio del último apartado de este capítulo.

3.2. Su creación narrativa

Hemos visto que Camilleri fue durante muchos años un hombre de teatro: la pasión por este mundo y la experiencia del trabajo con los actores han marcado de manera significativa su escritura narrativa. El hombre de teatro, de acuerdo con Giovanni Capecchi:

se dedica con particular atención al corte de las escenas, a atribuir un papel fundamental a los diálogos entre los personajes, a estructurar la narración en secuencias que se parecen más a las escenas de una comedia que a los capítulos de una novela.⁴⁵

Y, en efecto, podemos hallar estos rasgos en toda la producción de Camilleri: cada parte de los personajes parece destinada a la representación más que a la lectura y escasean las descripciones físicas de lugares y personas, como si todo se pudiera ver en un escenario. El diálogo, y el lenguaje, adquieren un papel fundamental en la presentación de los personajes y en el desarrollo de la acción: en la estela de la escuela verista, Camilleri deja que los personajes hablen solos y hasta los momentos de reflexión se convierten en discurso directo con el propio “yo”, monólogos en los

⁴⁴ Simona Demontis, *I colori della letteratura*. p. 34.

⁴⁵ Giovanni Capecchi, *Andrea Camilleri*, Cadmo Srl, Fiesole, 2000, p. 27.

que el escritor parece estar sentado en primera fila, disfrutando de la escena pero sin intervenir de manera directa. El narrador se comporta como un “tragediatore”, según la definición sciasciana, porque organiza mofas y burlas y mira con risa socarrona a sus personajes. Es decir, como buen director del espectáculo, Camilleri deja que los actores actúen y se sienta para disfrutar de la escena por él anteriormente dirigida.

Como dramaturgo siciliano, la historia, por trágica que sea, solo se puede convertir en farsa. Camilleri desdramatiza la narración a través del instrumento de la ironía: dibuja la injusticia y las actitudes mezquinas para dar un retrato divertido, y a la vez grotesco, de la realidad. Su visión del mundo contiene y refleja el pirandelliano “sentimiento de lo contrario”, es decir que deriva de una consideración negativa de la realidad y de la imposibilidad de conciliar la necesidad de orden y justicia con el desengaño social y existencial que necesariamente sufre el hombre. Pirandello es su punto de partida y como él representa paradojas y situaciones en las que la verdad no siempre se manifiesta, pero la conclusión de los dos escritores es muy diferente:

la mirada de Pirandello merodea, sobrecogida, dentro del drama y se exterioriza en la resolución literaria, inconsolable como una alucinación. Ni la vida ni la escritura tienen el poder de curar la herida. La mirada de Camilleri, en cambio, es exterior. Apartada, fatalista. Tiene plena conciencia de la realidad. Su código ético la pretende de manera diferente. Pero la acepta, tal vez la perdona. Por dos razones: en nombre de la vida y gracias al cuento.⁴⁶

La literatura lo ayuda a reconstruir la realidad y a darle un sentido, consciente del dolor de vivir pero dispuesto a convertirlo en comedia humana. Por ello, un elemento característico de la narrativa de Camilleri es la comicidad, la capacidad de divertir al público a través de escenas paradójicas, personajes catastróficos y un lenguaje que, en este sentido, juega un papel fundamental de liberación de la risa.

Sicilianos son no solamente los referentes culturales, Pirandello y Sciascia, sino también el escenario privilegiado para dar voz a sus actores. Si bien siguiendo caminos y formas diferentes, todas sus novelas comparten la misma ambientación:

⁴⁶ Ornella Palumbo, *L'incantesimo Camilleri*, Editori Riuniti, Roma, 2005, p.55.

Sicilia como lugar concreto pero también como metáfora universal, reflejo de una “irrepetible ambigüedad psicológica y moral, mezcla de duelo y luz”.⁴⁷ Como podemos notar, Camilleri es un escritor italiano, pero no cabe duda de que su poética está fuertemente marcada por su procedencia cultural, por lo cual no se puede hablar de este escritor sin hacer referencia a Sicilia y a las temáticas y problemáticas que proporciona.

Las historias sicilianas están construidas según dos modalidades predominantes que se entrecruzan a lo largo de toda su trayectoria narrativa, o sea dos diferentes tipologías de novela: la novela histórico-civil y la policial. A estas se añaden dos libros ensayos, *La strage dimenticata* (1984) y *La bolla di componenda* (1993), que novelan, a partir de datos reales pero con una buena dosis de invención fantástica, acontecimientos de la historia siciliana, con el objetivo de salvar la memoria de un pasado dolido y olvidado.

Las novelas histórico-civiles

A la primera corriente, la de las llamadas novelas histórico-civiles, pertenecen libros como *Il corso delle cose* (1978), *Un filo de fumo* (1980), *La stagione della caccia* (1992), *Il birraio di Preston* (1995), *La concessione del telefono* (1998), *La mossa del cavallo* (1999), *La scomparsa di Patò* (2000), *Il re di Girgenti* (2001), *La presa di Macallè* (2003), *Privo di titolo* (2005), y *La pensione Eva* (2006).

El rasgo característico de la mayoría de ellas es que están ambientadas en el imaginario pueblo de Vigàta, en la provincia de Agrigento, y en el periodo posterior a la unidad de Italia. Se trata de historias inventadas, a partir de algo realmente ocurrido o leído, y que tienen como escenario un pueblo siciliano de finales del siglo XIX, con todas las incoherencias y las delusiones que provocó en ello la unificación política con la península. Camilleri pertenece a aquella corriente de escritores que sufren por el desengaño provocado en Sicilia por la historia, por la promesa demagógica de una mejora que nunca se realizó. Por ello, las novelas de este ciclo comparten el intento de desenmascarar este engaño y darlo a conocer al público a través de los ya mencionados mecanismos de la ironía y de la transformación de la

⁴⁷ Gaetano Savatteri, *I siciliani*, Editori Laterza, Bari, 2005, p.3.

tragedia en farsa. Recurrimos a las palabras del mismo escritor para reasumir la poética que dirige la creación de sus novelas históricas más logradas:

En el *Filo de fumo* trato de contar el irresistible ascenso de una clase burguesa falta de escrúpulos; en el *Birraio di Preston*, la resistencia de una ciudad frente a un atropello de la autoridad que representa el Estado; en *La concessione del telefono* hablo de opresión burocrática y de la manipulación de la realidad. Mi Sicilia no es una tierra soñolienta y resignada, como muchos la han representado (ni Sciascia, ni Pirandello): ella, si acaso, en mis libros está en constante movimiento, rebelándose contra algo o alguien. Que yo cuente los acontecimientos de manera irónica o que pueda conducir al lector a carcajadas limpias, esto no significa ni falta de pasión ni mucho menos ausencia de pasión civil: es una manera, justamente civil, de exponer problemas muy serios.⁴⁸

De entre todas las novelas de este ciclo, nosotros analizaremos *El birraio di Preston (La ópera de Vigàta)* por ser una de las obras maestras de Andrea Camilleri, en la que su genio creativo ha dado a luz algunas de las páginas más divertidas y originales de la literatura italiana. Se trata, además, de un libro fundamental para nuestro estudio porque, como veremos, es un ejemplo sorprendente del uso de la variación lingüística. Su novedad estriba no solamente en la original solución lingüística, sino también en la organización estructural de los hechos narrados.

El punto de partida es la *Inchiesta sulle condizioni della Sicilia* de 1875-76, que indaga en la actitud de la población respecto a la política gubernamental y hace hincapié en el malhumor de los ciudadanos de Caltanissetta, provocado por la arrogancia de la autoridad local y, en particular, por la imposición de la representación de la ópera “Il birraio di Preston” en el acto de inauguración del nuevo teatro. Camilleri adopta el argumento y, a partir de esta ocasión inicial, construye su novela como un puzzle en el que el lector debe recomponer las piezas: todo gira alrededor de la representación, pero sin orden cronológico. El juego entre los diferentes planos y el carácter coral de la narración convierten la novela en el reino de lo relativo, donde cada personaje tiene su verdad y actúa según su visión de la realidad. El lector aprenderá de manera rápida que la realidad está manipulada y

⁴⁸ Andrea Camilleri, “Dalla parte di Chevalley”, *Torinosette*, 14 de Mayo de 1999, p.51.

deformada, y que todo es una farsa: para sacar sus conclusiones deberá interpretar las partes y poner las piezas en su lugar. Camilleri adjunta un post scriptum donde afirma:

Llegados a esta hora de la noche, es decir, al índice, los lectores supervivientes se habrán dado cuenta, desde luego, de que la sucesión de los capítulos dispuesta por el autor no era más que una simple proposición: cada lector, si lo quiere, puede establecer su personal secuencia.⁴⁹

Il birraio di Preston es, por lo tanto, una novela coral y además fuertemente teatral: cada personaje es una caricatura y cada capítulo parece el acto de una comedia en la que adquiere un papel fundamental el diálogo. Sobre el lenguaje elegido por el autor para la representación de la farsa siciliana nos detendremos más adelante.

Las novelas policíacas

El protagonista de estas novelas es el comisario Salvo Montalbano que actúa, una vez más, en el imaginario pueblo de Vigàta y, esta vez, en nuestra época. Se trata de historias que tienen todo el sabor del policial mediterráneo, donde los personajes se mueven en un paisaje marítimo, teatro del dualismo entre el sol y la buena comida por un lado, y la corrupción y la violencia por otro.

Pertencen a esta corriente las novelas *La forma dell'acqua* (1994), *Il cane di terracotta* (1996), *Il ladro di merendine* (1996), *La voce del violino* (1997), *La gita a Tindari* (2000), *L'odore della notte* (2001), *Il giro di boa* (2003), *La pazienza del ragno* (2004), *La luna di carta* (2005), y *La vampa d'agosto* (2006). La completan dos colecciones de cuentos *Un mese con Montalbano* (1998) y *Gli arancini di Montalbano* (1999) y *La paura di Montalbano* (2002), frescos del familiar microcosmos siciliano.

El autor se aleja de la figura del comisario que protagoniza la mayoría de las novelas policíacas americanas y europeas, de hombre duro, infatigable y, sobre todo,

⁴⁹ Andrea Camilleri, *Il birraio di Preston*, Sellerio Editore, Palermo, 1995; *La ópera de Vigàta* (traducción española de Juan Carlos Gentile Vitale), Ediciones Destino, Barcelona, 1999.

fijo en el tiempo. Su comisario cambia novela tras novela, tiene miedo a la muerte y la vejez, muestra sus debilidades y su incapacidad de asumir un compromiso emocional, y es cada vez más impaciente y hosco, pero lo que causa una especie de dependencia en el público es justamente su faceta más humana. Montalbano morirá con el autor: ya existe el manuscrito con el final de la serie, pero su publicación se realizará a posteriori. Camilleri ha declarado, creando un gran suspense en el público, que el comisario encontrará a su autor y, siguiendo las pautas de Pirandello y Unamuno, la charla lo llevará de alguna manera a su conclusión.

Entre las novelas de este ciclo, hemos elegido como representante y objeto de estudio *Il cane di terracotta (El perro de terracota)*: la segunda de ellas, donde el comisario es ya un personaje completo y bien desarrollado y el autor tiene plena conciencia de su estilo de escritura. Un delito de mafia en Vigàta, al que se añade otro más antiguo de dos enamorados enterrados con un perro de terracota, que remite a las creencias egipcias: el comisario soluciona los dos, desatando la inextricable maraña. En esta historia de violencia y negocio sucio se alternan imágenes luminosas, impregnadas de sabor a mar y comida mediterránea. Está presente todo el cuerpo de policía de esta comisaría que Montalbano ha creado a su imagen y semejanza, donde cada pieza es independiente y tiene un papel fundamental en el desarrollo de las pesquisas. Son todas caricaturas bien logradas del ser siciliano, que se van desarrollando a lo largo de la serie y adquieren una personalidad característica cuyo retrato se realiza sobre todo a través del lenguaje. Un grupo de gente honesta y pragmática que se contrapone a otro, el de los burócratas y de la autoridad más alta, que parece interesado más en la forma que en la sustancia. Como veremos, la diferencia entre los dos no remite solamente al nivel moral, sino también lingüístico: cada grupo tiene su forma de expresión como reflejo de la pertenencia a un mundo diferente. Todos merecerían nuestra atención, pero nos detendremos solamente en aquellos que destacan por su peculiaridad expresiva. El estudio de la lengua de las novelas camillerianas será objeto del siguiente párrafo.

3.3. Función de la lengua de Camilleri

La lengua constituye el instrumento a través del cual construimos y expresamos nuestra visión del mundo, y cada gramática ha desarrollado una manera personal de

enfrentarse con la realidad y de interpretarla. A nivel narratológico, el escritor se sirve de la lengua como instrumento fundamental para caracterizar al personaje. El lector puede conocer a sus héroes de manera directa, a través de la voz del narrador, heterodiegético u homodiegético, o por boca del mismo personaje. O de manera indirecta, observando su manera de actuar y de hablar, que son reflejo de su personalidad. El autor elige rasgos fonéticos, morfológicos, sintácticos y léxicos para manifestar la procedencia geográfica, social y cultural de su personaje. Y Andrea Camilleri esto lo tiene muy claro: cada lengua es reflejo de una diferente *forma mentis* y, por ello, cada personaje necesita expresarse y presentarse según un código muy personal. Nuestro escritor destaca la diferencia entre quien se expresa por medio de una lengua y quien en cambio usa un dialecto, y el abismo persiste entre diferentes dialectos:

el véneto, por ejemplo, es una lengua naturalmente teatral: piensa en Goldoni. De allí que, entre directores de teatro, se suele decir que cualquiera puede hacer de “Arlequín, criado de dos amos”. Lo mismo se puede decir del milanés y, por ello, en mis libros puedes encontrar figuras de funcionarios lombardos que hablan y razonan con la fuerza y la intensidad de un siciliano. En cambio, el genovés es otra cosa: los de Génova son muy castos [...] y te encuentras con la dificultad de dar a la luz un personaje sanguíneo, terrestre, como lo son a menudo mis personajes, y hacer que hable en genovés.⁵⁰

De esta reflexión deriva la elección de escribir con este código plurilingüe. En una entrevista con el periodista Marcello Sorgi, Camilleri afirma que “sus personajes nacen de las palabras que tienen que decir”,⁵¹ que su lengua refleja su manera de pensar y que, por ello, necesita construirlos con su lenguaje porque, si no, puedes “imaginar a un personaje y luego te cuesta conseguir que hable de manera que se presente tal como te lo habías imaginado”.⁵² La primera función del lenguaje es, por lo tanto, la de caracterizar a los personajes porque cada uno tiene una manera peculiar de expresarse; esta idiosincrasia lingüística lo define en relación con los

⁵⁰ Andrea Camilleri, en Marcello Sorgi, *La testa ci fa dire*, p.121.

⁵¹ Andrea Camilleri en Marcello Sorgi, *La testa ci fa dire*, p.121.

⁵² Andrea Camilleri, en Marcello Sorgi, *La testa ci fa dire*, p.121.

demás participantes del universo narrado, todos portavoces de un mundo propio. El único personaje de las novelas de Camilleri que maneja perfectamente todos los registros, del italiano estándar al siciliano, es el comisario Montalbano que cambia de código según su interlocutor y así demuestra su capacidad de moverse por todas las clases sociales y situaciones.

El autor afirma varias veces que al principio trató de escribir solo en italiano estándar pero que el resultado fue una novela que no le pertenecía, artificial y “aguada”: se daba cuenta que cuando contaba una historia, incluso a nivel oral, para expresar lo que tenía en mente necesitaba recurrir a su lengua materna, la que de niño hablaba en su propia casa, o sea una mezcla de italiano y dialecto. El dialecto adquiere para él una importancia fundamental, como expresión auténtica del alma de una persona. Adopta el planteamiento pirandelliano que distingue la lengua del dialecto: la primera es la expresión de la realidad de la que se habla, mientras que el dialecto expresa el sentimiento, la realidad afectiva. De acuerdo con Camilleri:

el dialecto es un lenguaje que de manera prismática reluce de tonos, variaciones, sentidos, significados, onomatopeyas, referencias propias y vinculadas con las más profundas raíces de la sangre de quien lo usa de manera que lo convierte en un único insustituible para modificar, colorear y abrillantar el signo nivelador, abstracto y racional de la lengua.⁵³

Por ello, volvió a escribir su primera novela con la lengua del alma y, esa vez, sí que reconoció su voz y la fuerza que evocaba. La elección de una variedad no estándar deriva en primer lugar de la necesidad de expresarse según un código a él familiar y capaz de transmitir al lector matices y emociones. El experimentalismo lingüístico, que como veremos llega al plurilingüismo, responde también a la necesidad de encontrar un código expresivo personal que se contraponga a la lengua estándar, niveladora y falta de emoción. Como cada escritor, Camilleri busca su estilo y lo encuentra en las variedades del siciliano. De hecho, el dialecto va adquiriendo un papel cada vez más importante en su producción: en las primeras

⁵³ Andrea Camilleri, “L’uso strumentale del dialetto per una scrittura oltre Gadda”, en *Il concetto di popolare tra scrittura, musica e immagine*, (Actos del Congreso de Sesto Fiorentino, 30-31 de mayo de 1997), en “Bollettino dell’Istituto De Martino”, 1999, n. 9, p. 95.

obras se nota todavía cierta timidez en su uso, el autor sondea el terreno experimentando las posibilidades lingüísticas para afirmarlas con seguridad en los últimos libros.

La lengua escogida es la única voz posible del autor y, al mismo tiempo, de los personajes: no hacen falta las descripciones físicas, se pueden añadir según la historia, pero ya el habla en sí dará testimonio de la verdadera esencia de cada uno. Esta coincidencia muestra una cercanía emocional del autor con sus personajes y con los acontecimientos narrados: los dos son parte del mismo mundo y comparten el mismo lenguaje, aunque los personajes no son “voces” o *alter ego* del autor, sino entes autónomos. Esta solución manifiesta la tendencia a un tipo de expresión parecida a la oral que una vez más remite a su experiencia de director teatral: la lengua utilizada tiene muchas características en común con el lenguaje hablado, contiene incluso expresiones vulgares, y muestra la voluntad de representar lugares y personajes sin mediaciones, casi como una fotografía que el autor saca, si bien con su mirada irónica.

El uso del dialecto representa además un homenaje a Sicilia y a su identidad. Es una manera de volver a sus raíces, al mundo que dejó para seguir su carrera en Roma y que ahora reencuentra con nuevas perspectivas. No quiere anclarse a un pasado mitificado, ni aspira al rescate de los “vencidos”, porque de ellos da una visión integral que desenmascara los aspectos negativos. Pero sí quiere proponer vías que, como dijimos, ofrecen una nueva imagen del pueblo siciliano, como gente fuerte y activa que puede enfrentarse con la sociedad violenta. Su dialecto quiere “restituir una tierra, una identidad, a todos los que en las últimas décadas se sintieron arrancados de sus raíces”,⁵⁴ por desengaño o necesidad. Las novelas históricas, vuelven al pasado y recuperan el dialecto de los campesinos, convirtiéndose en testimonio de la situación siciliana posterior a la unidad de Italia; las novelas policíacas, en cambio, indagan el presente y son un espejo de la variedad lingüística que caracteriza actualmente esta región.

Si volvemos a la primera distinción de Christian Mair, a la que hemos remitido en el primer capítulo para destacar los diferentes papeles desempeñados por la variedad lingüística en una obra literaria, podemos afirmar que la lengua de Camilleri no

⁵⁴ Ornella Palumbo, *L'incantesimo Camilleri*, p. 122.

constituye solamente un intento de realismo y verosimilitud, sino que es un verdadero instrumento para la representación simbólica de la realidad. Es una “lengua para ver el mundo”,⁵⁵ y el mundo en el cual nos quiere introducir es el de Sicilia: la antigua del siglo XIX en las novelas históricas y la contemporánea en las policíacas. Representa este microcosmos dejando que los personajes tomen la voz y que lo hagan de manera multiforme. Como en un escenario, los actores entran recitando cada uno su parte y personificando un diferente punto de vista, del cual derivan múltiples lecturas de la realidad. La mezcla de géneros y de variedades lingüísticas habladas por los muchos personajes de sus novelas, pone de manifiesto diferentes maneras de interpretar el mundo. Simona Demontis, en un brillante compendio sobre el mundo literario de Andrea Camilleri, sugiere que el autor traslada su posibilismo ideológico tanto al ámbito narrativo como al lingüístico. De acuerdo con ella:

el lenguaje no puede ser unívoco puesto que la verdad no es nunca unívoca, sino que tiene múltiples facetas que dificultan su interpretación: por lo tanto, dar un nombre definitivo a cada cosa, un nombre perfectamente descifrado y reconocible, significaría admitir que la realidad es una y una sola y, por ello mismo, comprensible y averiguable.⁵⁶

Recurriendo a un lenguaje no estándar, y a las palabras y expresiones más coloquiales, incluso vulgares, Camilleri obtiene también otro resultado: crear comicidad. Utiliza el lenguaje para divertir al lector, aunque, como vimos, el humor es la primera etapa de un proceso de reflexión sobre la realidad. Las bromas y las situaciones cómicas destacan una característica propia del siciliano: el ser “tragediatore” o sea teatralizar todas las situaciones para conseguir un objetivo, mantener la respetabilidad frente a los demás o simplemente por el placer de recitar un papel y burlarse del otro. Y en este caso el papel del lenguaje es fundamental porque el dialecto, como lengua espontánea y visceral, se presta a la construcción de escenas que provocan la hilaridad general. La refuerza también el empleo

⁵⁵ Stefano Salis, “In attesa della mosca: la scrittura di Andrea Camilleri”, *La grotta della vipera*, n. 79-80, 1997, p. 45.

⁵⁶ Simona Demontis, *I colori della letteratura*, p. 61.

privilegiado del discurso directo, rápido y eficaz, sobre todo cuando los dialogantes son los ancianos del pueblo o los campesinos que comentan las historias como un coro de tragedia griega. El efecto humorístico que provoca su lectura no implica que se trate de literatura frívola. Vincenzo Consolo, otro escritor siciliano, atribuyó el éxito de este escritor a la ligereza de su narración y a la falta de compromiso civil. Sin embargo, Camilleri rechaza la idea que la sonrisa sea sinónimo de una literatura sin valor y afirma otra concepción del compromiso, como hecho inherente a la escritura: un escritor no es escritor si no se compromete. Por ello, el autor recurre al humor para divertir, pero con la esperanza que sus lectores se fijen en las referencias políticas y sociales de sus libros.

En resumen, la variedad lingüística cumple en estas obras numerosas funciones que son el fruto de una indagación pensada y bien estructurada que gira siempre alrededor del universo siciliano para capturarlo y devolverlo al lector. Como hemos visto, su estudio es fundamental porque proporciona los elementos básicos a la hora de tomar decisiones respecto a la viabilidad de una estrategia traductora u otra.

3.4. La cuestión de la lengua italiana

Para poder analizar la peculiaridad estilística de Camilleri, cabe detenernos brevemente en el estudio de la situación lingüística italiana, caracterizada por la convivencia de la lengua estándar con los comúnmente llamados dialectos, hablados en todo el territorio del país desde el momento de la disgregación definitiva del latín, entre los siglos VIII y IX d. C. Se trata de variedades que derivan de aquella lengua en su forma hablada o “vulgar”, y que se desarrollaron con rasgos diferentes gracias a la influencia de las lenguas autóctonas de cada región. Dante en el *De vulgari eloquentiae* (1303-1304) las clasificó basándose en el criterio geográfico que dividía el territorio italiano en dos grandes áreas y utilizaba como línea de demarcación la cordillera del Appennino: de esta manera reconocía catorce vulgares (la palabra dialecto con su significado moderno se utilizará sólo más tarde) que contaban además con un número muy grande de variedades en su interior. Durante todo el Renacimiento se desarrolló la llamada “cuestión de la lengua” y se escribieron muchos tratados que alimentaban la polémica en torno al tipo de lengua que mejor respondía a las exigencias de unificación lingüística, planteadas en casi todas las

naciones de Europa al inicio de la época moderna: algunos abogaban por la primacía del toscano y otros por la elección de una lengua común que ensamblara elementos de los dialectos hablados en las múltiples cortes italianas. Prevalció la opción toscana, propuesta por Pietro Bembo en *Prose della volgar lingua* (1525), que elige como lengua modélica la de los clásicos florentinos del siglo XIV. Esta se convierte en la lengua literaria por excelencia, limitada al uso escrito, y por ello una lengua que los literatos de los siglos sucesivos y, en especial, los autores del Romanticismo, como Ugo Foscolo y Alessandro Manzoni, empezaron a sentir como “muerta” e incapaz de estimular la creación poética. Con la unificación de Italia (1860) se acelera también el proceso de unificación lingüística, incluso a nivel oral, favorecido por diversas circunstancias que llevan a la difusión de una lengua común italiana, derivada del toscano, y utilizada también en contextos informales: sin embargo, ello no implica la desaparición del dialecto, que sigue siendo, a lo largo de todo el siglo XX, la lengua más espontánea y natural, utilizada incluso en documentos oficiales de la primera guerra mundial, a menudo con interferencias con el toscano. La primera atestación del término “dialecto” en su significado moderno, como forma de hablar restringida a una zona pequeña y contrapuesta al italiano, remonta al 1724, cuando el literato Anton Maria Salvini escribe: “vuestros dialectos nativos os constituyen ciudadanos solamente de vuestras ciudades; el dialecto toscano que habéis aprendido, recibido, abrazado, os hace ciudadanos de Italia”.⁵⁷ Es evidente, por lo tanto, la oposición entre las dos variedades, una oposición que se mantiene hoy en día: las estadísticas informan que la población italiana sigue utilizando los dialectos, a menudo mezclándolos con el italiano, en los contextos más cotidianos y familiares. Véneto y Sicilia resultan ser las regiones donde más se conserva el dialecto, y en general en el sur más que en el norte. La copresencia de las dos variedades ha llevado al fenómeno de las llamadas “interlenguas” o también “italianos regionales”:

los diferentes dialectos hablados en la península han condicionado el italiano fragmentándolo, subdividiéndolo en variedades que están influidas por el substrato

⁵⁷ Manlio Cortelazzo, *Avviamento critico allo studio della dialettologia italiana*, Pacini, Pisa, 1969, p.13.

dialectal. Sin embargo, los condicionamientos se pueden considerar limitados porque los dos códigos en contacto, italiano y dialecto, tienen prestigio asimétrico.⁵⁸

En Italia, el conjunto de variedades del repertorio lingüístico se puede esquematizar según una gradación que va de arriba a abajo, según el nivel de formalidad:

- 1) italiano estándar
- 2) italiano regional
- 3) koiné dialectal
- 4) dialecto

El modelo debería ser mucho más articulado, porque cada nivel tiene sus respectivas variedades. Cabe añadir, por ejemplo, la variedad definida “italiano popular”, es decir el tipo de italiano hablado de manera imperfecta por la gente poco culta que tiene como lengua materna su dialecto local. Lo que está claro es que los hablantes eligen la variedad en base a la situación comunicativa, o sea el conjunto de participantes, lugar, momento, objetivo y otros factores. Para describir la situación lingüística italiana casi todos los lingüistas rechazan el término “diglosia” porque implica una diferencia de uso y de prestigio entre las variedades; se ha propuesto, en cambio, el término “dilalia” para indicar que ambas se utilizan en contextos informales y a nivel oral, y que se pueden aprender desde la infancia y solapar entre ellas. Se ha hablado, asimismo, de “bilingüismo endógeno”, puesto que las variedades pertenecen a la misma familia lingüística y se han acercado aun más gracias al proceso de italianización de los dialectos y de dialectización de la lengua. Se trata, por lo tanto, de acuerdo con Gaetano Berruto, de “bilingüismo endógeno (o endocomunitario) a baja distancia estructural y con dilalia”.⁵⁹ Quizás se pueda defender que la lengua italiana es el conjunto de todas las variedades habladas en el territorio, y que la estándar es hablada sólo por una minoría de la población y sólo en contextos altamente formales. Merece la pena remitir a un breve fragmento de Pier

⁵⁸ Carla Marcato, *Dialetto, dialetti e italiano*, Il Mulino, Bologna, 2002, p. 91.

⁵⁹ Gaetano Berruto, “Le varietà del repertorio”, en A. A. Sobrero (ed), *Introduzione all'italiano contemporaneo. La variazione e gli usi*, Laterza, Roma-Bari, 1993, p. 5.

Paolo Pasolini, que en su *Intervento sulla lingua italiana* (1964) aclara la peculiar situación lingüística del país:

Si tuviera que describir de manera sintética y vivaz el italiano, diría que se trata de una lengua *no* o imperfectamente nacional, que cubre un cuerpo histórico social fragmentario, en sentido vertical (las diacronías históricas, su formación según diferentes estratos) y asimismo en sentido extensivo (los diferentes acontecimientos históricos regionales que han producido una multitud de pequeñas lenguas virtuales concurrentes, los dialectos, y las sucesivas dialectizaciones de la *koiné*): sobre esta cobertura lingüística de una realidad fragmentaria y por lo tanto no nacional, se proyecta la normatividad de la lengua escrita –usada en la escuela y a nivel de la cultura- que nació como lengua literaria y por tanto artificial, y por ello pseudo-nacional.⁶⁰

La situación es, sin duda, compleja. Este breve *excursus* demuestra que, en nuestro caso, la acepción de dialecto es muy diferente de la utilizada, por ejemplo, en el mundo anglosajón.⁶¹ Allí se trata de dialectos consecutivos, o sea de variedades derivadas del inglés y que son el resultado de colonizaciones, repoblaciones o transferencias efectuadas en una determinada época histórica. En Italia, en cambio, se habla de dialectos constitutivos porque todos derivaron de las raíz común latina y se desarrollaron de manera independiente a lo largo de los siglos. A ellos cada día se les otorga más prestigio, aunque no tienen, y quizás nunca tengan, un carácter oficial. Pero cabe añadir que poco a poco van perdiendo el valor negativo que se les ha atribuido durante mucho tiempo. Lo demuestran las tendencias de la música contemporánea que, cada vez más, se expresa a través del repertorio dialectal. Y la literatura, que hoy en día cuenta con muchísimos ejemplos de autores que emplean en su obra todas las variedades. Y Camilleri es uno de estos.

3.5. Especificidad de la lengua de Camilleri

⁶⁰ Pier Paolo Pasolini, “Intervento sulla questione della lingua”, en *Letteratura e questione della lingua*, op. cit., p.130.

⁶¹ Nosotros mantendremos la oposición terminológica entre lengua y dialecto, además utilizada en todos los trabajos de dialectología italiana. Pero es oportuno recordar siempre la diferencia semántica que caracteriza las definiciones de la palabra “dialecto” aceptadas en los diferentes países.

¿De qué tipos de variedades lingüísticas se sirve en la construcción de sus novelas? ¿Y a qué nivel las utiliza?

Camilleri parte de la gramática italiana creando una forma híbrida, mezcla de italiano y dialecto, y con rasgos peculiares a nivel fonético, morfosintáctico, léxico y fraseológico.

Se expresa a través de seis variedades principales:

- 1) italiano regional de Sicilia
- 2) dialecto siciliano local
- 3) italiano popular
- 4) italiano estándar
- 5) otros dialectos
- 6) otras lenguas

Italiano regional de Sicilia: se trata de un tipo de “interlengua”, la variedad diatópica del italiano estándar tal como se habla en Sicilia. De acuerdo con Telmon, los italianos regionales son “sistemas dialectales intermedios autónomos, coherentes, dinámicos y relativamente estructurados, en los que la interferencia es constituida por el substrato dialectal «primario»”.⁶² Es la variedad más común en las obras de Camilleri, la que expresa la voz del autor, y protagoniza tanto el discurso indirecto como el directo. El narrador es externo a los acontecimientos, pero al mismo tiempo es parte del mismo universo. La impresión es que esté hablando “un espectador presente en la historia si bien no directamente implicado, un individuo perfectamente integrado en el ambiente”.⁶³

Desde el punto de vista fonético, es una variedad caracterizada por determinados fenómenos que son propios de la lengua hablada, pero que muchos escritores, como el nuestro, reproducen como rasgo estilístico en la grafía. Tanto por lo que se refiere a esta variedad como por las que indicaremos más adelante, los rasgos característicos

⁶² T. Telmon, “Varietà regionali”, en A. A. Sobrero (ed.) *Introduzione all'italiano contemporaneo*, p.100.

⁶³ Simona Demontis, *I colori della letteratura*, p. 102.

presentes en todas las novelas son muy numerosos: nos limitaremos aquí a destacar algunos de los principales.⁶⁴

- Apócope de los nombres personales, propios y comunes, con función apelativa. Ej: *Montalbà*/ Montalbano (*Il cane di terracotta*, p. 34); *Catarè*/ Catarella (*Il cane*, p. 26); *Sciavè*/ Sciaverio (*Il birraio di Preston*, p. 53).

- Duplicación de consonante, o de una sílaba entera, en posición intervocálica. Ej: *qualisisiasi*/qualsiasi “cualquier” (*Il cane*, p. 10).

- Inserción de vocal para facilitar la pronunciación de algunos nexos consonánticos. Ej: *fantasima*/ fantasma (*Il birraio di Preston*, p.17).

- Escritura de las palabras inglesas tal como las pronunciaría un siciliano. Ej: *fàcchisi*/ fax (*Il cane*, p.23).

A nivel morfosintáctico, el italiano regional se caracteriza por algunas formas que lo diferencian de la variedad estándar. Son característicos del italiano de Sicilia fenómenos como:

- acusativo precedido por la preposición “a” (herencia del castellano). Ej: *se conoscevi a chi?*/ se conoscevi chi? “si conocías a quién” (*Il cane*, p. 15).

- Uso del pretérito indefinido en lugar del pretérito perfecto. Se trata de un rasgo característico de toda la narración: el pretérito perfecto es casi inexistente, mientras en el resto de Italia se está perdiendo el uso del pretérito indefinido. Ej: *che dicisti?*/ Che hai detto? “¿Qué has dicho?” (*Il cane*, p. 12).

- Uso peculiar de los pronombres personales: *ci* en lugar de *gli*, *le*, *loro*. Ej: *che ci domandasti?*/ Che gli domandasti? “¿Qué le preguntaste?” (*Il cane*, p. 15).

⁶⁴ Hemos utilizado las siguientes ediciones italianas: Andrea Camilleri, *Il cane di terracotta*, Sellerio editore, Palermo, 1996; y Andrea Camilleri, *Il birraio di Preston*, Sellerio editore, Palermo, 1995.

- Repetición del verbo, sustantivo o adverbio. Ej: *sono nuovi nuovi/ sono nuovi* (*Il cane*, p. 23); *la costeggiò torno torno* “la costeó girando alrededor” (*Il birraio*, p. 35).

- Colocación del verbo al final de la frase. Ej: *bene sto/ sto bene* (*Il cane*, p. 12) o la frase típica que identifica al comisario: *Montalbano sono/ sono Montalbano* (*Il cane*, p.104). O dislocación del tema a la derecha o a la izquierda. Ej: *la febbre, mi venne, a quaranta* “la fiebre me subió a cuarenta” (*Il birraio*, p. 18).

A nivel léxico es notable la interferencia entre dialecto y lengua. El bagaje léxico de Camilleri es muy heterogéneo. Contiene también algunos términos cultos. Son innumerables las palabras regionales utilizadas en las novelas: se trata de palabras que derivan del dialecto pero que se han difundido a nivel regional sin posibilidad de distinguirlas de la lengua nacional. Ej: *cato/ secchio* “cubo” (*Il cane*, p. 11). O, a menudo, se trata de términos italianos que de alguna manera se sicilianizan por el cambio de una vocal, una consonante o la añadidura de un sufijo siciliano: *casuzza* “casita” (*Il cane*, p.11). Es además frecuente el uso de palabras vulgares, sobre todo de origen siciliano. Ej: *lei non sa un’amata minchia* “usted no entiende una mierda” (*Il birraio*, p.18); *il prefetto si amminchiò* “el prefecto se ha vuelto imbécil” (*Il birraio*, p. 25).

Finalmente, el lenguaje de las novelas de Camilleri es rico en refranes y modismos típicamente sicilianos. Ej: *venire gana/ venire voglia* “entrar ganas” (*Il cane*, p. 9); *rompere i cabasisi/ rompere i coglioni* “tocar los cojones” (*Il cane*, p. 99).

Dialecto siciliano local: Es un tipo de variedad que reproduce la que se habla en la zona nativa del escritor, es decir Porto Empedocle. La emplean muchos personajes, sobre todo los campesinos y Adelina, la sirvienta del comisario. Se trata de una lengua diferente en todos los aspectos de la gramática, y, por lo tanto, con verbos, pronombres, artículos y demás elementos propios. Camilleri la usa:

- en el discurso directo de algunos personajes. Ej: *Madunnuzza beddra! Pazzo niscì! L'osso du coddru si ruppe!* “Madre mía! Se volvió loco! Se rompió el hueso del cuello! (*Il cane*, p.235)
- en los refranes. Ej: *Futtiri addritta e caminari na rina, portanu l'omo a la ruvina* “follar de pie y andar sobre la arena, dejan al hombre hecho una pena” (*Il cane*, p.143, traducción al castellano de María Antonia Menini Pagès).
- en los elencos sinonímicos: *vignarole, attuppateddri, vavaluci, scataddrizzi, crastuna* “de viñedo, tapahuecos, caracoles de huerta, babosas, caracoles comunes” (*Il cane*, p. 129, traducción al castellano de Menini Pagès).
- en los nombres de los platos típicamente sicilianos: *attuppateddri al sugo* (*Il cane*, p.189); *pasta 'ncasciata* (*Il cane*, p.120).
- en nombres propios de persona: *Tano u grecu* (*Il cane*, p. 14); *Turiddru Macca* (*Il birraio*, p. 63).
- en nombres de lugares: *U crasticeddru* (*Il cane*, p. 89).

Italiano popular: es una especie de lengua macarrónica, mezcla de italiano burocrático y dialecto: un experimento de laboratorio, cuyo resultado es una lengua cómica, propia de quien quiere utilizar un italiano elegante, pero no tiene la capacidad y la cultura necesarios. La hablan los campesinos y los jefes de la mafia que intentan aparentar una cultura que no poseen. Ej: Tano u grecu cuando dice: *al piacere d'accunuscìri pirsonalmente di pirsona il famoso commissario Montalbano* “el placer de conocer personalmente de persona al famoso comisario Montalbano (*Il cane*, p.19). Es además característica de un personaje de las novelas policíacas que trabaja en la comisaría: Agatino Catarella. Su manera de expresarse representa su misma personalidad: patoso, lento a entender y a actuar, desubicado, incapaz de llevar a cabo los recados más simples. Las charlas con él implican una conversación “en el mejor de los casos difícil, cuando no origen de desgraciados y peligrosos equívocos”.⁶⁵ Merece la pena transcribir una frase entera de *Il cane*, novela en la que aparece por primera vez:

⁶⁵ Andrea Camilleri, *El perro de terracota* (traducción española de María Antonia Menini Pagès), Ediciones Salamandra, Barcelona, 2005, p. 24.

- C'è una littra personale per lei che ora ora portò la posta” disse Catarella e sottolineò sillabando “pir-so-na-le”.
- Catarè, dove l’hai messa la lettera?
- Se le dissi che era pirsonale! si risenti l’agente.
- Che significa?
- Significa che essendo che era pirsonale, abbisognava farla aviri alla persona.
- Va bene, la persona é qui, davanti a te, ma la lettera dov’è?
- E’ dove doviva andare. Dovi la pirsona pirsonalmente abità. Dissi al postino di portarla a casa sò di lei, signor dottori, a Marinella”. (*Il cane*, p. 57)

Traducción al castellano de Menini Pagès:

- “Hay una carta personal para usted que acaba de traer ahora mismo el correo - contestó Catarella, subrayando la palabra “per-so-nal”.
- Catarè, ¿dónde has puesto la carta?
- ¡Si ya le he dicho que era personal! – contestó el agente en tono ofendido.
- ¿Y eso qué quiere decir?
- Quiere decir que, siendo que era personal, se tenía que entregar a la persona.
- Muy bien, la persona está aquí en tu presencia. ¿dónde está la carta?
- Está donde tenía que estar. Donde la persona vive personalmente. Le dije al cartero que la llevara a su casa de usted, seños *dottori*, a Marinella” .

Italiano estándar: el autor utiliza también la variedad estándar, si bien son muy pocos y breves los lugares que la contienen. Es la lengua usada para los temas de actualidad, la descripción de los programas televisivos, la presentación de algunos personajes y la cita de fuentes como testimonio. Tiene un papel fundamental en cuanto es la lengua de la comunicación convencional y la falsedad: los personajes que la emplean son generalmente los “malos”, los que miran más a la forma que a los hechos y que se mueven en la realidad sin seguir ningún código ético. En particular, los políticos y los personajes que tienen un alto cargo institucional hablan con una sintaxis afectada y un estilo hoy en desuso; se contraponen, sobre todo en las novelas del comisario Montalbano, al grupo de la gente “onesta”, aunque la división no es tan maniquea y el uso de la lengua no estándar no es, en absoluto, sinónimo de bondad.

Esta variedad aparece también cuando los hablantes son cultos y pertenecen a regiones diferentes de Italia, como lengua franca que puede permitir la comprensión del discurso del otro. También en estos casos, la comunicación no deja de ser afectada y, de alguna manera, artificial; es la prueba el hecho de que los hablantes pronuncian sus monólogos siempre en dialecto o, asimismo, prefieren su código nativo cada vez que hablan enfurecidos o en situaciones de intimidad.

Otros dialectos: Camilleri no duda en recurrir a otros dialectos italianos. En este sentido, *Il birraio di Preston* es sin duda una obra ejemplar por la presencia de un auténtico *pastiche* dialectal que refleja una Italia unida desde el punto de vista político, pero fragmentada desde el lingüístico. Gadda es su punto de partida, pero Camilleri toma distancias respecto a este escritor porque el suyo no es un intento de representación expresionista de la realidad, sino una elección que responde a la voluntad de ser fiel al mosaico de lenguas que caracteriza Italia. En *Il birraio di Preston* encontramos, a parte de las variantes regional, estándar y siciliana, también el florentino, el romano, el milanés y el turinés.: un dialecto sustituye a otro mientras que el italiano representa, una vez más, el lenguaje de la burocracia y de la formalidad.

Las características dialectales tienen también su correspondencia gráfica:

(florentino): *Avanti, avanti, 'arissimo* “adelante, adelante, queridísimo” (*Il birraio*, p. 39), con el apóstrofo que indica la particular aspiración, llamada “gorgia”, de la zona de Florencia.

(romano): *Te lo devo dì de core, amico: a me nun me ne frega gnente der perché fai na cosa, a me me basta che la fai* “te lo tengo que decir de corazón, amigo: a mi no me importa por qué haces una cosa, a mi me basta que la hagas” (*Il birraio*, p. 106).

(milanés): *Me lo merito! me lo merito sì, per avere sposato la figlia di una lavandêra. Vado a fà la pissa.* “¡Me lo merezco! ¡Me lo merezco, sí, por haberme casado con la hija de una lavandera. Voy a mear. (*Il birraio*, p. 142).

(turinés): *Porta 's mesage al Cumand. Conseinlu it man del general Casanova. Veui la risposta per sta seira. Ti y la fas?* “lleva el mensaje a la comandancia.

Entrégaselo al general Casanova. Quiero la respuesta para esta noche. ¿Podrás conseguirlo? (*Il birraio*, p. 83).

Términos extranjeros: Normalmente las novelas no contienen léxico de otras lenguas, pero a veces se encuentran anglicismos (si bien, como hemos visto, escritos a la siciliana) y palabras de otras lenguas. En *Il re di Girgenti*, la obra más compleja de Camilleri por la trama y por el lenguaje y todavía no traducida, quizás por la inmensa dificultad que proporcionaría, están mezclados italiano, siciliano y castellano. Mientras en *Il birraio di Preston*, encontramos fragmentos en alemán o en un italiano “alemanizado”. Ej: *was ist denn? Che c'è? o fai subito in kamera tua* “was ist denn? ¿qué pasa?” “vete a tu cuarto” (*Il birraio*, p. 11).

Todas las variantes lingüísticas utilizadas construyen un lenguaje que ha sido definido de muchas maneras diferentes: “lengua *pastiche*”, “mixtura”. “hibridación”, “connubio”.

En *Il birraio*, el autor afirma además que todas se pueden articular según tres maneras diferentes de hablar que en Sicilia la gente define como latín, siciliano y espartano. Cuando se habla en “latín” se usan expresiones claras, comprensibles por todos; se habla en “siciliano” cuando en cambio se prefiere una manera oscura y retorcida; finalmente, “espartano” es sinónimo de habla vulgar, con palabrotas.

Nos parece oportuno completar este panorama de los recursos lingüísticos empleados por el autor, mencionando otra variedad presente en *Il birraio*, variedad no de usuario, como las indicadas hasta ahora (aunque sigue caracterizándose por sus rasgos de italiano regional de Sicilia), sino de uso. Se trata de un lenguaje jergal, relacionado con el mundo de la navegación y aquí usado para describir la escena del primer encuentro galán entre dos jóvenes. La página constituye, sin duda, uno de los momentos más divertidos de la narrativa camilleriana, donde su pluma da prueba de su indiscutible talante humorístico y de experimentación lingüística. Vale la pena remitir a sus palabras para disfrutar de su original puesta en escena:

Fu allora, per effetto di controluce, che Concetta Riguccio vedova Lo Russo si addunò che lui era completamente nudo –ma quando si era spogliato? appena trasuto o aveva caminato così sopra la canala?- e che tra le gambe gli pendevano una trentina di

centimetri di cavo d'ormeggio, di quello grosso, non di barca ma di papore di stazza, cavo che poggiava su una bitta d'attracco curiosamente a due teste. A quella vista un'ondata più forte la travolse, la fece piegare sulle ginocchia. Malgrado la nebbia che di colpo si era parata davanti ai suoi occhi, vide la sagoma di lui dirigersi con precisione, fare rotta sicura verso il posto dove lei si teneva ammucciata, fermarsi davanti al zanzariera, calarsi a posare a terra il candeliere, afferrare la muschittera e isarla di colpo. No sapeva, la vedova, che bussola per lui era stata non la vista, ma l'udito, il lamentoso tubare di palumma che lei si era messa a fare senza manco rendersene conto. Lui se la vide davanti inginocchiata, che rapriva e serrava la bocca come una triglia pigliata nella rete (*Il birraio*, p.28-29).

Traducción española de Juan Carlos Gentile Vitale:

Fue entonces que, por efecto de la contraluz, Concetta Riguccio, viuda de Lo Russo, se percató de que él estaba completamente desnudo –pero, ¿cuándo se había desvestido? ¿en cuanto había entrado o había caminado así por encima del alero?- y de que entre las piernas le colgaban unos treinta centímetros de cable de amarre, de aquel grueso, no de barca sino de barco de carga, cable que se apoyaba en una bita de atraque curiosamente de dos cabezas. Ante aquella visión una oleada más fuerte la arrolló y la hizo caer de rodillas. A pesar de la niebla que, de golpe, se había levantado ante sus ojos, vio que la silueta de él se dirigía con precisión, en ruta segura, hacia el sitio donde ella permanecía escondida, se detenía delante del mosquitero, se agachaba para posar el candelero en el suelo, aferraba el mosquitero y lo izaba de golpe. No sabía, la viuda, que la brújula para él no había sido la vista, sino el oído, el quejoso arrullo de paloma que ella había empezado a hacer sin ni siquiera darse cuenta. Él la vio delante suyo arrodillada, abriendo y cerrando la boca como un salmonete cogido en la red.

3.6. Inteligibilidad y éxito de la lengua

A pesar de la amalgama lingüística con base siciliana, Camilleri es leído, y con éxito, en toda Italia. El escritor ha conseguido que los lectores entraran en su mundo, sea cual sea su procedencia geográfica. Gracias a sus novelas el italiano de Sicilia y el siciliano son conocidos y reconocidos en todo el territorio nacional y asimismo muchos escritores tras él y su éxito han empezado a utilizar su propio bagaje

dialectal en las obras. Hoy en día, más que nunca, se ha puesto de moda el uso del dialecto en literatura: antes se le consideraba una lengua baja, no digna de ser expresión artística, mientras hoy tiene el mismo estatus que la lengua estándar. Podemos encontrar antecedentes de este fenómeno en la literatura, pero casi todos pertenecen al mundo del teatro, donde la gestualidad y la escenografía acompañan el discurso y juegan un papel fundamental en la comprensión del texto. Aquí se trata solo de lectura, de páginas escritas con base sobre todo dialectal. Y no solamente se trata de algo curiosamente inteligible por todos, a nivel nacional, sino que la crítica comparte la idea que la fuerza y el éxito de estas novelas dependan en buena medida de este tipo de invención lingüística que “envuelve al lector como una dulce bata haciendo que se sienta a sus anchas”.⁶⁶

Camilleri ha sido fiel a su mismo en toda su producción, a pesar de las críticas y de los problemas de carácter editorial con los que tuvo que enfrentarse. Su editora al principio se mostraba perpleja y escéptica respecto a la idea de poder vender un producto lingüísticamente tan complejo, pero la respuesta del público tras las primeras publicaciones la convenció de su viabilidad. El autor continuó su camino, aceptando y discutiendo las críticas, pero siempre fiel a la voluntad de utilizar un lenguaje auténtico y familiar. La continuidad estilística es una nota característica de sus obras porque todas recurren a este lenguaje mixto, el más adecuado para presentar su mundo, e incluso refuerzan su presencia a medida que se hacen más conocidas y apreciadas. Y está claro que su coherencia ha sido premiada. De acuerdo con Simona Demontis,

el lenguaje “nacional” medio, por más que sea sin duda más comprensible, no seduce como la lengua mezclada, que pone a prueba al lector, lo desafía, lo invita casi a reconstruir un puzzle lingüístico. Pero si el puzzle pierde su fascinación una vez terminado, puesto que las piezas pueden encajar sólo de una manera, y no hay otras posibles soluciones, el *pastiche* de Camilleri, justamente por su falta de univocidad, aumenta su atracción, “como un puzzle que contemplara más soluciones” [...], pero el escritor ha tenido la agudeza de cortar las piezas de modo que se pueden obtener distintos dibujos, no solamente los que él mismo tenía en la mente.⁶⁷

⁶⁶ Corrado Augias, “L’Italia si tinge di giallo”, *La Repubblica*, 8 de julio de 1998.

⁶⁷ Simona Demontis, *I colori della letteratura*, p. 60-61.

De hecho, en estas obras no hay glosarios de términos sicilianos. Sólo en la primera, *Un filo di fumo*, el editor Garzanti le pidió una lista de términos dialectales para ayudar a los lectores italianos a comprender el texto y entrar en este universo siciliano. En todas las novelas sucesivas, publicadas con la editorial Sellerio, el lector tiene que recurrir a su intuición y apoyarse en los otros procedimientos utilizados por el autor para facilitar la lectura. La falta de glosarios se puede interpretar como la voluntad de no traicionar el mundo representado, que en realidad se puede descifrar a través de una lectura atenta, y el lector precavido lo sabe y es más, acepta el reto con placer. La ayuda explícita del glosario queda sustituida por estrategias que el autor adopta para que quien lea su obra pueda alcanzar la comprensión global de su “visión del mundo”. Hemos dicho que la presencia del dialecto se va haciendo cada vez más notable en toda la producción, lo cual quiere decir que la dificultad de lectura va aumentando. Pero cabe decir que un lector fiel que haya empezado desde el principio se acostumbra poco a poco a este vocabulario heterogéneo. Además, en todas se repiten grupos de palabras y de expresiones que constituyen el núcleo de su bagaje dialectal (*taliare* “mirar”, *tambasiare* “merodear”, *acchianare* “subir”, *arruspighiarsi* “despertarse”, *picciddro* “niño” ...) y que el lector aprende a reconocer. La frase y el contexto son elementos fundamentales para llegar al significado, y habrá que leer con mucho cuidado para captarlo. Además, en las novelas policíacas otro auxilio es ofrecido por la recurrencia de situaciones y personajes y por el uso de citas y referencias famosas para un lector aficionado a este género.

El autor se vale de muchas tretas para aclarar un término y así llegar al público italiano:

- pone después del vocablo dialectal el correspondiente italiano o italianizado
- interviene él mismo para explicar de manera extendida el significado de la palabra usada
- el personaje aclara un término por él usado, cuando se lo pide el interlocutor
- durante un diálogo, se usa la misma palabra en dialecto y después en italiano
- las frases sicilianas están enteramente traducidas al italiano

- algunos diálogos son realmente metalingüísticos y tienen como argumento la palabra y su significado

Todas estas estrategias son más comunes en las primeras novelas, cuando todavía no se conocía el lenguaje de este escritor y sus obras no habían alcanzado fama internacional. En las más recientes, Camilleri puede contar con un público de aficionados, la mayoría del norte de Italia, que entiende su “sicilianidad” y que ha adquirido familiaridad con todo este repertorio *sui generis*.

Es sorprendente la naturaleza prolífica de la producción de este escritor, que últimamente ha publicado casi dos títulos al año. Hemos destacado la importancia de las novelas civiles, pero cabe recordar que el “caso Camilleri” estalló sobre todo con el *boom* de Montalbano, favorecido también por la afortunada serie televisiva que ha llevado estas historias a la pantalla. Cuando aparecieron las primeras novelas de la serie, comenzó a hablarse del fenómeno e incluso cambió el tipo de público: si las novelas históricas apasionaban a los lectores de una edad de entre 40 y 70 años, las del comisario empezaron a cautivar a los más jóvenes, figurando siempre en la lista de los libros más leídos, con la única excepción de *El birraio di Preston* que, como representante de la otra corriente, se ha mantenido durante mucho tiempo en la clasificación. La gran intuición de Camilleri consiste en el hecho de haber entendido que ya se había derrumbado cualquier tabú social sobre el dialecto y que era posible una colaboración entre todas las variedades; su genio, en la capacidad de conseguir un equilibrio perfecto entre todos los elementos, creando un lenguaje personalísimo que lo convierte en uno de los escritores más originales de la literatura italiana contemporánea.

4. La traducción de las novelas de Camilleri

“El estilo del modelo es el dato objetivo que el traductor transforma de forma subjetiva”

(J. Levy)

4.1. Una ventana al extranjero: Andrea Camilleri en el mundo

“En estas traducciones no hay huella, o casi, de mi escritura, de mi voz. Y entonces, ¿por qué?”.⁶⁸ Así se expresa Andrea Camilleri al hacer referencia a la traducción de sus obras, en particular a las versiones americana y japonesa. La nota de amargura que filtra a través de tal afirmación se hace eco de las problemáticas de traducción presentadas por su obra, y que hemos ido anticipando hasta ahora. Su personal “voz”, mezcla colorida de dialecto y lengua estándar, resulta ser una poderosa arma de seducción para el público italiano; pero, justamente por su combinación multiforme, se convierte en un instrumento muy difícil de manejar a la hora de traducirlo a un idioma extranjero y, por lo tanto, a un contexto lingüístico y cultural diferente. Camilleri ha encontrado su personal forma de expresión, adaptando una lengua, no necesariamente real, a su necesidad de vivificar en la página escrita el ambiente siciliano. Para interpretar el mundo de Vigàta, que él mismo define como el pueblo más inventado de la Sicilia más típica, necesita recurrir a la lengua autóctona y hacerla portavoz de la puesta en escena de la farsa existencial. El escritor, consciente de su especificidad y de las razones de su éxito, se pregunta si las traducciones consiguen respetar realmente el espíritu de su obra, es decir, si reflejan el estilo del original con su colorido y claroscuro, devolviéndoselo fielmente al nuevo lector. Disgustado ante la constatación de la falta de correspondencia entre el original y algunas de sus traducciones, llega a interrogarse sobre la pertinencia de trasvasar su obra de un idioma a otro. Sin querer entrar aquí en el tema de la legitimidad artística o menos de traducir una obra literaria, queda el hecho de que el autor Camilleri pone al traductor frente a un camino hirsuto y lleno de obstáculos. Como afirma su traductor al alemán, Moshe Kahn, el punto de partida puede ser la consideración que el dialecto no hay que traducirlo, sino tratarlo. Kahn afirma que la traducción no pierde el sabor, sino que lo cambia, y que el cambio se realiza “en el momento de su adaptación a las particularidades, a las idiosincrasias de otra lengua, que son particularidades léxicas y semánticas, particularidades de ritmos sintácticos, particularidades de ambiente, particularidades gramaticales”.⁶⁹ Destaca la importancia del contexto de llegada con todos los factores culturales y lingüísticos

⁶⁸ Andrea Camilleri, entrevista de Simona Demontis, “Elogio dell’insularità”, publicada en *La grotta della vipera*, Núm. 88, 1999.

⁶⁹ Moshe Kahn, “Il dialetto nelle traduzioni di Andrea Camilleri”, en *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, Sellerio Editore, Palermo, 2004, p.180.

que determinan la elección de la estrategia traductora. Por ello, es interesante echar un vistazo a las soluciones escogidas por los traductores de las principales lenguas europeas, para pasar después al análisis en profundidad de la obra camilleriana en España y Cataluña.

Camilleri está en contacto con muchos de sus traductores, que recurren a él en los momentos más difíciles, interrogándolo sobre la posibilidad de una opción u otra: tiene el lujo de poder supervisar, como un padre cuidadoso, algunas de las versiones extranjeras de sus novelas. Y de hecho, en muchos de los países en los que han sido traducidas, se han logrado versiones de altísima calidad que, además de trasvasar magistralmente el “contenido” de partida, han enriquecido la lengua y la cultura de llegada, realizando la que para George Steiner es una de las finalidades últimas de la traducción. Al referirse a aquellos ejemplos de traducción que parecen alcanzar el máximo nivel de “perfección” posible, Steiner afirma que “hay traducciones que no sólo ilustran la vida en su totalidad, sino que, al hacerlo, enriquecen y amplían los instrumentos de trabajo de su propia lengua”.⁷⁰ De acuerdo con él, las traducciones más excepcionales serían las que “restituyen, que establecen un equilibrio, un momento de equidad perfecta entre dos obras, dos lenguas, dos mundos de experiencia histórica y sensibilidad contemporáneas”.⁷¹ Pero es empresa ardua identificarlas. Por ello, no pretendemos señalar los “camino de perfección”, sino deslindar los más interesantes, innovadores y, a la vez, respetuosos con el original, emprendidos hasta ahora por los traductores.

En diferentes ocasiones, Camilleri ha alabado la labor de traducción llevada a cabo en Francia, primer país que se ha lanzado, y con éxito, a esta hazaña editorial. Sergio Quadrupani y Dominique Vittoz son los dos héroes de la empresa, traductores expertos y extremadamente cultos. El primero, escritor y traductor de París, ha vertido en su lengua todas las novelas del comisario Montalbano. Su objetivo ha sido el de recrear la misma atmósfera y, para conseguirlo, ha optado por mantener los mismos niveles de lengua usados por Camilleri. Para limitarnos solo a las variantes principales, diremos que usa el francés estándar para traducir el italiano estándar; el

⁷⁰ George Steiner, *After Babel*, Oxford University Press, Oxford, 1992; traducción española de Adolfo Castañón y Aurelio Major, *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y de la traducción*, Fondo de cultura económica, México, 1995, p. 414.

⁷¹ George Steiner, *Después de Babel*, p. 414.

italiano regional de Sicilia se convierte en francés meridional, de Provenza, de gran difusión en todo el país gracias a la tradición occitánica y, además, portador del original sabor mediterráneo; y, finalmente, las frases en siciliano se presentan en su forma original, con la traducción francesa entre paréntesis. El traductor se ha arriesgado, pero, sin duda, su esfuerzo ha sido premiado; de hecho, las novelas de Montalbano han llegado cada una a los 40.000 ejemplares en Francia y las reseñas en la prensa han hecho particular hincapié en la perfección de la traducción. Lo mismo se puede decir del resultado del trabajo de Dominique Vittoz, profesora de filología italiana en Lión. La traductora destaca la diferente “elasticidad” de los dos idiomas en relación, y hace hincapié en el centralismo lingüístico de su país, que ennoblece el francés de París en detrimento de las variantes regionales, y en el formalismo académico que impone el respeto de la norma y el control del lengua, a nivel tanto escrito como oral. Para traducir a Camilleri, ha decidido liberarse de la obsesión por la pureza lingüística y hurgar en su memoria para encontrar una variedad regional que pudiera transmitir los sonidos y colores del habla del escritor: ha llegado a la creación de una lengua híbrida, simbiosis de francés estándar y variante franco-provenzal de Lión. Explica que el habla de Lión ofrece, al mismo tiempo, “un auténtico patrimonio lingüístico y un efecto de extrañamiento que no remite a una concreta región de Francia con sus características geográficas, sociales y humanas”.⁷² Asimismo, refuerza su elección traductora recordando la tradición literaria lionesa, constituida por novelas policíacas, de ambientación campesina, y un amplio repertorio de teatro de títeres. Como vemos, los traductores no tienen en cuenta solamente los rasgos lingüísticos, sino también los factores literarios y culturales.

“Traductor espléndido” es el epíteto que Camilleri destina a su “convertitor” alemán, el ya mencionado Moshe Khan. En Alemania lo definen, en cambio, como el “traductor especialista en novelas italianas intraducibles”, debido a sus trabajos anteriores con autores italianos dialectales, entre ellos Pier Paolo Pasolini. Moshe Kahn resuelve el problema que le plantea el *pastiche* lingüístico camilleriano desarrollando una jerga falta de connotación geográfica y comprensible por todo tipo de público. Se niega a recurrir a un dialecto concreto, como por ejemplo el bavarés,

⁷² Dominique Vittoz, “Quale francese per tradurre l’italiano di Camilleri? Una proposta non pacifica”, en *Il caso Camilleri*, p. 196.

del sur de Alemania, porque cree que no devolvería la “mediterraneidad” de las novelas y que situaría al lector en un contexto demasiado ajeno al espíritu original. Sostiene, por lo contrario, que es imprescindible que una novela italiana mantenga, en una lengua extranjera, su “italianidad”, y es también por eso que, en muchas ocasiones, conserva incluso el original siciliano, seguido por su traducción. La traducción al alemán proporciona problemas ulteriores relacionados con las enormes divergencias lingüísticas entre la lengua de partida y la de llegada. Esta se caracteriza, sin duda, por una mayor rigidez, debida a su construcción sintáctica que niega al traductor la posibilidad de jugar con la gran versatilidad verbal con la que cuentan, en cambio, sus colegas románicos.

Muy diferente es la situación en el mundo anglosajón, donde solo se han traducido las novelas del comisario Montalbano, y con un retraso bastante considerable con respecto a los demás países extranjeros. Se sabe que en esta área lingüística, sobre todo en los Estados Unidos, la política traductora tiende a conformar cualquier texto extranjero a los cánones estilísticos y culturales propios del país. De acuerdo con Stephen Sartarelli, traductor americano de Camilleri, cuando los correctores editoriales “encuentran algo fuera de lo normal, un vocablo, una construcción sintáctica, una alusión, no un error, sino simplemente algo insólito, quieren suprimirlo enseguida y recurrir a la solución más común y fácil”.⁷³ Los Estados Unidos se caracterizan también por una fuerte resistencia a la importación tanto de novelas como de películas extranjeras: los editores no quieren publicar libros cuya lengua original no sea el inglés y cada año el porcentaje de libros extranjeros editados es realmente bajo. Estos argumentos llevan a la conclusión de que en los Estados Unidos es realmente difícil tratar con un autor cuya originalidad y grandeza derivan sobre todo de su desviación de la norma lingüística. En el caso de Camilleri, se añade un tipo de extrañeza derivado de la temática tratada: el ambiente siciliano con sus personajes excéntricos y sus paradójicas dinámicas sociales, que distan mucho del escenario típico del género policial americano. Stephen Sartarelli ha optado por mantener de alguna manera la extrañeza, pero sin recurrir a los dialectos ingleses que, hoy en día, de acuerdo con él, están casi ausentes, a parte de algunas excepciones. Prefiere remitir al repertorio del *slang* americano, en particular de la

⁷³ Stephen Sartarelli, “L’alterità linguistica di Camilleri in inglese”, en *Il caso Camilleri*, p. 214.

región norte-oriental del país, universalmente conocido, debido a las películas y a la televisión; además, en algunas ocasiones, se atreve a traducir de manera literal los modismos repetidos de Camilleri, manteniendo una forma de teatralidad y, al mismo tiempo, de originalidad que, poco a poco, se va asentando en el imaginario del lector. Esta actitud refuerza la idea según la cual una traducción puede, y a veces incluso debe, crear nuevos espacios en la lengua de llegada. De acuerdo con Walter Benjamin,

la traducción está tan lejos de ser la ecuación inflexible de dos idiomas muertos que, cualquiera que sea la forma adoptada, ha de experimentar de manera especial la maduración de la palabra extranjera, siguiendo los dolores del alumbramiento en la propia lengua.⁷⁴

Sartarelli, en efecto, da a la luz nuevas expresiones inglesas con el objetivo concreto de sumergir al lector en una atmósfera alienante y de mantener el humor y la comicidad jugando con el lenguaje.

Estos ejemplos demuestran que cada lengua y cada contexto cultural piden la elección de una opción traductora diferente, según la relación con el texto de partida y, a la vez, el marco de negociación nuevo al que se adscribe. Se podría citar el trabajo de Simonetta Neto, traductora italiana al portugués que aduce la ausencia de dialectos en la lengua de llegada para justificar invención de un vocabulario *ad hoc*, que ella misma define como “vocabulario Camilleri” y que restituye un lenguaje coloquial, no literario, y divertido como el original; o los de Helina Kangas y Jon Rognlien, traductores respectivamente al finlandés y al noruego, que prefieren mantener la originalidad dejando algunas palabras notas en italiano, a partir de la consideración que, para su público, esta estrategia es trasgresora tanto como el siciliano para un italiano del norte. Casi todos los traductores⁷⁵ se quejan de la pobreza de dialectos de sus países y, por lo tanto, han abogado por la opción de crear

⁷⁴ Walter Benjamin, “La tarea del traductor”, en Miguel Ángel Vega (ed.), *Textos clásicos*, p. 311.

⁷⁵ Toda la información sobre las traducciones de Camilleri en los diferentes países del mundo deriva de las entrevistas a los traductores, publicadas con el título *Montalbano je suis*, en la página web del “Camilleri fans club”: www.vigata.org; y, asimismo, de las ponencias de los traductores, presentadas en el congreso de Palermo “Letteratura e storia. Il caso Camilleri”, 8-9 de marzo de 2002, y publicadas en *Il caso Camilleri*.

una lengua artificial que refleje, de alguna manera, la “extraordinariedad” de la prosa camilleriana. Chigusa Ken, el traductor al japonés, es el único que afirma tener la ventaja de una asombrosa riqueza dialectal en su idioma, que le ha brindado la posibilidad de recurrir fácilmente a un dialecto que los comprendiera todos. Sea cual sea la opción elegida, Camilleri tiene, sin duda, mucho éxito en el extranjero, y la crítica literaria internacional ha hecho hincapié en el papel que estas traducciones tan elaboradas juegan en este encuentro afortunado con el público.

4.2. Camilleri en la península ibérica: recepción y nuevo marco de negociación

Desde 1999 hasta 2005, en España se han publicado 17 novelas de Andrea Camilleri. La ingente cantidad de títulos es un dato que revela como este país representa el tercer lugar de acogida del escritor, después de Francia y Alemania. La gran mayoría de ellas se pueden encontrar tanto en castellano como en catalán y el notable número de reediciones es testigo de la simpatía que el público siente por el novelista siciliano. La primera traducción remonta a 1999, *Un mes con Montalbano*, y desde entonces se ha vuelto a publicar con un ritmo sostenido.

Sin embargo, cabe destacar que, a pesar de la importancia que el escritor siciliano va adquiriendo en el país y del interés que representa el problema de la traducción de su complejidad lingüística, son todavía muy escasos los trabajos llevados a cabo sobre la materia, tal vez porque resulta siempre molesto y, a la vez, delicado enfrentarse con este conjunto de problemáticas.

Contexto cultural de llegada

España está viviendo una etapa de crecimiento de la producción editorial, sobre todo por lo que se refiere a los títulos extranjeros, cuyo porcentaje de tiradas es, hoy en día, equiparable al de los títulos originales. Se traduce, mayoritariamente, del inglés y del francés; el italiano representa la cuarta lengua vertida, después del alemán. Andrea Camilleri no es el autor italiano más leído, ni el más vendido (la primacía le corresponde siempre a Umberto Eco, cuya novela más vendida es *Il nome della rosa*), pero sin duda está en el grupo de los favoritos, y las estanterías de

las librerías españolas acogen casi la mayoría de su producción novelesca. Hasta ahora se han traducido todas sus novelas policíacas, favorecidas además por el gran éxito que está experimentando el género en la literatura autóctona: según las últimas estadísticas de la Federación de Gremios de Editores de España, en 2004 el 35% de la población leyó novelas de intriga y de misterio, y el 7,7% novelas policíacas, y se trata, sin duda, de cifras de notable importancia. Hay que pensar, además, en el éxito de Manuel Vázquez Montalbán (al que Camilleri quiso dedicar su personaje bautizándolo Salvo Montalbano), y de Alicia Giménez-Bartlett, entre otros. Se han traducido, asimismo, gran parte de las novelas históricas camillerianas, que implican una mayor dificultad de lectura, y también de traducción, por ser aún más multilingües. Merece la pena recurrir, una vez más, a los datos estadísticos, que revelan como hasta el 42.4% de la población prefiere leer novelas históricas, es decir, que este género se consagra como el más leído en absoluto en todo el territorio español; no es un caso extraño, por lo tanto, que la novela italiana más vendida en los últimos años sea *Il nome della rosa*, un relato policial ambientado en la Edad media, y, por lo tanto, feliz combinación de los dos géneros. Camilleri aparece en España en el momento para él más favorable, cuando los lectores demuestran una particular predilección por los géneros que trata y cuando, además, los cánones literarios están experimentando una abertura, cada vez más evidente, a nuevas manifestaciones artísticas y lingüísticas. En las últimas décadas, España ha abierto cada vez más sus fronteras y las actitudes oficiales se van volviendo menos cerriles, sobre todo a consecuencia del fin de la dictadura franquista. Las literaturas extranjeras, como hemos visto, tienen hoy un papel muy importante en el mercado editorial nacional; otro fenómeno consecuente ha sido el de la extensión del conocimiento de las culturas y lenguas del resto del mundo. De acuerdo con Enric Bou,

en todo el mundo occidental se ha vivido con gran intensidad un proceso de globalización de la vida que tiene una repercusión directa en lo que leemos y escribimos. Es un momento que se caracteriza por el empuje de la multietnicidad, o la palabra de moda, el “multiculturalismo”.⁷⁶

⁷⁶ Enric Bou, “Cànon i canó: perspectives sobre literatura catalana i castellana”, en Jaume Pont i Josep M. Sala-Valldaura (eds.), *Cànon literari: ordre i subversió. Actes del col·loqui internacional*, Institut d’estudis llerdencs, Lleida, 1996, p. 159.

De ahí la aceptación de nuevos cánones y, sobre todo, la flexibilidad respecto al patrimonio lingüístico del país: ello se refleja en el abandono de la actitud purista y normalizadora, y en la disponibilidad hacia los términos extranjeros. La literatura local da testimonio de este planteamiento nuevo, favorecido también por la llegada masiva del seductor bagaje de la literatura suramericana, portador, entre otros, de diferentes modalidades lingüísticas. Y hay que recordar que la historia de la traducción de un país está estrictamente vinculada con su historia de la literatura y con las teorías estéticas más en boga en una determinada época. Por ejemplo, como vimos al referirnos a la política editorial estadounidense, el nivel de proteccionismo literario y lingüístico, determina, de manera contundente, la cantidad y la calidad de la labor traductora. En cambio, la abertura cultural, a la que hemos hecho referencia con respecto al contexto español, implica un cierto grado de libertad por parte del traductor a la hora de escoger una lengua no estándar, puesto que el lector se ha ido acostumbrando paulatinamente a un tipo de escritura multiforme. En nuestro caso concreto, el de la traducción de la obra de Camilleri, algunos traductores se han podido permitir una trasgresión de las reglas lingüísticas, justamente por la creciente flexibilidad mostrada también por las editoriales. El margen de autonomía está garantizado, desde el punto de vista jurídico, por la Ley de Propiedad Intelectual, del 12 de abril de 1996, que tutela al traductor equiparándolo, de alguna manera, con el autor de la obra original. Esta ley considera la traducción como un acto de transformación y declara que:

los derechos de propiedad intelectual de la obra resultado de la transformación corresponderán al autor de esta última, sin perjuicio del derecho de la obra preexistente de autorizar, durante todo el plazo de protección de sus derechos sobre ésta, la explotación de esos resultados en cualquier forma y en especial mediante su reproducción, distribución, comunicación pública o nueva transformación.⁷⁷

⁷⁷ Artículo 21, Apartado 2, Texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, anexa al Real Decreto Legislativo 1/1996, del 12 de abril, p. 8.

Sin embargo, es importante destacar que la tarea del traductor sigue estando condicionada por las pautas impuestas por las editoriales, que a menudo mantienen una actitud bastante conservadora, según la importancia del autor traducido y, cabe decirlo, el prestigio del traductor. Éste es una figura todavía poco respetada y apreciada en España y en el resto de Europa; sus condiciones de trabajo siguen siendo bastante precarias, y la mayoría de ellos, sobre todo los que se dedican a la traducción literaria, consideran esta tarea como una actividad secundaria en su ocupación profesional, es decir que no constituye su primera fuente de ingresos. Además, falta una historia de la literatura española estudiada desde el punto de vista de la traducción y que identifique los nombres de sus hacedores, casi siempre destinados al anonimato.⁷⁸ Hay que reconocer, sin embargo, que lentamente se va dando más importancia el papel del traductor: su nombre aparece ahora en todas las ediciones, a veces incluso en las portadas, aunque casi siempre se le niega la posibilidad de recurrir al prólogo para comentar y explicar sus elecciones estilísticas.

Esta mirada al contexto cultural, que vale tanto para España como para Cataluña, nos abastece de ulteriores herramientas indispensables para analizar, bajo distintas perspectivas, las traducciones de las novelas de Camilleri a las lenguas que nos competen.

Contexto lingüístico de llegada

Este estudio requiere, además, echar un vistazo a la situación lingüística en la que se inscribe nuestro objeto de análisis: conocer las variantes a disposición del traductor nos permite ampliar nuestros horizontes de análisis y utilizar los parámetros adecuados para establecer el grado de equivalencia adquirido por las traducciones. Aquí presentaremos sólo un somero panorama, puesto que nuestro objetivo no es

⁷⁸ Es preciso mencionar, a este propósito, los textos recientes dedicados a la historia de la traducción en España y que tratan de dar un primer empujón a esta rama de la traductología, reduciendo el tamaño de esta laguna bibliográfica. Véase, por ejemplo, Francisco Lafarga y Luis Pegenaute (eds.), *Historia de la traducción en España*, Editorial Ambos Mundos, Salamanca, 2004; José Francisco Ruiz Casanova, *Aproximación a una historia de la traducción en España*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2000.

analizar la situación dialectal del castellano y del catalán, sino situar adecuadamente el problema traductológico.

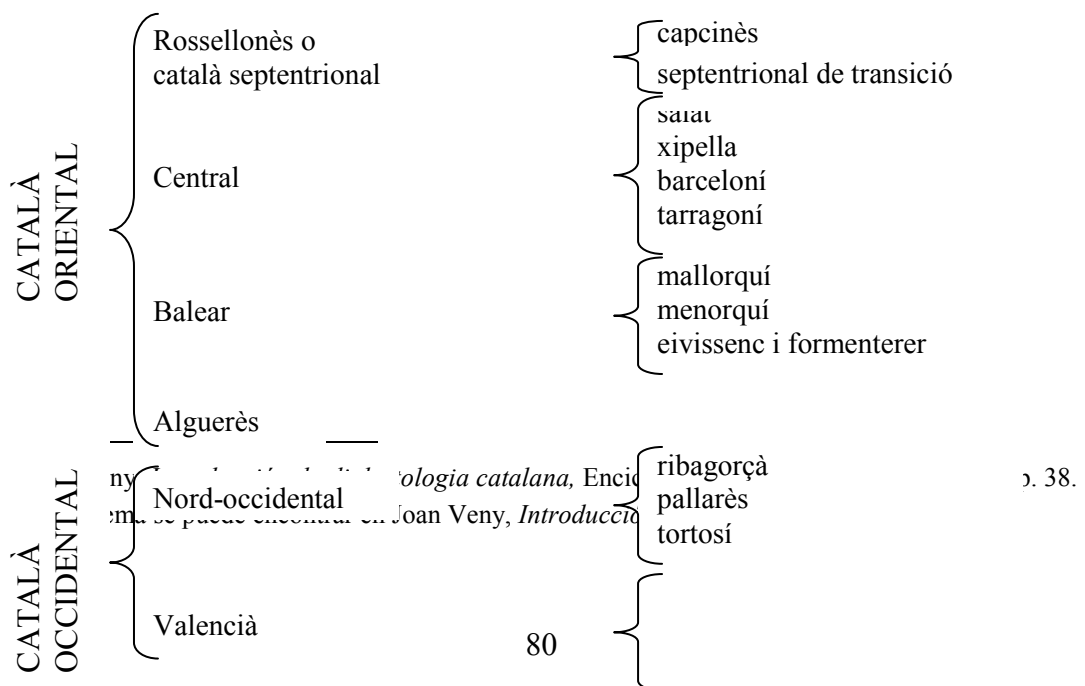
La estructura de los dialectos españoles es muy diferente de la de los italianos. Debido a la diferente evolución histórica, España tiene pocos dialectos y todos confinados en la zona norte del país. A partir de la invasión y dominio musulmanes, las lenguas derivadas del latín y del sustrato anterior fueron sustituidas por el árabe en buena parte del territorio. Esta lengua impidió, por lo tanto, la formación de dialectos diferentes y solo sobrevivieron los que se hablaban en los reinos independientes. Con la Reconquista, se impuso en buena parte de la península el español de Castilla, es decir la lengua de la monarquía reconquistadora, y desaparecieron el árabe y el mozárabe, siendo ésta la lengua de los cristianos que vivían en los territorios árabes. La historia fue más controvertida y los pasajes lingüísticos no fueron tan nítidamente marcados, pero este rápido resumen quiere explicar por qué el leonés y el aragonés, lenguas de los reinos siempre independientes, son los únicos dialectos propiamente dichos, o sea los que tienen particularidades propias de carácter fonético, léxico y morfosintáctico. Las hablas del sur y del oeste de la península, como el canario, el extremeño y el murciano, variedades que Alonso Zamora Vicente define como “hablas de tránsito”, son en realidad modalidades regionales que participan de los rasgos de los dialectos vecinos, pero que no alcanzan el rango de dialecto porque se distinguen solo por particulares rasgos fonéticos y léxicos, pero no morfosintácticos. El andaluz constituye un caso peculiar, porque según algunos lingüistas es un verdadero dialecto,⁷⁹ aunque otros lo consideran una variedad con una personalidad muy fuerte, pero con la misma estructura que el castellano y, por lo tanto, no un dialecto propiamente dicho. De este breve resumen resulta que la España castellano-hablante es un país con una estructura dialectal pobre y, a la vez, más uniforme que la italiana. Otro rasgo característico consiste en la débil diferenciación que existe entre el dialecto y la lengua literaria. Ésta contiene muchas palabras de origen dialectal, incorporadas hoy al diccionario de la Real Academia de la Lengua. Por ello, se ha definido el español como un conjunto dialectal uniforme, resultado de la adquisición de formas y vocablos de dialectos de procedencia diferente. Al puzzle italiano, donde cada pieza

⁷⁹ Véase Alonso Zamora Vicente, *Dialectología española*, Editorial Gredos, Madrid, 1985.

representa un dialecto distinto, se contrapone, por lo tanto, un tejido casi enteramente homogéneo (con la única excepción del norte de la península), pero rico en elementos dialectales. Finalmente, cabe recordar que el castellano se habla también fuera de las fronteras de España y que en cada país la lengua ha experimentado cambios notables con respecto a la variante hablada en su lugar de nacimiento. El español de América se funda en el idioma exportado por los conquistadores, es decir que se trata de una variante caracterizada por arcaísmos y, a la vez, por estructuras con un aire popular, debido a la clase social, por lo general baja, de los primeros pobladores. Las capas sucesivas de español y de los demás idiomas europeos y la influencia de las lenguas autóctonas forjaron una lengua que se presenta casi homogénea en todo el territorio americano, sobre todo en sus registros más cultos; las diferencias son, en cambio, más notables a nivel semiculto y vulgar, donde cada país privilegia un fenómeno lingüístico u otro. Se trata, de todas maneras, de variantes conocidas en todo el territorio americano y también en la península ibérica. Por ello, un traductor podría optar por el uso de una de ellas para reproducir una lengua no estándar, aunque ello implicaría seguramente una connotación geográfica muy fuerte y ajena al texto original.

En los países de habla catalana la situación lingüística es bien diferente. Se distinguen numerosos dialectos, todos inteligibles entre ellos, pero cada uno con rasgos bien marcados, sobre todo por lo que se refiere a la vocalización y a la conjugación verbal. Marcar las isoglosas de manera definida para una clasificación objetiva de los dialectos, es una empresa ardua. Se han utilizado varios criterios para diferenciarlos. Joan Veny distingue, por ejemplo, entre el criterio histórico, que se basa en la diferencia entre “dialecto constitutivo” y “dialecto consecutivo”, es decir, entre los dialectos de Cataluña que son una derivación natural del latín hablado en el territorio, y los de Valencia, las Baleares y Alguer, que son el resultado de una colonización, repoblación o transferencia efectuada en una determinada época histórica; y el criterio de vitalidad de uso, que puede ser normal, decadente o residual, según el grado de uso y de espontaneidad con el que se emplea la variante. Milà i Fontanals, en 1861, hizo la primera clasificación en dos grandes grupos dialectales: el occidental-meridional, donde, de acuerdo con él, las vocales átonas se pronuncian de manera “limpia”, y el oriental, donde se realiza el fenómeno de las

llamadas vocales neutras. Destaca, más tarde, otro grupo con rasgos fonéticos propios, el de las Baleares; así marca unas isoglosas que, si bien manteniéndose en un macro-nivel y concentrándose solo en un rasgo fonético, siguen vigentes hasta hoy en día. Los dialectólogos sucesivos trataron de distinguir más variedades dentro de cada área y se centraron, asimismo, en el análisis de otras características lingüísticas, partiendo de las fonéticas, hasta invadir el terreno de la morfo-sintaxis. No son estas páginas lugar para abordar el tema conflictivo (y no resuelto) de la definición del valenciano con respecto al catalán, es decir, si hay que considerarlo como una lengua autónoma o como un dialecto del catalán. Aquí aceptamos la propuesta de Joan Veny que, basándose en la definición de dialecto como “complejo dotado de características que se encuentran en un área que, en su interior, puede contener subconjuntos, basados en una isoglosa específica (a veces más vivaz en el pasado que actualmente) o en un conjunto de rasgos que marcan zonas de transición”⁸⁰, y acogiéndose a la macro-distinción de Milà i Fontanals, dibuja la siguiente clasificación:⁸¹



valencià septentrional
valencià apitxat
valencià meridional

Además, es interesante notar que a diferencia del italiano y del español, que derivan respectivamente del toscano y del español de Castilla, el catalán normalizado y literario no deriva solo de un dialecto: se basa en la variante central, pero acoge y respeta las demás llevando a cabo una operación de integración y síntesis lingüística.

4.3. Análisis comparado de las traducciones castellanas y catalanas

Hora es ya de adentrarnos en el complejo microcosmos de Camilleri en castellano y en catalán. Las consideraciones hechas hasta ahora y las herramientas de las que nos hemos ido proveyendo, constituyen un apoyo decisivo para poder realizar nuestro estudio descriptivo de las traducciones castellanas y catalanas de las novelas escogidas. Como hemos anticipado, analizaremos *Il cane di terracotta*, publicada en castellano, con el título *El perro de terracota*, por Ediciones Salamandra por primera vez en 1999 y, luego, reeditada dos veces en 2003; y en catalán, con el título *El gos de terracota*, editada por Edicions 62 en 1999. Pasaremos por el tamiz también la novela *Il birraio di Preston*, editada en castellano, con el título *La ópera de Vigàta*, por Ediciones Destino en 1999, y vuelta a publicar en 2000 y 2005; y en catalán, con el título *L'òpera de Vigàta*, por Edicions 62 en 2004.⁸²

Los hacedores de esta empresa son Antonia Menini Pagès, para *El perro*: traductora de renombre de autores tanto italianos como ingleses. Juan Carlos Gentile Vitale para *La ópera*: argentino de origen italiano, licenciado en filología española e italiana, escritor y traductor de muchos poetas de renombre tanto italianos, como

⁸² De ahora en adelante, a fines prácticos nos referiremos a las novelas utilizando los títulos abreviados *Il cane*, *El perro* y *El gos* para indicar respectivamente *Il cane di terracotta* y sus traducciones al castellano y al catalán; y *Il birraio*, *La ópera* y *L'òpera* para indicar *Il birraio di Preston* y sus versiones castellana y catalana.

Eugenio Montale y Giuseppe Ungaretti, como catalanes, por ejemplo Joan Brossa. Y, finalmente, Pau Vidal, para las dos versiones catalanas: escritor, periodista y traductor de algunos de los autores italianos más importantes, como Antonio Tabucchi y Erri de Luca.

Con respecto a la primera novela, analizaremos las opciones traductorales escogidas para restituir aquellos rasgos característicos del lenguaje de Camilleri que destacamos en el tercer capítulo. Es decir, que será objeto de estudio la traducción de todas las variantes presentes en la obra: italiano estándar, italiano regional de Sicilia, dialecto siciliano e italiano popular. La lista de las peculiaridades fonéticas, morfosintácticas, léxicas y fraseológicas de cada variante será el punto de partida para la construcción de nuestras tablas comparativas. *Il cane* ofrece una muestra bastante exhaustiva de todas ellas, y, por lo tanto, será nuestra tarea hurgar en las versiones española y catalana para buscar las soluciones correspondientes y ver qué partido han tomado los traductores en cada caso.

Il birraio constituirá, en cambio, la piedra de toque para las posibles soluciones traductorales que se pueden adoptar a la hora de tratar una obra con una marcada presencia polidialectal. Como hemos dicho, en esta novela, con base prevalentemente siciliana, algunos personajes se expresan a través de los dialectos de distintas ciudades de Italia, en particular el florentino, el milanés, el romano y el turinés. Trasvasar y mantener esta pluralidad a otro idioma es una operación ardua. Conscientes de la enorme dificultad que conlleva, trataremos de analizar la labor de los traductores, no para juzgarla, sino para observar las soluciones posibles, e indicar caminos útiles para quien quiera lanzarse a la traducción de las comúnmente llamadas novelas “intraducibles”.

Los datos que presentaremos son el fruto del análisis de las obras en su totalidad. Hemos empezado con la lectura y el estudio de la novela en lengua original, basándonos en el reconocimiento de los rasgos lingüísticos definitorios. A partir de los datos recogidos, hemos centrado nuestra atención en la traducción de tales formas, presentando, de manera aleatoria, sólo una muestra de cada categoría. Los ejemplos que ofrecemos en las tablas comparativas representan, por lo tanto, sólo una pequeña parte de todos los que hemos ido recogiendo durante la

investigación, pero creemos que tal repertorio presenta de manera clara y exhaustiva las diferentes estrategias adoptadas por los tres traductores.

Italiano regional, dialecto siciliano, italiano popular y estándar: la traducción de las cuatro variedades lingüísticas de Il cane di terracotta

“A stimare da come l’alba stava appresentandosi, la iurnata s’annunziava certamente smèusa, fatta cioè ora di botte di sole incaniato, ora di gelidi stizzichii di pioggia, il tutto condito da alzate improvvisi di vento”.⁸³ El *incipit* no podría ser más elocuente: verbos y sustantivos, típicamente sicilianos en su forma y andamiaje sintáctico, proporcionan una muestra de la que, como hemos dicho, es la variedad predominante de las novelas de Camilleri, es decir, el italiano regional de Sicilia, voz más recurrente tanto en la narración como en los diálogos. ¿Qué partido habrán tomado los traductores frente a un verbo como “appresentandosi”,⁸⁴ puesto al final de la oración y portador de una duplicación de consonante con sabor muy siciliano? ¿Y aquella palabra, “smèusa”, tan poco normalizada que hasta el escritor Camilleri siente la necesidad de intervenir para explicársela al lector italiano?

La posición de Antonia Menini Pagès está clara desde el principio. El primer período de la novela se convierte al castellano de esta manera:

A juzgar por la forma en que se estaba presentando el amanecer, el día se anunciaba decididamente desapacible, es decir, hecho en parte de enfurruñados golpes de sol y en parte de helados chubascos, todo ello aliñado con repentinas ráfagas de viento.

Una lengua plana, sin miedo a utilizar algún que otro término rebuscado o combinación inusual de nombre y adjetivo, y una sintaxis estándar. Con esta voz se expresará el narrador a lo largo de toda la novela, sin delatar ninguna procedencia geográfica ni clase social concretas.

Similar es la posición de Pau Vidal, que introduce al lector en la historia con estas palabras:

⁸³ Andrea Camilleri, *Il cane*, p.7.

⁸⁴ El correspondiente en italiano estándar es *presentando*.

A jutjar per com es presentava l'alba, la jornada s'anunciava certament moguda, o sigui feta ara de cops de sol espetegador, ara de gèlids ruixims de pluja, tot plegat amanit amb ràfegues imprevistes de vent.

Una vez más, notamos, por lo menos al comienzo, la elección del catalán central para reproducir la voz narradora.

Pero vamos a entrar de lleno en el análisis detallado de la traducción de los rasgos lingüísticos característicos del italiano regional de Sicilia anteriormente destacados. Fijémonos, en primer lugar, en los rasgos fonéticos:

italiano	de	italiano	español	catalán
Sicilia				
Apócope de apellido <i>Montalbà</i> <i>Cataré</i>		Montalbano Catarella	Montalbà Catarè	Xato Agatinet
Duplicación de sílabas <i>qualisiasisi</i>		qualsiasi	cualquier	qualsevol
Inserción de vocal <i>fantasima</i>		fantasma	fantasma	fantasma
Palabras inglesas <i>fàcchisi</i>		fax	fax	fax

En los últimos tres ejemplos, las palabras marcadas se convierten en lengua estándar tanto en castellano como en catalán, como reflejo de aquella elección de preferir un estilo plano. Es significativo, en cambio, destacar que los apellidos reciben un

tratamiento diferente en las dos lenguas. En castellano, se mantienen las palabras italianas, dando al texto una nota extranjerizante, que el lector percibe como elemento ajeno a su cultura. La traductora prefiere dejar el apellido, forma muy común de dirigirse a las personas en italiano y, en cambio, poco usual en castellano. En catalán, los apellidos sufren, por el contrario, una operación que naturaliza los nombres, integrándolos en la cultura de llegada: “xato” es un término comúnmente empleado por los hablantes para dirigirse a amigos y familia, o sea con un nivel bastante marcado de intimidad; “Agatinet”, con este sufijo productivo, remite a toda la gama de diminutivos catalanes y añade al apelativo una connotación de ulterior cercanía e intimidad.

Con respecto a los rasgos morfosintácticos, se mantiene el mismo planteamiento:

italiano	de	italiano	español	catalán
Sicilia				
Acusativo precedido por “a” <i>se conoscevi a chi?</i>		se conoscevi chi?	¿Si conocías a quién?	¿Si coneixies qui?
Uso peculiar de los pronom. personales <i>Che ci domandasti?</i>		Che gli domandasti?	¿Qué le preguntaste?	¿Què li has demanat?
Repetición de sustantivo <i>sono nuovi nuovi</i>		sono nuovi	son de los más nuevo que hay	són ben jovenets
Colocación del verbo al final <i>Montalbano sono</i>		sono Montalbano	soy Montalbano	sóc en Montalbano

Los traductores no han reproducido las marcas regionales y han optado por una lengua estándar. Hasta la frase “Montalbano sono”, famosa en toda Italia y signo

distintivo del comisario, en la península ibérica pierde su especificidad: es preciso añadir, sin embargo, que la inversión de verbo y sujeto resultaría anómala y falta de una correspondencia de uso, en ambas lenguas.

Los demás rasgos que habíamos destacado, como el del uso del pretérito indefinido en lugar del pretérito perfecto, no se reflejan en ningún pasaje de las traducciones.

A nivel léxico y fraseológico, se presenta el siguiente panorama:

italiano	de	italiano	español	catalán
Sicilia				
Términos de origen siciliano <i>tabisca</i> <i>farlacche</i>		pizza tavole	<i>tabisca</i> <i>farlacche</i>	tabisca tauleres
Palabra italiana con sufijo siciliano <i>casuzza</i> <i>Salvù</i>		casetta Salvuccio	casucha Salvù	cabana Salvet
Modismo <i>venir gana</i> <i>rompere i cabasisi</i>		venire voglia rompere i coglioni	entrar ganas tocar los cojones	voler tocar els dallonses

La muestra resulta coherente con lo que hemos dicho hasta ahora. Queremos hacer hincapié sólo en la traducción de los términos italianos de origen siciliano. Menini Pagès deja las palabras “tabisca” y “farlacca”, en cursiva. En ambos casos, Camilleri interviene sucesivamente para explicar su significado al lector italiano común. Se puede deducir que la traductora haya optado por no traducirlos, poniéndose en la óptica que los dos términos resultan incomprensibles también para el lector originario y que, por lo tanto, se puede permitir el lujo de dejarlos en su forma original y así mantener la misma función extrañadora del texto de partida. Qué duda cabe que la intención de Camilleri es la de poner al lector frente a una palabra que, fuera de Sicilia, no puede entender, y que lo involucra en un oscuro crucigrama que

se solucionará unas líneas más abajo. Pero sí es preciso añadir que para el lector español se trata de un tipo de extrañamiento aún más fuerte porque, en su caso, la palabra oscura pertenece a un contexto lingüístico que le resulta totalmente ajeno: la relación España-Sicilia no es equivalente a la Italia-Sicilia.

Vidal deja el primero sin traducir, siguiendo el mismo planteamiento, mientras que para el segundo opta por la traducción catalana, naturalizando el texto. En el caso del nombre propio Salvù”, se vuelve a proponer la misma situación: Menini Pagès lo deja en su forma siciliana, mientras Vidal elige “Salvet”, añadiendo, una vez más, un sufijo típicamente catalán: lleva a cabo, por lo tanto -y como veremos la operación se repetirá en muchas más ocasiones- una catalanización del nombre.

Nos parece interesante hacer referencia a otro elemento importante del léxico: el uso constante de títulos honoríficos, que es muy común en Italia, pero sobre todo en el sur. Cuando se pasea por el país, es frecuente escuchar apelativos como “dottore”, “ingegnere”, “avvocato”, “cavaliere” para dirigirse al interlocutor, a veces incluso sin que al término se le pueda asociar una efectiva correspondencia en la realidad. Así, en las novelas de Camilleri, casi en cada página se encuentran palabras de este tipo: al comisario le llaman “dutturi” o “duttù” (formas respectivamente sicilianizada y siciliana de “dottore”); o, por ejemplo, a otro personaje le destinan el título de “cavaliere”. Es curioso que, como ya lo habíamos notado antes, Menini Pagès mantiene las palabras exactas en siciliano, escritas en cursiva, porque, de hecho, “doctor” y “caballero” en español tendrían otra connotación, y prefiere dejar una marca exótica; mientras Vidal opta por “mestre” y “cavaller”, que se adaptan perfectamente al estilo catalán de dirigirse a las personas.

Ambos traductores abogan por el mantenimiento del siciliano, cuando se trata de términos ya corrientes en italiano y bastante conocidos en el extranjero. Menini Pagès añade una nota a pie de página para explicar su significado. Es el caso de aquellas palabras que hacen referencia al ámbito de la Mafia y de la corrupción: “omertà”, curiosamente derivada del latín “humilitas”, y que indica aquella actitud de silencio adoptada por la gente, que se niega a cooperar con las instituciones después de un delito mafioso; o, también, sólo en el caso de *El perro*, “tangente”, que indica el dinero que se paga para obtener una contrata importante, de donde el nombre “Tangentopoli” para referirse al sistema corrupto italiano.

En resumen, por lo que se refiere a la traducción de los rasgos distintivos del italiano regional de Sicilia, notamos la que será la propensión característica de los traductores en cuestión. La peculiar voz narradora se convierte en lengua estándar, excepción hecha de determinados ejemplos y palabras que, en principio, se mantienen en su forma “sicilianizada” en la traducción española, mientras que se naturalizan en la traducción catalana.

El escollo sucesivo corresponde a la traducción del verdadero dialecto siciliano. ¿Cómo traducir este estilo aún más marcado? ¿Cómo distinguirlo de las demás variedades lingüísticas presentes en la obra? ¿Acaso se puede ignorar este ulterior tipo de escritura? Hemos visto cuáles son los momentos claves en los que el autor recurre al siciliano, como marca distintiva de algunos personajes menos cultos y de algunos referentes que pertenecen solamente al patrimonio cultural de la isla.

La tabla comparativa de original y traducciones nos ofrece interesantes motivos de reflexión:

siciliano	italiano	español	catalán
<p>Discurso directo</p> <p><i>Madunnuzza beddra! Pazzo niscì! L'osso du coddru si ruppe!.</i></p> <p><i>Il prigattere Fassio mà dito chi ogghi vossia sini torna a la casa</i></p>	<p>Madonna santa! È diventato pazzo! Si è rotto l'osso del collo!</p> <p>Il brigadiere Fazio mi ha detto che lei oggi torna a casa.</p>	<p>¿Virgen santísima! Loco se nos volvió! El hueso del cuello se nos rompió!</p> <p>El teniente Fassio ma dicho que oy usía vuelve a casa.</p>	<p>Mare de déu santíssima! Està ben guillat!Es deu 'ver trenca la carcanada!</p> <p>El prigada Fassio ma dit qu'avui vós torneu acasa.</p>
<p>Refranes</p> <p><i>Futtiri addritta e caminari na rina, portanu l'omo a la ruvina</i></p>	<p>Scopare in piedi e camminare sulla sabbia, portano l'uomo alla rovina</p>	<p>Follar de pie y andar sobre la arena, dejan al hombre hecho una pena</p>	<p>Cardar dempeus i trepitjar la sorra engeguen l'home a la porra</p>

Elencos sinonímicos <i>vignarole,</i> <i>attuppateddri,</i> <i>vavaluci,</i> <i>scataddrizzi,</i> <i>crastuna</i>	,9°999 della vigna, lumachine chioccirole lumache lumaconi'	de viñedo, tapahuecos, caracoles de huerta, babosas, caracoles comunes	de vinya, de bosc, de prat, de roca (omitido en la traducción)
Platos típicos <i>attuppateddri al sugo</i> <i>pasta "ncasciata</i>	lumache al sugo timballo di pasta	Tapahuecos con salsa <i>pasta "ncasciata</i>	Corns de pues amb salsa pasta gratinada amb formatge
Nombres de persona <i>Tanu u grecu</i>	Tano il greco	Tano el griego	Tano es grec
Nombres de lugares <i>U crasticeddru</i>	Il Piccolo crasto	El <i>crasticeddru</i>	La Banyà

El pasaje del siciliano al italiano es, ante todo, piedra de toque del abismo que existe entre las dos variedades, y concede a la primera el estatus de lengua independiente, que se ha forjado a lo largo de los siglos siguiendo un camino bien diferente y disfrutando de la aportación de los variados substratos lingüísticos presentes en la isla.

La traslación al castellano sigue las pautas ya indicadas, mostrando con una evidencia aún más fuerte aquellas características que hemos ido destacando hasta ahora. Menini Pagès es coherente con su elección de recurrir al español estándar, es decir, que no hay ninguna diferencia de estilo entre la traducción del italiano de Sicilia y la del siciliano. Sin embargo, notamos en el primer ejemplo la decisión de colocar el verbo al final de la frase para recalcar la construcción típica siciliana, aunque se trata de una posición no estándar y bastante artificial en castellano. Se trata de un caso de calco sintáctico, es decir, de una construcción sintáctica que se basa en

las normas de la lengua de partida. De acuerdo con Kitty van Leuven-Zwart, en situaciones como ésta, “el orden sintáctico inusual e innatural afecta la viabilidad del texto, creando distancia entre el lector y el mundo de la ficción, mientras el discurso del narrador parece impedir la entrada del lector en este mundo”.⁸⁵ En el segundo ejemplo, que muestra una frase escrita por la sirvienta del comisario en un papelito, y donde el mensaje, además de estar en siciliano, es también un concentrado de faltas ortográficas, notamos el intento de reproducirlas también en castellano, según un código propio de quien no domina en absoluto la grafía de su propia lengua. El único punto resbaladizo de esta oración es la traducción de aquel “vossia”, apelativo desusado en italiano, pero muy común en Sicilia, donde se relaciona sobre todo con el ámbito mafioso y se usa para expresar respeto; se convierte al castellano en una fórmula arcaica, “usía”, que difícilmente podría usar una persona con un bajo nivel de instrucción, como, en este caso, la sirvienta de Montalbano. Diferente es el caso del catalán, donde la elección del “vós” nos parece muy acertada, en cuanto se trata de una forma usada en algunas zonas rurales para indicar un tipo de relación intermedia entre el “tu” y el “vostè”.

Menini Pagès mantiene, a menudo, la palabra siciliana, sobre todo en los nombres propios, como los de la comida o de los lugares en los que se desarrolla la acción, dejando que el nuevo lector tenga la misma sensación de extrañeza experimentada por el lector original y, además, garantizando el exotismo de la obra.

En el caso del catalán, notamos una actitud nueva frente al original. Si bien, como podemos notar, de manera un poco aleatoria, Vidal trata de traducir el siciliano con una lengua no estándar. En el primer ejemplo, la frase muestra en su versión catalana unos rasgos que la alejan del estilo que hemos encontrado hasta ahora: “es dèu ‘ver” responde a la voluntad de transcribir un registro diferente, de marca barcelonina, y de sabor muy coloquial. Asimismo, la expresión “trencar la carcanada” restituye, de manera muy eficaz, el tono callejero del diálogo, y mantiene la misma imagen colorida. La diferencia dialectal, o sea la variedad de usuario, se convierte en diferencia de registro, es decir, de uso. En general, Vidal encuentra una solución a nuestro juicio muy acertada: traduce la voz narradora con un catalán estándar y el siciliano con un catalán de registro más coloquial. En este sentido, la

⁸⁵ Kitty M. Van Leuven-Zwart, “Translation and the original”, p. 75.

traducción del nombre “Tano es grec” representa una excepción porque remite al dialecto mallorquino, como si la opción respondiera al mecanismo “isla por isla”. Los platos típicos y el nombre de la montaña del “Crasto”, llegan con una nota de familiaridad al lector catalán, que así, bien cómodo en su sillón, tiene la sensación de experimentar un viaje a la conocida y apreciada comida catalana. Esta actitud que tiende a la naturalización es respaldada por la elección de evitar cualquier referencia directa a Sicilia y al siciliano. Hay momentos, y son numerosos, en los que Camilleri introduce comentarios sobre la idiosincrasia de su pueblo o de su lengua, sobre todo cuando aparecen personajes de otras regiones y que, por lo tanto, no entienden el siciliano. En estos casos, la intervención del traductor es aún más contundente, y puede que peligrosa. Se hace aún más patente cuando el comentario sale de la boca del protagonista, con el que el lector siempre se identifica: podría ser esta una de las razones que justifican la decisión de omitirlos o de cambiar los matices. Vale la pena referir algunos casos concretos, remitiendo a la versión italiana y a su traducción catalana, puesto que el análisis de la española no muestra ningún tipo de cambio y las referencias están todas presentes.

- Afirma Montalbano (*Il cane*, 144): “Ma quanto ci piace babbicare a noi siciliani!”
Traducción: “Però mira que ens agrada, en aquest país, fer criaturades!”

-Montalbano discute con su novia, Livia, de Génova, y usa una palabra siciliana, olvidando que ella no la puede entender (*Il cane*, p.227): “Ma magari tu potevi addunari tinni”. Livia: “Non mi parlare in siciliano!”

Traducción: “Tu també podies vigilar, carat!”. Livia: “Ja t’he dit que em parlis de manera que t’entengui!”

-Esta vez es la voz del narrador (*Il cane*, p.263): “Conzare, apparecchiare. Rizzitano disse quel verbo siciliano come uno straniero che si sforzasse di parlare la lingua del luogo”

Traducción: “Apariar, parar taula. En Rizzitano va pronunciar aquell verb com un estranger que s’esforcés a parlar la llengua del lloc”

- El jefe de policía le pregunta a Montalbano por el significado de una palabra siciliana (*Il cane*, p.93): “Cosa sono queste farlacche?”. Montalbano: “Non mi viene la parola italiana”.

Traducción: “Què són aquestes tauleres?”. “No sé com es diu ben dit”.

Podríamos mencionar muchos más ejemplos, puesto que el intento de esconder este tipo de referencias es constante. Cabe distinguir entre los pasajes que remiten a la lengua siciliana o italiana, por un lado, y los que, en cambio, presentan referencias culturales. El primer caso quizás pueda explicarse apelando a la idea de que para el lector sería difícil aceptar una referencia metalingüística referida al siciliano si todo el texto que tiene entre manos está en catalán. Por lo que se refiere a la cultura, la omisión tiene como consecuencia la pérdida de rasgos más sustanciales. Parece que el traductor quiera asegurarle al lector la posibilidad de moverse en un contexto familiar y de identificarse con los personajes. Aquí, el constante remitir al microcosmos siciliano rompería la ficción de ser parte de ese mundo y de compartirlo con los agentes de estas hazañas. Sin embargo, la literatura es ficción y formula un “pacto con el lector” en base al cual asumimos que la historia que nos están contando en nuestra lengua puede que esté ocurriendo en otro país, en otra cultura y, por ende, en otra lengua.

Lo que destacamos antes, al acabar el análisis de la traducción del italiano regional de Sicilia, vale también para este apartado. La tabla comparativa pone de manifiesto las diferentes tendencias traductoras: más abierta al elemento “ajeno” y dispuesta a incorporarlo en el texto meta es la traducción española; mientras la catalana defiende una actitud, por un lado, más conservadora, porque se niega a dejar los términos en su forma original, y, a la vez, trasgresora, porque se arriesga a utilizar códigos comúnmente ausentes en las obras literarias y a reproducir, de esta manera, diferentes estilos lingüísticos, tal como se presentaba la novela de Camilleri.

Quedan por analizar las opciones escogidas para verter a las dos lenguas el italiano popular y el italiano estándar. Sin embargo, no nos detendremos mucho en este aspecto, puesto que las dos no presentan ninguna particularidad digna de ser mencionada, siendo el español y el catalán estándar las dos “voces” elegidas para

reproducir ambas variedades y con los mismos rompecabezas lingüísticos. Presentamos sólo una muestra de las traducciones del italiano popular, donde el hablante es Catarella, el secretario patoso del comisario:

- C'è una littra personale per lei che ora ora portò la posta” disse Catarella e sottolineò sillabando “pir-so-na-le”.
- Catarè, dove l’hai messa la lettera?
- Se le dissi che era pirsonale! si risenti l’agente.
- Che significa?
- Significa che essendo che era pirsonale, abbisognava farla aviri alla persona.
- Va bene, la persona é qui, davanti a te, ma la lettera dov’è?
- E’ dove doviva andare. Dovi la pirsona pirsonalmente abita. Dissi al postino di portarla a casa sò di lei, signor dottori, a Marinella”.

Traducción al castellano de Menini Pagès:

- Hay una carta personal para usted que acaba de traer ahora mismo el correo - contestó Catarella, subrayando la palabra “per-so-nal.
- Catarè, ¿dónde has puesto la carta?
- ¡Si ya le he dicho que era personal! – contestó el agente en tono ofendido.
- ¿Y eso qué quiere decir?
- Quiere decir que, siendo que era personal, se tenía que entregar a la persona.
- Muy bien, la persona está aquí en tu presencia. ¿dónde está la carta?
- Está donde tenía que estar. Donde la persona vive personalmente. Le dije al cartero que la llevara a su casa de usted, seños *dottori*, a Marinella

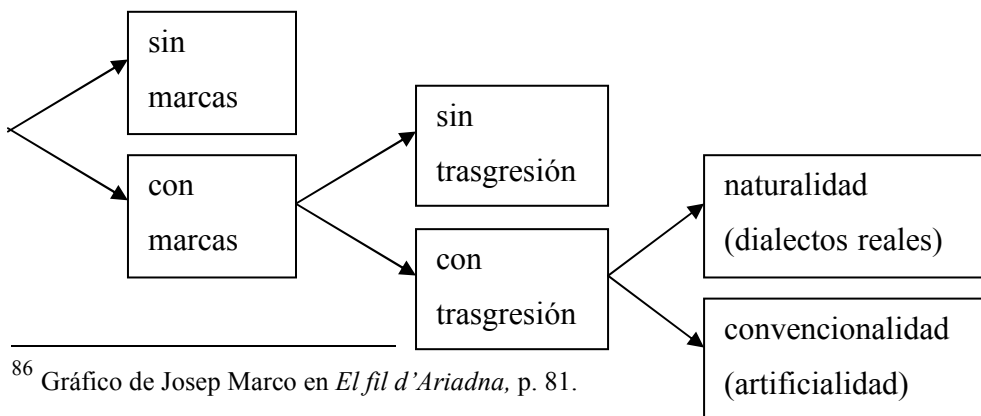
Traducción de Pau Vidal:

- Hi ha un sobre personal per vostè que acabava de portar el correu –va dir en Catarella, i va subratllar sil·labejant-: Per-so-nal.
- Agatinet, ¿on me l’has ficat, el sobre?
- Però si li he dit que era personal! –es va ofendre l’agent.
- ¿I que vol dir?
- Vol dir que sent com era personal, calia fer-lo arribar a la persona.

- Entesos, la persona és aquí, davant teu, ¿però el sobre?
- És on havia d'anar. On la persona personalment habita. Li he dit al carter que el dugués a ca seu de vostè, senyor mestre, a Marinella.

Siciliano, florentino, romano, milanés, turinés: la traducción del puzzle polidialectal de Il birraio di Preston

El día después de la unificación, Italia era una curiosa encrucijada de lenguas diferentes, casi ininteligibles una con otra. Este extraño mosaico de variedades, aún vivo hoy en día, ha atraído desde siempre a los dialectólogos, como fuente inagotable para las investigaciones, y a los escritores, como motivo de inspiración para la creación literaria. Consciente de esta diversidad, preservada como una verdadera riqueza y no como amenaza a la unidad cultural, Camilleri adopta este mestizaje lingüístico y se arriesga a reflejarlo en su novela, dando a cada personaje una voz personalísima y geográficamente muy marcada. El traductor que quiera lanzarse a la empresa tendrá una dificultad añadida respecto al caso analizado en el apartado anterior: el italiano regional de Sicilia y el siciliano están acompañados ahora por nuevos códigos lingüísticos, procedentes de las demás ciudades italianas. Esta vez, la opción de traducir dialecto y estándar recurriendo a registros lingüísticos diferentes no es viable. Cabe encontrar otra solución. La más fácil sería la de ignorar el original *pastiche* y traducir la novela enteramente con una lengua estándar, pero ¿qué percibiría el nuevo lector?, y ¿con qué grado de fidelidad llegaría Camilleri a su nuevo público? El recorrido trazado por Josep Marco, al que hicimos referencia en el segundo capítulo, nos recuerda cuales son los caminos posibles:⁸⁶



La elección entre lengua estándar y no estándar remite al primer nivel del gráfico. La encrucijada visualiza la elección entre, por un lado, un castellano y un catalán estándar y, por otro, una solución que restituya en las dos lenguas la riqueza dialectal del original. El traductor que decida aceptar el reto, deberá elegir entre mantenerse en un nivel informal de lengua, o sea, elegir una lengua con rasgos peculiares pero no trasgresores de las normas gramaticales, como registros bajos o vulgares, o arriesgarse a reproducir en la página escrita formas que violan las normas. Y de allí, una vez escogida esta opción, queda la elección entre rasgos lingüísticos propios de una particular zona geográfica, u otros inventados por el traductor. Sería el caso, por ejemplo, de un español con las particularidades lingüísticas del andaluz transcritas de manera fiel, o, para citar un ejemplo del mundo de habla catalán, una opción sería la variedad propia de las islas baleares. Si no se quiere adoptar un dialecto real, queda la opción de crear un tipo de español verosímil, con particularidades lingüísticas que lo diferencian del estándar, pero que no remiten a ningún contexto específico; y lo mismo vale para el catalán. Acto seguido presentamos las soluciones a las que han llegado nuestros traductores, Juan Carlos Gentile Vitale y Pau Vidal:

	italiano	español	Catalán
siciliano <i>“Cu é?” “Io sugnu, Turi, sugnu Gegè Bufalino”</i>	“Chi é?” “Sono io, Turi, sono Gegè Bufalino”	“¿Quién es?” “Soy yo, Turi, soy Gegè Bufalino”	“Qui hi ha?” “Som jo, Turiddret, som Gegè Bufalino”
florentino <i>A Vigàta, hosa o non hosa, devono fare quello che ordino io, quello che diho e homando io. Il</i>	A Vigàta, che le piaccia o no, devono fare quello che ordino io, quello che dico e comando io. <i>Il</i>	En Vigàta, zea abzurdo o no, deben hacer lo que yo diga, lo que yo ordene y mande. <i>Il birraio di</i>	A Vigàta, tant si és lo cas com si no, s’ha de fer lo que jo dic, i que no em tòcon los nassos. <i>El cerveser</i>

Birraio di preston <i>sarà rappresentato e avrà il successo che merita.</i>	<i>birraio di Preston</i> sarà rappresentato e avrà il successo che merita.	<i>Preston</i> zerá representada y tendrá el ézito que merece.	<i>de Preston</i> se representarà i tindrà l'èxit que es mereix.
romano <i>Ar foco ce vò tempo per appiccià. Si quarcheduno, ne la baraonna, ha lassato cadé in tera un sigaro...</i>	Il fuoco ha bisogno di tempo per prendere. Se qualcuno, nella baraonda, ha lasciato cadere a terra un sigaro...	El fuego necesita tiempo para prender. Si alguien, en la barahúnda, ha dejado caer al suelo un cigarro...	El foc no entxega aixins com aixins. Si algun, en plena jarana, se li ha caigut un cigarro pel terra...
milanés <i>Me lo merito! me lo merito sì, per avere sposato la figlia di una lavandêra. Vado a fâ la pissa.</i>	Me lo merito! E sì che me lo merito, per avere sposato la figlia di una lavandaia. Vado a fare pipì.	¡Me lo merezco! ¡Me lo merezco, sí, por haberme casado con la hija de una lavandera. ¡Voy a mear!	M'ho merèixot! Oh i tant que m'ho merèixot, per veme casat amb la filla d'una bugadera. Súrtot a pixar!
turinés <i>Porta s mesage al Cumand. Conseinlu it man del general Casanova. Veui la risposta per sta seira. Ti y la fas?</i>	Porta questo messaggio al comando. Consegnalo nelle mani del general Casanova. Voglio la risposta per stasera. Ce la fai?	Lleva este mensaje a la Comandancia. Entrégalo en mano del general Casanova. Quiero la respuesta para esta noche. ¿Podrás hacerlo?	Emmena aquest messatge al Comandament, el delliures al general Casanova en mà. Vull la resposta aquesta nit mateixa. Te'n veus tu capaç?

La diferencia salta inmediatamente a la vista. En todos los ejemplos, menos en el caso del florentino, la traducción española presenta una lengua estándar, sin marcas dialectales ni adaptación de registros diferentes. La única excepción la constituye el florentino, que se vierte al castellano con un lenguaje *sui generis*, no estándar: la transcripción de la “z” en lugar de la “s” y de la “x” visualiza el llamado “ceceo”,

fenómeno lingüístico característico de algunas zonas del sur de España, y que puede constituir también, y para nosotros es aún más importante, un particular defecto de pronunciación. Se trata de un rasgo lingüístico que normalmente está limitado al uso oral de la lengua, y son muy escasos los ejemplos de “ceceo” a nivel escrito, y sobre todo literario. Esta variedad tiene no solamente una connotación geográfica (aunque muy genérica), sino también social y cultural: en realidad, a los hablantes con “ceceo” se les considera habitualmente como gente poco culta o campesinos, y es un hecho que los oriundos de zonas con alta frecuencia de este fenómeno, lo evitan y lo corrigen para demostrar su cultura. Es curioso notar que no hay una correspondencia geográfica entre florentino y zonas de “ceceo”, ni tampoco de tipo social (por la que abogan, como comentamos, Hatim y Mason), puesto que el hablante de Florencia en la novela es el jefe supremo de la policía, es decir, una persona supuestamente culta y refinada. Existe, en cambio, una equivalencia de tipo funcional respecto al original: la opción de recurrir al “ceceo”, como lengua de llegada, parece responder al intento de utilizar una variante conocida y perfectamente inteligible por cualquier hispanohablante, y que, además, provoca comicidad. De hecho, en cuanto defecto de pronunciación bien marcado, la presencia explosiva de las “z” contribuye a caracterizar al jefe de policía como a un personaje patoso y poco serio, tal como se va delineando, en el original, a lo largo de la narración. La variedad resulta, por lo tanto, pertinente a la situación, porque respeta la intención del autor de dar al personaje los atributos del anti-héroe, en este caso un policía torpe e inadecuado para su papel institucional. Podemos intuir que la elección de privilegiar el dialecto florentino, entre los demás del texto de origen, derive de su presencia constante en la obra, tratándose de un personaje que tiene un papel muy importante en el desarrollo de la trama. Hecha excepción de esta variedad, Gentile Vitale opta por una lengua estándar que no restituye ni el *pastiche* ni ninguna otra desviación de los cánones lingüísticos, tan alterados en el original que la normatividad se convierte en excepción.

Si volvemos al cuadro sinóptico, observamos que resulta muy diferente la estrategia escogida por el traductor al catalán. Mientras la voz narradora se expresa a través de una lengua estándar, en los diálogos, que en esta obra adquieren un papel aún más predominante, se reflejan los diferentes orígenes dialectales de los

hablantes. Las siguientes correspondencias ponen de manifiesto el intento de reproducir una procedencia geográfica parecida:

siciliano → mallorquino

florentino → leridano

romano → barcelonés

milanés → habla de Olot

turinés → rosellonés

Al habla de la isla le corresponde la de Mallorca; al florentino, el habla de la ciudad de Lleida, de una ciudad, por lo tanto, pequeña e interior como Florencia; al dialecto de la capital italiana, el barcelonés; al milanés, el habla de Olot, es decir, el dialecto de una ciudad del norte; y, finalmente, a Turín, que está cerca de la frontera con Francia, el rosellonés, fuertemente influenciado por galicismos.

Si tuviéramos que ubicar la solución de Vidal en el gráfico anterior, ocuparía, sin duda, su último nivel, el de la elección de los dialectos reales, o sea de la naturalidad. Pero el uso de este término, que aquí tiene su razón de ser en contraposición con su antónimo, “artificialidad”, puede remitir también al concepto de naturalización de una obra, como sinónimo de domesticación. Notemos, además, que, en el primer ejemplo, Vidal traduce el nombre de la ópera que quieren representar: *Il birraio di Preston*, que en la versión española mantenía en su título original, aquí se convierte en *El cerveser de Preston*, sufriendo, una vez más, una operación de conversión a la norma lingüística catalana. ¿Hasta qué punto es aconsejable esta naturalidad lingüística? ¿Y la consecuente naturalización a la que somete la obra literaria?

En una nota al final del libro, Vidal interviene para explicar las razones de su elección:

Los lectores de las obras anteriores de Andrea Camilleri ya saben que el elemento que distingue las novelas de este autor del género policial convencional es el uso argumental del lenguaje, que va desde la recreación de diferentes registros del siciliano hasta la invención de idiolectos que caracterizan a algunos personajes. En el caso de *La ópera de Vigàta*, la importancia del factor lingüístico llega al punto que no solamente interviene en el curso de los acontecimientos, sino que se usa para definir a

los personajes y las relaciones que mantienen. Es por eso que a la hora de traducirlo he pensado que valía la pena intentar acercar al lector catalán a la rica variedad dialectal italiana a través de los recursos que ofrece el mapa dialectal catalán, en un compromiso a medio camino entre el respeto hacia la lengua estándar y el color histórico y local que aportan las variantes dialectales.⁸⁷

Vidal apela a la importancia de la función del lenguaje y, en concreto, de la variedad lingüística en la obra original. Nos recuerda que el autor caracteriza a los personajes por su peculiar manera de hablar, que sustituye la descripción clásica de corte realista. Y es por eso, justamente por haber reconocido una de las funciones fundamentales de esta riqueza dialectal, que se decanta hacia su reproducción al mundo catalán a través de los diferentes dialectos que su lengua le proporciona. Sin embargo, es notorio que las elecciones lingüísticas que presenta un texto puede tener funciones diferentes que, a veces, se superponen, y que una de las tareas del traductor consiste en su reconocimiento y en su organización jerárquica. Es cierto que el variopinto conjunto de códigos lingüísticos quiere reflejar la multiplicidad de actitudes hacia la realidad. Pero nosotros creemos que una de las funciones básicas de la narrativa camilleriana es la de destacar esta diversidad en relación con el contexto histórico y social en el que se mueven los personajes. Es decir, que la elección de este estilo tan personal deriva, en todo caso, de su voluntad de reflejar la idiosincrasia del microcosmos siciliano dentro del macrocosmos italiano, y la paradoja lingüística de Italia después de la tan anhelada unidad. Queremos hacer hincapié, por lo tanto, en la importancia de estas referencias culturales, que van íntimamente vinculadas con la elección de su lenguaje. La traducción catalana se hace portavoz de la diversidad de códigos expresivos y de las diferentes relaciones que los personajes pueden mantener entre ellos, y hay que reconocerle el gran mérito de construir un nuevo puzzle lingüístico, que se opone firmemente a la llaneza de la lengua estándar (contrariamente a lo que ocurre en la traducción española). Pero, al mismo tiempo, no se puede ignorar la contrapartida que conlleva esta difícil operación traductora: cada dialecto catalán remite a un preciso contexto social, con todo el bagaje cultural que lo sustenta. Por lo tanto, el resultado es un texto meta que

⁸⁷ Pau Vidal, nota a la traducción de Andrea Camilleri, *Il Birraio*, p. 123.

pierde unas referencias fundamentales y que adquiere nuevas connotaciones, evidentemente ajenas al texto de partida. En realidad, el lector catalán puede tener una idea vaga de la “rica variedad dialectal italiana”, y, en cambio, una muestra palpable de la riqueza lingüística catalana. Esta transferencia vuelve a situar la obra original en una nueva dimensión, donde el lector no percibe señal alguna de exotismo, en este caso de “sicilianidad” o “italianidad”.

Otra variedad presente en *Il birraio di Preston* es la del italiano “alemanizado”, casi como una caricatura del alemán, que produce un fuerte impacto cómico. Las palabras en alemán se mantienen intactas en ambas traducciones, puesto que, siendo lenguas románicas, el juego sigue en pie y no hace falta cambiarlo (más problemas habrá causado, en este caso, la traducción al alemán). En cambio, la frase *fai subito in kamera tua*, que en italiano está por “vai subito in camera tua” y que reproduce los errores fonéticos en que incorren, a menudo, los alemanes cuando hablan en italiano, está tratada de manera diferente por los dos traductores. Gentile Vitale no hace el esfuerzo de crear un español “alemanizado” y lo deja en su forma estándar, perdiendo de esta manera la comicidad del personaje. Vidal juega con el lenguaje y respeta la intención del autor, traduciendo la frase con “fés de seguida a la teva kambra”, o sea, manteniendo los mismos defectos de pronunciación del original.

En resumen, la traducción catalana pone de manifiesto una paradoja de la traducción: cuanto más se aleje de las normas lingüísticas y literarias, más correrá el riesgo de negar la identidad “otra” enraizada en una obra, en este caso, la identidad siciliana de la novela de Camilleri.

4.4. Una mirada de conjunto

Sostiene Lawrence Venuti que, para llevar a cabo una buena traducción, es imprescindible adoptar la “ética de la diferencia”, es decir, tener en cuenta los valores y los referentes de la cultura de partida y asumirlos en la de llegada; rechaza, por lo tanto, la actitud etnocéntrica que lleva a esconder o ignorar cualquier marca de extrañeza para asegurarse un terreno familiar. De acuerdo con él, el traductor que adopta esta ética de la abertura debe estar dispuesto a “ser desleal a las normas culturales locales que gobiernan la traducción, llamando la atención sobre lo que ellas hacen posible o limitan, admiten o excluyen, en el encuentro con el texto

extranjero.⁸⁸ Gracias a este enfrentamiento con los códigos y valores considerados estándares, la traducción puede desempeñar un papel muy importante en la cultura meta, produciendo verdaderos cambios estructurales. En cierto sentido, el plurirepetido eslogan *traduttore, traditore*, siempre relacionado con la falta de fidelidad respecto al texto original, podemos adoptarlo aquí en referencia a la recomendada traición de las normas del polisistema de llegada. Claro es que la trasgresión no debe ser excesiva, so pena de la imposibilidad de leer la traducción, de disfrutarla y acogerla en el mundo de llegada. Lo ideal sería un camino intermedio que domestique el texto (cierto nivel de domesticación es inherente al acto de traducir), pero salvando y destacando las marcas de diferencia.

El análisis de las cuatro traducciones de las novelas de Camilleri ha sacado a luz las diferentes actitudes adoptadas frente a este maquiavélico conjunto lingüístico, definido por María de las Nieves Muñiz Muñiz como una “lengua-microcosmos, metamórfica y de caja china, cuyos conflictos comunicativos y cuya densidad significativa son espejo de la realidad representada y de la manera de afrontarla”.⁸⁹

El perro revela la voluntad, por parte de la traductora, de reproducir el color y el ambiente sicilianos, incluso a costa de dejar las palabras en su forma original, aprovechando la intervención explicativa del mismo autor o recurriendo a la nota a pie de página. La opción de mantener nombres propios de persona, de lugar y de los platos típicos, los títulos honoríficos y también las palabras como “via”, “piazza”, “vicolo” para indicar los nombres de las calles, junto con otras soluciones que hemos comentado, contribuye a mantener en el texto meta un alto grado de “sicilianidad” e “italianidad”, y respeta, por lo tanto, la que hemos definido como una de las funciones básicas del texto original. El uso de las palabras extranjeras en cursiva se enlaza, además, con otra intención de Camilleri, es decir, la de crear en el lector, tanto italiano como español, una sensación de extrañamiento frente a un lenguaje “otro”. A nuestro juicio, esta traducción mantiene una equivalencia funcional con el original y consigue respetar el espíritu del autor. Concordamos con Giovanni Caprara, cuando afirma que “la única «culpa» de María Antonia Menini Pagès tal vez sea la de no haber creado una lengua mestiza, como ocurre en otras

⁸⁸ Lawrence Venuti, “Writing a Minor Literature”, p. 96.

⁸⁹ María de las Nieves Muñiz Muñiz, “Lo stile della traduzione: Camilleri in Spagna”, en *Il caso Camilleri*, p. 207.

traducciones”,⁹⁰ pero añade que “a pesar de su falta de «atrevimiento» con el idioma, el esfuerzo de la traductora es de destacar”.⁹¹

Gentile Vitale, como hemos visto, ha optado siempre por un lenguaje estándar, hecha excepción de la elección del “ceceo” como correspondiente del florentino. Esta elección nos parece adecuada porque, si bien marcado geográficamente y socialmente, este fenómeno se puede vincular también con el defecto de pronunciación, con lo cual resulta tener una fuerza cómica parecida a la proporcionada por el texto de partida y que, por ello, respeta la caracterización del personaje. Sin embargo, hay que destacar que, a parte de esta solución feliz, *La ópera* tiene el defecto de normalizar de manera excesiva el variopinto lenguaje de Camilleri, convirtiendo registros y dialectos en una única lengua, la variedad estándar. Frente a la primera encrucijada, Gentile Vitale no acepta el reto y elige una lengua no marcada, que empobrece la riqueza del original y falsea su grandeza restituyendo al lector meta una claridad y fluidez lingüísticas desconocidas por el texto.

Finalmente, ambas traducciones al catalán reflejan, si bien con modalidades diferentes, la misma actitud frente al original. Como hemos visto, se trata de la tendencia a naturalizar las novelas, eliminando aquellos elementos, de carácter tanto lingüístico como cultural, que remiten al mundo siciliano. Es como si se quisiera presentar la obra no como una traducción, sino como un texto original en catalán, y la operación se lleva a cabo adaptando nombres y referencias al polisistema de llegada, casi como un acto de apropiación del texto.

No sabemos qué razones han motivado la elección de una estrategia u otra: podrían depender tanto de directivas editoriales (y la hipótesis no sería descartable, sobre todo en el caso de las traducciones que optan por la lengua estándar), como de elecciones personales de los traductores, todos procedentes, además, de diferentes contextos lingüísticos y culturales. Para salir del ámbito de lo posible o hipotizable, necesitaríamos confrontarnos directamente con ellos; o, asimismo, sería muy útil poder contar con un *corpus* exhaustivo de trabajos de los traductores en cuestión, o de traductores de la misma procedencia, y que trabajan con el mismo tipo de obras

⁹⁰ Giovanni Caprara, “Andrea Camilleri en español: consideraciones sobre la (in)visibilidad del traductor”, *Trans*, n. 8, 2004, p. 48.

⁹¹ Giovanni Caprara, “Andrea Camilleri en español”, p. 48.

literarias. Necesitaríamos, a fin de cuentas, unos datos que nos permitan arrojar luz sobre el por qué de las estrategias escogidas y sacar conclusiones con un grado mayor de científicidad. Sin embargo, lo que sí podemos hacer es reflexionar a partir del análisis descriptivo que hemos realizado y ofrecer, a la luz de ello, un posible camino de investigación.

Como hemos dicho, las traducciones de Pau Vidal comparten la decisión de optar por una estrategia domesticadora. A decir verdad, no es una práctica desconocida en el ámbito de la traducción al catalán y las razones pueden ser múltiples. Afirma Joaquim Mallafrè, uno de los mejores traductores catalanes contemporáneos, que el catalán “a menudo ha utilizado la traducción como otra forma para “salvar sus palabras” siempre que ha sido posible, haciendo suyo el mundo de otras lenguas para conservar su propio carácter y, en definitiva, un cuerpo cultural –y, por consiguiente, político- autóctono”.⁹² Esta actitud endocéntrica puede derivar de factores diferentes, como el dolorido silencio al que fueron sometidas la lengua y las letras catalanas durante el siglo XX, o el vínculo ancestral que este pueblo mantiene con su tierra y que lleva a una visceral defensa de la identidad, más que en el resto de España. Las consecuencias en el ámbito de la práctica traductora se hacen patentes en estudios como el nuestro, donde el análisis textual ha recogido datos emblemáticos de esta “defensa de la palabra catalana”. Hay que decir que el fenómeno no es solo catalán, sino que se puede extender a otras regiones del mundo, cada vez que nos enfrentamos con una cultura y literatura minoritarias. Diferente es el caso de España que, por ser una cultura mayoritaria, no “necesita” proteger su lengua y sus valores, y puede permitirse una actitud de apertura y, como hemos destacado, experimentación lingüística a través de material extranjero. Otras razones podrían explicar la solución adoptada por Gentile Vitale, de origen argentino: tal vez alguien pueda aducir, por ejemplo, una calificación no suficiente por lo que se refiere a los registros y dialectos de España. Hubiera podido elegir como variedad lingüística el castellano de Argentina, pero, en ese caso, el riesgo de falta de verosimilitud habría sido aún más alto. Sea cual sea la razón, es evidente que la estrategia escogida por el traductor no es nunca casual: como han subrayado algunos estudiosos, “detrás de cada una de sus

⁹²Joaquim Mallafrè, *Llengua de tribu i llengua de polis: bases d'una traducció literària*, Quaderns Crema, Barcelona, 1991, p. 40-41.

elecciones, subyace un acto voluntario que revela su historia y el entorno socio político que lo rodea, en otras palabras, su propia cultura”.⁹³

Conclusiones

Hablar de conclusión, cuando el objeto es el estudio de la traducción de una obra que se centra en el uso literario de la variación lingüística, resulta, cuando menos, espinoso. El análisis, que hemos realizado a lo largo de estas páginas, demuestra que la operación de traducir una novela de este género ofrece múltiples posibilidades, todas controvertidas y más o menos acertadas, pero ninguna de ellas juzgable *a priori*: todas tienen pros y contras, según el punto de vista que aceptamos, y el factor al que decidimos otorgar la prioridad. Se han planteado interesantes puntos de reflexión, uno de los cuales remite a la doble función que la variedad lingüística desempeña en una obra literaria: por un lado, hemos reconocido su valor de caracterización de los personajes y, por consiguiente, su uso fundamental para la creación de un lenguaje artístico y de un estilo personal de escritura; por otro, hemos visto como esta forma de expresión quiere ser también el reflejo de una particular realidad social y cultural, en este caso, el mundo siciliano. La traslación de ambas funciones resulta imposible. Al traductor no le queda otro remedio que decidir cual de las dos cumple el papel principal y de qué manera verterla a otra lengua. Y aquí reside uno de los nudos principales de la teoría y la práctica de la traducción: el de las pérdidas, parciales o absolutas, en las que puede incurrir (y, en ciertos casos, es inevitable que incurra) una traducción. Umberto Eco, en su libro titulado de manera significativa *Dire quasi la stessa cosa*, al referirse a la traducción de obras escritas

⁹³ Román Álvarez y M. Carmen-ÁfricaVidal, “Translation: a political act”, en AA. VV., *Translation, power, subversion*, Multilingual Matters, Clevedon Philadelphia, 1996, p. 5.

parcialmente en dialecto, afirma que la “pérdida es fatal, a menos de intentar operaciones acrobáticas”.⁹⁴ El estudioso sostiene que, a veces, la única manera para mantenerse fiel al texto consiste en encontrar una suerte de compensación a través de otros recursos lingüísticos. Se plantea la siguiente pregunta: “¿es posible una traducción que preserve el sentido del texto cambiando su referencia, visto que la referencia a mundos es una de las características del texto narrativo?”.⁹⁵ Este interrogante manifiesta una de las cuestiones fundamentales a las que nos ha conducido nuestra investigación. La respuesta que sugiere Eco es que se pueden alterar las referencias que afectan el nivel más superficial de la “fábula”, pero no las que tienen un sentido más profundo a nivel macrotextual. En todo caso, cada texto implica un tipo diferente de negociación. En nuestro estudio, hemos visto que cada traductor ha dado la prioridad a un elemento diferente del texto, es decir, que los mismos conceptos narrativos de nivel profundo y superficial se pueden poner en tela de juicio, y que el sentido último del texto puede variar según el sujeto que lo interpreta. María Antonia Menini Pagès se ha centrado en las referencias culturales que impregnan la novela, y ha tratado de transferirlas al castellano, manteniendo en su traducción rasgos muy marcados de “sicilianidad”; Juan Carlos Gentile Vitale ha optado por preservar la peculiaridad lingüística de un solo personaje, recurriendo al “ceceo”, (es decir a una concreta manera de hablar, típica del sur de España, pero que imita también un particular defecto de pronunciación), y traduce las demás “voces” con un castellano estándar; Pau Vidal lleva a cabo un tipo de traslación que respeta la función de la variación como medio para la creación artística, en nuestro caso la definición y la caracterización de los diferentes personajes, y renuncia a las referencias al mundo externo a las que remite la novela. A la luz de las soluciones encontradas, planteamos la siguiente cuestión: en la traducción de la variación lingüística, ¿la “fidelidad” consiste en el respeto de la referencia al mundo externo al que remite, o en el mantenimiento de la diferencia de códigos en cuanto medios de expresión artística? Tal vez se pueda realizar la transferencia de los dos sólo recurriendo a un nuevo *pastiche* lingüístico, que caracterice a los diferentes personajes, pero sin situarlos en un contexto geográfico específico, y que, además,

⁹⁴ Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milán, 2003, p. 136.

⁹⁵ Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa*, p. 153.

restituya la “sicilianidad” de la obra, o que, por lo menos, no la oculte. La tarea del traductor consistiría, por lo tanto, en hacer malabarismos. Frente a la dificultad de la operación, decidimos qué función del lenguaje se puede “narcotizar”. Creemos que, tanto en *Il cane di terracotta* como en *Il birraio di Preston*, la más importante es la de hacer referencia al mundo siciliano, puesto que cada elemento de la narración remite de manera tajante a ese contexto, y todos los personajes piensan y se mueven según el código existencial propio de la isla. Sin embargo, sobre todo en la segunda, Camilleri, como un brillante “tragediatore”, recurre al puzzle lingüístico también como puro juego de creación literaria, como posibilidad de experimentar en la representación de sus personajes; asimismo, este mosaico se convierte en instrumento para la presentación de una realidad extremadamente heterogénea y caótica. Si lo planteamos de esta manera, la operación llevada a cabo por el traductor catalán, en la segunda novela, no nos parece tan imprudente: pierde la “sicilianidad”, pero manifiesta su “lealtad” a la función caracterizante del lenguaje. Los traductores al castellano apuntaron a otro objetivo, realizando otra lectura del texto. Concluimos con Eco que cada interpretación es siempre una apuesta, y aquí se manifiesta una de las principales paradojas de la traducción.

Asimismo, nuestra investigación ha puesto de manifiesto, una vez más, el estrecho vínculo que une los estudios de traducción con problemáticas de carácter cultural, social y político. La relación es biunívoca: el contexto nos ayuda a conocer el texto, pero el análisis de éste último puede ser punto de partida para ulteriores caminos de investigación, que atraviesan campos de gran envergadura. Concordamos con Susan Bassnet, cuando afirma que “el estudio y la práctica de la traducción constituyen de manera inevitable una exploración de las relaciones de poder dentro de la práctica textual, que refleja las estructuras de poder asentadas en el más amplio contexto cultural”.⁹⁶ Solo si miramos todos los componentes que rodean el texto, podemos entender el por qué de una opción traductora u otra. A la luz de los datos recogidos, hemos intentado esbozar unas posibles razones que expliquen el comportamiento de cada traductor, remitiendo, sobre todo, a las diferentes situaciones culturales y lingüísticas: las traducciones al castellano se sitúan en el seno de una cultura

⁹⁶ Susan Bassnet, “The meek of the mighty: Reappraising the Role of Translation”, en *Translation, power, subversion*, p.21.

mayoritaria y con una tradición lingüística tan afirmada que no necesita “defender su palabra”, como, en cambio, ocurre con las catalanas. Factores de carácter tanto cultural como de interpretación personal de la obra nos pueden arrojar luz sobre las pautas seguidas por los traductores, si bien, como hemos dicho, necesitaríamos ulteriores elementos para formular conclusiones más detalladas.

Por lo tanto, todavía queda mucho por analizar. Después del estudio descriptivo de las traducciones de Camilleri al castellano y al catalán, sería interesante, por ejemplo, enfocar la investigación en la historia de la traducción en Cataluña, puesto que todavía faltan estudios exhaustivos que indaguen en la práctica traductora que caracteriza esta área lingüística, identificando las tendencias y entrelazándolas con el contexto lingüístico y situacional en el que se sitúan. Otro camino sugestivo recorre el ámbito de la recepción literaria: en nuestro caso, sería interesante investigar el tema de la recepción de la literatura siciliana contemporánea en España y en Cataluña, a través de la traducción -cuyo papel es, en este sentido, de fundamental importancia-, y también a través de los estudios críticos y los textos de la literatura local que demuestran haber acogido su influencia. El escalón sucesivo llevaría al ámbito de la imagología y del estudio de los referentes culturales y los estereotipos que Sicilia ha exportado a la península ibérica y, sobre todo, de los que el país de recepción ha querido importar. El análisis podría llevar a resultados muy interesantes, si se tiene en cuenta la imagen de violencia pintoresca, casi romántica, que se ha construido alrededor de esta tierra polifacética, debido a su historia de Mafia, tristemente famosa en todo el mundo. Como vemos, los senderos son muchos y todos requieren un enfoque multidisciplinar, cuya primera aportación podría ser el estudio que hemos llevado a cabo aquí, entrelazando la “sicilianidad” de Camilleri con la idiosincrasia de las dos tierras de acogida.

Referencias bibliográficas

Fuentes primarias

CAMILLERI, Andrea, *Il birraio di Preston*, Sellerio Editore, Palermo, 1995.

CAMILLERI, Andrea, *La Ópera de Vigàta*, (traducción española de Juan Carlos Gentile Vitale), Ediciones Destino, Barcelona, 1999.

CAMILLERI, Andrea, *L'òpera de Vigàta*, (traducción catalana de Pau Vidal), Edicions 62, Barcelona, 2004.

CAMILLERI, Andrea, *Il cane di terracotta*, Sellerio Editore, Palermo, 1996.

CAMILLERI, Andrea, *El perro de terracota* (traducción española de María Antonia Menini Pagès), Ediciones Salamandra, Barcelona, 1999.

CAMILLERI, Andrea, *El gos de terracota*, (traducción catalana de Pau Vidal), Edicions 62, Barcelona, 1999.

CAMILLERI, Andrea, “Dalla parte di Chevalley”, *Torinosette*, 14 de Mayo de 1999.

CAMILLERI, Andrea, “L’uso strumentale del dialetto per una scrittura oltre Gadda”, en *Il concetto di popolare tra scrittura, musica e immagine*, (Actos del Congreso de Sesto Fiorentino, 30-31 de mayo de 1997), en “Bollettino dell’Istituto De Martino, 1999, n. 9.

- CAMILLERI, Andrea, “Totó e i ciclopi”, *La Stampa*, 14 de Mayo de 2005.
- CAMILLERI, Andrea, entrevista de Simona Demontis, “Elogio dell’insularità”, publicada en *La grotta della vipera*, año XXV, Núm. 88, 1999.
- CAMILLERI, Andrea, “Conclusione”, en AA. VV., *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, Sellerio Editore, Palermo, 2002, p. 220.
- KAHN, Moshe, “Il dialetto nelle traduzioni di Andrea Camilleri”, en AA. VV., *Il caso Camilleri*.
- MUÑIZ MUÑIZ, María de las Nieves, “Lo stile della traduzione. Camilleri in Spagna”, en AA. VV., *Il caso Camilleri*.
- QUADRUPPANI, Serge, “Il caso Camilleri in Francia. Le ragioni di un successo”, en AA. VV., *Il caso Camilleri*.
- SARTARELLI, Stephen, “L’alterità linguistica di Camilleri in inglese”, en AA. VV., *Il caso Camilleri*.
- VITTOZ, Dominique, “Quale francese per tradurre l’italiano di Camilleri? Una proposta non pacifica”, en AA. VV., *Il caso Camilleri*.
- AA. VV., *Montalbano je suis*, entrevistas a los traductores de Camilleri, publicadas en la página web del Camilleri fans club: www.vigata.org.

Bibliografía crítica

- AA. VV., *Letteratura e questione della lingua*, Paolo Zolli (ed), Zanichelli, Bologna, 1979.
- AA. VV., *Writing in Nonstandard English*, Taavitsainen Irma, Melchers Gunnel y Pahta Päivi (eds), John Benjamins Publishing Company, 1999, Amsterdam/ Philadelphia.
- AA.VV., *Traducción, (sub)versión, transcreación*, Camps Assumpta, Hurlley jacqueline A. y Moya Ana (eds), PPU, Barcelona, 2005.
- AA. VV., *Translation, power, subversion*, Álvarez Román y Vidal María Carmen África (eds), Multilingual matters , Clevedon Philadelphia, 1996.
- AMENDOLA, Antonella, “Lo confesso, il mio successo ha ammammaloccutu pure me”, *Oggi*, febrero de 1999.
- APULEIO, Bernardo, *I sentieri di Sciascia*, Gruppo Editoriale Kalòs, Palermo, 2003.

- ASCOLI, Graziadio Isaia, *Scritti sulla questione della lingua*, Corrado Grassi (ed.), Giulio Einaudi Editore, Turín, 1975.
- AUERBACH, Eric, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, Fondo de cultura económica, México D. F., 1950.
- AUGIAS, Corrado, “L’Italia si tinge di giallo”, *La Repubblica*, 8 de julio de 1998.
- AUGIAS, Corrado, “La via di Camilleri, la sua forza negli intrighi e nella lingua”, *La Repubblica*, 8 de julio de 1998.
- AZZARO, Angela, “Andrea Camilleri pessimista temperato”, *Liberazione*, 5 de octubre de 1999.
- BAKER, Mona, entrada “Norms”, *The Routledge encyclopedia of translation studies*, London Routledge, Londres, 1998.
- BOU, Enric, “Cànon i canó: perspectives sobre literatura catalana i castellana”, en Jaume Pont i Josep M. Sala-Valldaura (eds.), *Cànon literari: ordre i subversió. Actes del col·loqui internacional*, Institut d’estudis llerdencs, Lleida, 1996.
- BOURNEUF, Roland y OULLET, Réal, *La novela*, Ariel, Barcelona, 1975.
- CAPECCHI, Giovanni, *Andrea Camilleri*, Cadmo Srl, Fiesole, 2000.
- CAPRARA, Giovanni, “Andrea Camilleri en español: consideraciones sobre la (in)visibilidad del traductor”, en *Trans*, n. 8, 2004.
- CARBONELL I CORTÉS, Ovidi, *Traducción y cultura, de la ideología al texto*, Salamanca Ediciones Colegio de España, Salamanca, 1999.
- CÓMITRE NARVÁEZ, Isabel y MARTÍN CINTO, Mercedes (Eds), *Traducción y Cultura. El Reto de la Transferencia Cultural*, Libros ENCASA Ediciones y Publicaciones, Málaga, 2002.
- CORTELAZZO, Manlio, *Avviamento critico allo studio della dialettologia italiana*, Pacini, Pisa, 1969
- COSERIU, Eugenio, *Abast i límits de la traducció*, en *Lliçons inaugurals de Traducció i Interpretació a la Universitat Pompeu Fabra.1992-93/2003-04*, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, 2004. pp 63-80.
- DELLACASA, Erika, “Anche l’italiano fa ridere. Camilleri lascia il siciliano, ma solo per questa volta”, *Il secolo XIX*, 14 de noviembre de 2000.
- DEMONTIS, Simona, *I colori della letteratura. Un’indagine sul caso Camilleri*, Rizzoli, Milán, 2001.

- DI CARO, Mario, “Ma il suo siciliano è una scelta colta”, *La Repubblica*, 22 de novembre de 1997.
- Di Leo Marina, “Taliare è meglio di guardare”, *L'euromediterraneo*, dicembre de 2000.
- ECO, Umberto, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani Milán, 2003.
- FAWCETT, Peter, *Translation and language. Linguistic theories explained*, St. Jerome Publishing, Manchester, 1997.
- GENCO, Mario, “Il fenomeno Andrea Camilleri, un viaggio nel dialetto”, *Giornale di Sicilia*, 6 de de dicembre de 2000.
- GIOVANARDI, Stefano, “Bravo Camilleri, ma la Sicilia non è questa”, *La Repubblica*, 14 de novembre de 2000.
- GRASSI, C., SOBRERO, A. A. y TELMON, T., *Fondamenti di dialettologia italiana*, Editori Laterza, Bari, 1997.
- GUIRAUD, Pierre, *La estilística*, (Traducción española de Marta G. De Torres Agüero), Editorial Nova, Argentina, 1982.
- HALLIDAY, M. A. K. y HASAN, Ruqaya, *Language, context and text: aspects of language in a social-semiotic perspective*, Oxford University Press, Oxford, 1985.
- HATIM, Basil y MASON, Ian, *Discourse and the translator*, Longman and New York, Nueva York, 1990.
- HERNÁNDEZ, Belén, “La traducción de dialectalismos en los textos literarios”, *Revista electrónica de estudios filológicos*, n.7, junio de 2004.
- HUDSON, R. A, *La sociolingüística*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1981.
- HURTADO ALBIR, Amparo, *Traducción y Traductología. Introducción a la traductología*, Cátedra, Madrid, 2004.
- JULIÀ BALLBÉ, Josep, *Dialectes i traducció: reticencies i aberracions*, Actes del II Congrés Internacional sobre Traducció, Departament de Traducció i Interpretació, FTI, UAB, 1994.
- JULIÀ BALLBÈ, Josep, *Pressupòsits teòrics i metodològics per a l'estudi dels dialectes en la traducció literària*, Trabajo de investigación en el Programa de Doctorado de Teoría de la Traducció, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 1995.

- JULIÀ BALLBÉ, Josep, *Varietats i recursos lingüístics en la traducció literaria catalana*, Actes del III Congrés Internacional sobre Traducció, Departament de Traducció i Interpretació, FTI, UAB.
- KATAN, David, *Translating cultures, An introduction for translators, interpreters and mediators*, St. Jerome Publishing, Manchester, 1999.
- LAFARGA, Francisco y PEGENAUTE, Luís (eds.), *Historia de la traducción en España*, Editorial Ambos Mundos, Salamanca, 2004.
- LEFEVERE, André, *Translation, rewriting and the manipulation of literary fame*, London Routledge, Londres, 1992.
- LOPEZ, Beppe, “Ma il mio idioletto si è scritto da solo”, *La Repubblica*, 13 de mayo de 2001.
- MALATESTA, Stefano, “La Sicilia di Camilleri. Montalbano terra e mare”, *La Repubblica*, 20 de julio de 1998.
- MALLAFRÈ, Joaquim, *Llengua de tribu i llengua de polis: bases d'una traducció literària*, Quaderns Crema, Barcelona, 1991.
- MARCATO, Carla, *Dialetto, dialetti e italiano*, Il Mulino, Bolonia, 2002.
- MARCO, Josep, *El fil d'Ariadna. Anàlisi estilística i traducció literària*, Eumo Editorial, Vic, 2002.
- MAURI, Paolo, “Il profumo degli antichi dialetti”, *La Repubblica*, diciembre de 2003.
- MAURI, Paolo, “Per gli scrittori il dialetto è una risorsa: Montalbano, un commissario con la lingua molto sporca”, *La Repubblica*, 14 de julio de 1998.
- MAYORAL ASENSIO, Roberto, *La traducción de la variación lingüística*, Vertere, Monográficos de la revista Hermeneus, Núm. 1, Soria, 1999.
- NORD, Christiane, *Translating as a Purposeful Activity. Functionalist Approaches Explained*, St. Jerome Publishing, Manchester, 1997.
- PALUMBO, Ornella, *L'incantesimo di Camilleri*, Editori Riuniti, Roma, 2005.
- RABADÁN, Rosa, *Equivalencia y traducción, Problemática de la equivalencia transléctica inglés-español*, Universidad de León, Zamora, 1991.
- RUIZ CASANOVA, José Francisco, *Aproximación a una historia de la traducción en España*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2000.
- SALIS, Stefano, “In attesa della mosca: la scrittura di Andrea Camilleri”, *La grotta della vipera*, n.79-80, 1997.

- SAVATTERI, Gaetano, *I siciliani*, Editori Laterza, Bari, 2005.
- SCIASCIA, Leonardo, *Pirandello e la Sicilia*, Adelfi Edizioni, Milán, 1996.
- SOBRERO, A. A. (ed), *Introduzione all'italiano contemporaneo. La variazione e gli usi*, Laterza, Roma-Bari, 1993.
- SOFRI, Adriano, "La lingua mista di Camilleri", *Panorama*, 19 de marzo de 2000.
- SOLER, Isabel y TRILLA, M. Roser, *Les línies del text. Introducció a les tècniques narratives*, Editorial Empúries, Barcelona, 1989.
- SORGI, Marcello, *La testa ci fa dire. Dialogo con Andrea Camilleri*, Sellerio Editore, Palermo, 2000.
- STEINER, George, *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*, (Traducción de Adolfo Castañón y Aurelio Major), Fondo de cultura económica, México, 1995. (2 edición).
- STUSSI, Alfredo, *Lingua, dialetto e letteratura*, Giulio Einaudi Editore, Turín, 1993.
- TERRACINI, Benvenuto, *Il problema della traduzione*, Serra e Riva Editori, Milán, 1983.
- VAN LEUVEN-ZWART, Kitty, "Translation and Original, Similarities and Dissimilarities, en *Target. International Journal of Translation studies*, I, 1:2, 1989, p. 151-181, y II, 2:1, 1990, p. 69-95.
- VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel, *Historia y crítica de la reflexión estilística*, Ediciones Alfar, Sevilla, 1987.
- VENUTI, Lawrence, *Rethinking translation, discourse, subjectivity, ideology*, Routledge, Londres, 1992.
- VENUTI, Lawrence, *The translator's invisibility, a history of translation*, Londres Routledge, Londres, 1995.
- VENY, Joan, *Introducció a la dialectologia catalana*, Enciclopèdia catalana, Barcelona, 1986.
- VIZMULLER-ZOCCO, Jana, *Il dialetto nei romanzi di Camilleri*, en la página web del Camilleri fans club, www.vigata.org.
- ZAMORA VICENTE, Alonso, *Dialectología española*, Editorial Gredos, Madrid, 1985.